

# Literatura e Sociedade

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada



## DOSSIÊ DISJECTA — BECKETT

# Literatura e Sociedade

DOSSIÊ *DISJECTA* — BECKETT



Universidade de São Paulo

Reitor Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora Maria Arminda do Nascimento Arruda



Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor Paulo Martins

Vice-Diretora Ana Paula Torres Megiani



Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Chefe Ana Paula de Souza e Sá Pacheco

Vice-chefe Marta Kawano

Apoio:

Edital do Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP

---

Literatura e Sociedade – n. 39 (2024.1) – Semestral

São Paulo: USP / FFLCH / DTLLC

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sl. 35, 05508-900

ISSN 1413-2982 (do n.1 ao n.14)

eISSN: 2237-1184 (a partir do n.15)

CDD 801.3

Licença:

1. Literatura e sociedade. 2. Teoria literária. 3. Literatura comparada.

I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

---

Projeto gráfico original de Carlito Carvalhosa (n. 1 a 4). Projeto de capa e miolo para os números 5 e 6 de Cláudio Weber Abramo. Projeto de capa e adaptação de miolo de n. 7 a 39 de Maria Augusta Fonseca.

Fontes: Famílias Book Antiqua, Cinzel, Futura e ITC Berkeley

A revista segue as diretrizes do Committee on Publications Ethics e garante aos autores dos artigos os direitos autorais e os direitos de publicação sem restrições.

Imagem da capa: Andriesse, Emmy. Zonder titel. Studios (work spaces). Universitaire Bibliotheken Leiden.

## COMISSÃO EDITORIAL

Anderson Gonçalves da Silva  
Universidade de São Paulo, Brasil  
Edu Teruki Otsuka  
Universidade de São Paulo, Brasil  
Maria Augusta Fonseca  
Universidade de São Paulo, Brasil

## ASSISTENTE EDITORIAL

(REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO;  
PREPARAÇÃO DE TEXTOS,  
DOCUMENTAÇÃO, PUBLICAÇÃO,  
INDEXAÇÃO E DIVULGAÇÃO)

Jéssica Rosa de Matos  
Universidade de São Paulo, Brasil

## CONSELHO EDITORIAL /EDITORES CIENTÍFICOS

Adelia Bezerra de Menezes, Universidade Estadual de  
Campinas, Brasil  
Anderson Gonçalves da Silva, Universidade de São  
Paulo, Brasil  
Andrea Saad Hossne, Universidade de São Paulo, Brasil  
Antonio Marcos Vieira Sanseverino, Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul,  
Brasil  
Ariovaldo Vidal, Universidade de São Paulo, Brasil  
Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil  
Beatriz Sarlo, Universidad de Buenos Aires, Argentina  
Betina Bischof, Universidade de São Paulo, Brasil  
Cleusa Rios Pinheiro Passos, Universidade de São Paulo, Brasil  
Cláudia Maria Vasconcellos, Universidade de São  
Paulo, Brasil  
Davi Arrigucci Jr., Universidade de São Paulo, Brasil  
Edu Teruki Otsuka, Universidade de São Paulo, Brasil  
Fabio de Souza Andrade, Universidade de São Paulo, Brasil  
Fernando Baião Viotti, Universidade de São Paulo, Brasil  
Fredric Jameson, Duke University, EUA  
Homero José Vizeu Araújo, Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Brasil  
Ismail Xavier, Universidade de São Paulo, Brasil  
Jacques Leenhardt, École des Hautes Études en Sciences Sociales,  
França  
John Gledson, The Liverpool University, Inglaterra  
Jorge de Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil  
Ligia Chiappini Moraes Leite, Universidade de São Paulo, Brasil  
Marcelo Pen Parreira, Universidade de São Paulo, Brasil  
Maria Augusta Fonseca, Universidade de São Paulo,  
Brasil  
Marcos Piason Natali, Universidade de São Paulo, Brasil  
Marcus Vinicius Mazzari, Universidade de São Paulo,  
Brasil  
Maria da Conceição Coelho Ferreira, Université Lyon 2,  
França  
Marta Kawano, Universidade de São Paulo, Brasil  
Pedro Serra, Universidad de Salamanca, Espanha  
Rita Olivieri-Godet, Université Rennes 2, França  
Roberto Schwarz, Universidade Estadual de Campinas,  
Brasil  
Roberto Zular, Universidade de São Paulo, Brasil  
Samuel Titan Jr., Universidade de São Paulo, Brasil  
Sandra Gardini Teixeira Vasconcelos, Universidade de São  
Paulo, Brasil  
Sandra Nitrini, Universidade de São Paulo, Brasil  
Sérgio Alcides Pereira do Amaral, Universidade Federal de  
Minas Gerais, Brasil  
Teresa de Jesus Pires Vara, Universidade de São Paulo, Brasil  
Viviana Bosi, Universidade de São Paulo, Brasil  
Walnice Nogueira Galvão, Universidade de São Paulo, Brasil

## *IN MEMORIAM*

Antonio Candido, Universidade de São Paulo, Brasil  
Benedito Nunes, Universidade Federal do Pará /Universidade de São Paulo, Brasil  
Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo, Brasil  
Eduardo Vieira Martins, Universidade de São Paulo, Brasil  
João Alexandre Barbosa, Universidade de São Paulo, Brasil  
Joaquim Alves de Aguiar, Universidade de São Paulo, Brasil  
Lucilla Ribeiro Bernardet, Universidade de São Paulo, Brasil  
Marlyse Meyer, Centro Brasileiro de Estudos da América Latina – Universidade de  
São Paulo, Brasil  
Modesto Carone Neto, Universidade de São Paulo, Brasil  
Roberto Ventura, Universidade de São Paulo, Brasil



# SUMÁRIO

## 7 . EDITORIAL

ANDERSON GONÇALVES DA SILVA, EDU TERUKI OTSUKA,  
MARIA AUGUSTA FONSECA

## DOSSIÊ *DISJECTA* — BECKETT

Fábio de Souza Andrade  
ORGANIZADOR

# 10 • APRESENTAÇÃO

DOSSIÊ *DISJECTA* [BECKETT]

FÁBIO DE SOUZA ANDRADE

## ENSAIOS

15 • *DISJECTA MEMBRA*: EM TORNO DOS ESCRITOS CRÍTICOS DE SAMUEL

BECKETT

S. E. GONTARSKI

30 • SUBJETIVIDADE E DELIMITAÇÕES: O ENSAIO E SUA POÉTICA EM

SAMUEL BECKETT

LUCAS MARGARIT

56 • ESGARÇANDO AS CALÇAS: SUCESSÃO E MOVIMENTO DO OBJETO

ESTÉTICO EM (E EM TORNO DE) *A PINTURA DOS VAN VALDE OU O*

*MUNDO E AS CALÇAS*

GUSTAVO DE ALMEIDA NOGUEIRA

78 • "AS DUAS NECESSIDADES" OU COMO NÃO ELUDIR

O IMPOSSÍVEL

ANA HELENA SOUZA

94 • DOIS NÃO CUBOS: APROXIMAÇÕES A *SANS* A PARTIR DE *LE*

*CUBE ET LE VISAGE*

ANDRÉ GOLDFEDER

121 • UMA ARTE DE NÃO-RELAÇÃO: DA ABSTRAÇÃO MODERNA

A *O INOMINÁVEL*, DE SAMUEL BECKETT

LUCIANO GATTI

143 • SAMUEL BECKETT DIRIGE *PLAY*: DAS COLABORAÇÕES

COM ALAN SCHNEIDER, GEORGE DEVINE E JEAN-MARIE SERREAU

À ENCENAÇÃO NO SCHILLER-THEATER WERKSTATT

FELIPE DE SOUZA SANTOS

167 • *CATÁSTROFE* E RESISTÊNCIA: UMA MEDITAÇÃO

CLÁUDIA MARIA DE VASCONCELLOS

175 • BECKETT PERSONAGEM: BIOGRAFIA E FICÇÃO EM TEMPO FINAL, DE  
MAYLIS BESSERIE

LÍVIA BUELONI GONÇALVES

187 • EM BUSCA DA "DESPALAVRA": TRADUÇÃO E APRESENTAÇÃO DO  
*TRIÂNGULO MEDIEVAL*, DE SAMUEL BECKETT

FÁBIO DE SOUZA ANDRADE

# EDITORIAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p7-9>

**Anderson Gonçalves da Silva<sup>1</sup>**

**Edu Teruki Otsuka<sup>2</sup>**

**Maria Augusta Fonseca<sup>3</sup>**

**A** revista *Literatura e Sociedade* número 39 contempla o “Dossiê *Disjecta* Beckett”, organizado por Fábio de Souza Andrade, professor e pesquisador do DTLLC, especialista na obra do dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett. Encabeçados por uma “Apresentação” do organizador, os dez ensaios que constituem o corpo desta edição, também assinados por estudiosos de Beckett, estão distribuídos na seguinte ordem: 1. “*Disjecta Membra*: em torno dos escritos críticos de Samuel Beckett”, de S. E. Gontarski; 2. “Subjetividade e delimitações: o ensaio e sua poética em Samuel Beckett, de Lucas Margarit; 3. “Esgarçando as calças: sucessão e movimento do objeto estético em (e em torno

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

<sup>2</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

<sup>3</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

de) *A pintura de Van Velde ou o mundo e as calças*”, de Gustavo de Almeida Nogueira; 4. “As duas necessidades’ ou como não eludir o impossível”, de Ana Helena Souza; 5. “Dois não cubos: Aproximações a *Sans* a partir de *Le cube et le visage*”, de André Goldfeder; 6. “Uma arte de não-relação: da abstração moderna a *O inominável*, de Samuel Beckett”, de Luciano Gatti; 7. “Samuel Beckett dirige *Play*: das colaborações com Alan Schneider, George Devine e Jean-Marie Serreau à encenação no Schiller- Theater Werkstatt”, de Felipe de Souza Santos; 8. “Catástrofe e resistência: uma meditação”, de Cláudia Maria de Vasconcellos; 9. “Beckett personagem: Biografia e ficção em tempo final de Maylus Besserie”, de Lygia Bueloni Gonçalves; 10. “Em busca da ‘despalavra’: tradução e apresentação do triângulo medieval”, de Fábio de Souza Andrade.

## Comissão Editorial

**Anderson Gonçalves da Silva** doutorou-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo, com a tese *A imaginação e seus usos: a propósito da simbolização em Schelling* (2009). Atua como professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Traduziu *A teoria da revolução no jovem Marx*, de Michael Löwy (2012) e “A felicidade do homem antigo”, de Walter Benjamin (2001). Escreveu o capítulo “Serras da desordem, uma forma contemporânea”, do livro *Marxismo e produção simbólica: periferia e periferias* (2013). Contato: [andergon@usp.br](mailto:andergon@usp.br)

**Edu Teruki Otsuka** é professor doutor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. É autor de *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural* e Rubens Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque (2001) e de *Era no tempo do rei: atualidades das Memórias de um sargento de milícias* (2016). Contato: [eduotsuka@usp.br](mailto:eduotsuka@usp.br)

ORCID: <https://orcid.org/000-0002-5283-6251>

**Maria Augusta Fonseca.** Prof. Sênior Livre-Docente da USP. Livros: *Palhaço da burguesia – Serafim Ponte Grande e o universo do circo* (1979); *Oswald de Andrade – Biografia*. (1990) (2008); *Por que ler Mário de Andrade* (2013). Ensaios: “A carta pras icamiabas”. (1988); “Tai: é e não é. *Cancioneiro Pau Brasil*. (2003-2004); “Fósforo aceso: um poema minúsculo, um poeta sagaz” (2021). Participa de *Oswald de Andrade Obra incompleta* (org. Jorge Schwartz), (EDUSP, 2021-2, 2 vols.): 1. *Edições críticas de Memórias sentimentais de João Miramar e de Serafim Ponte Grande*. 2. Ensaios sobre as duas obras. Participa de *Modernismos 1922-2022*. (org. Gênese de Andrade) (Comp. das Letras, 2022). Ensaísta e org.: *Lirismo+Crítica+Arte=Poesia (Um século de Pauliceia desvairada)* (SESC, SP, 2022). Contato: [mabfonseca@usp.br](mailto:mabfonseca@usp.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2738-9485>

# APRESENTAÇÃO



# DOSSIÊ *DISJECTA* — BECKETT

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p10-14>

**Fábio de Souza Andrade**

Quando publicada, em 1983, a coletânea intitulada *Disjecta* (organizada por Ruby Cohn e assim intitulada por sugestão do próprio Beckett) reuniu ensaios críticos e resenhas dispersas de um crítico precocemente armado, cuja expressão, personalíssima, completamente avessa aos meios-tons, ainda era quase desconhecida, mostrando-se de pronto uma abertura preciosíssima para o laboratório da criação beckettiana, os bastidores de sua prosa e teatro iniciais, e não apenas eles.

O volume possibilitava palmilhar nas cartas, textos de ocasião e projetos inconclusos os caminhos tateantes para uma poética do menos, rigorosa, experimental, em uma palavra, nova, responsável pelo lugar único, axial que Samuel Beckett veio a ocupar na literatura moderna. Seus textos, variados, rondam o problema beckettiano, cedo pressentido e continuamente explorado ao longo de toda uma vida de invenções formais: a falência de uma relação clássica entre sujeito e objeto artísticos e a crise de sentido decorrente na arte moderna.

O *IV Colóquio do GP Estudos sobre Samuel Beckett*, realizado em setembro de 2022, na FFLCH, organizado pelo *GP Estudos sobre Samuel Beckett (USP/CNPq)* com o apoio do PPG em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada/USP), propôs-se a explorar as janelas de reflexão abertas pelo volume, cuja tradução brasileira acabara, então, de ser publicada<sup>1</sup>. Abordando temas como o lugar específico do(s) modernismo(s) beckettiano(s) nas vertentes do modernismo europeu; as múltiplas faces da obra do escritor (a poesia, a prosa, o ensaio, o drama, a crítica das artes plásticas); a relação da sua “literatura da despalavra” com outras

---

<sup>1</sup> Samuel Beckett, *Disjecta: escritos diversos e um fragmento dramático*. Edição original e prefácio de Ruby Cohn. Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul (Globo), 2022.

manifestações artísticas; os contrapontos entre o primeiro Beckett, o maduro e o tardio, o evento marcou ainda o lançamento simbólico de um punhado de livros de, e sobre Beckett, também recém-publicados entre nós, quase sempre por iniciativa de membros do GP<sup>2</sup>.

Da reunião das contribuições apresentadas ao longo do colóquio deriva este dossiê, substancialmente enriquecido pela colaboração de dois pesquisadores destacados da obra beckettiana, S. E. Gontarski e Lucas Margarit. Decano dos estudos beckettianos pelo mundo, um dos maiores (e mais fecundos) especialistas na obra do irlandês, autor de inúmeros livros e ensaios incontornáveis, aos quais se juntam duas coletâneas brasileiras recém-publicadas (Samuel Beckett: Os Pequenos [Grandes!] Textos Teatrais, 2024, e Samuel Beckett: Os Grandes Textos Teatrais, 2021, ambos pela Giostri, editora de São Paulo), Gontarski não apenas rastreia a história e o contexto de publicação de dois dos textos cruciais do jovem Beckett (“Dante .. Bruno . Vico ... Joyce” e Proust), como mostra sua vinculação”. Margarit, poeta e professor na Universidade de Buenos Aires, autor do recém-publicado *El monólogo mudo*. En torno a la obra de Samuel Beckett (Buenos Aires: Editorial Atuel, 2023), persegue como os escritos críticos de *Disjecta* se definem em sua relação tanto com o ensaio enquanto forma que tem ojeriza pela totalização precoce e adota a mobilidade como expressão do rigor.

Fecha o dossiê a tradução do “Triângulo Medieval”, fragmento teatral abandonado em esboço por Beckett, inédito em português — e não incluído em *Disjecta*, ao contrário de seu contemporâneo “Desejos Humanos”— , documento de um intrigante encontro criativo entre Beckett, Ariosto e a língua alemã que antecipa lampejos de seu teatro maduro e, como os demais textos do volume discutidos neste dossiê, ilumina aspectos do seu caminho rumo a uma “literatura da despallavra”.

---

<sup>2</sup> Samuel Beckett, *Mais pontas que pés*. Trad. Ana Helena Souza (Globo, 2022); Samuel Beckett, *Vozes femininas: Não eu; Passos, Cadência*. Trad. Fabio Ferreira (Cobogó, 2022); Samuel Beckett, *Play Beckett: uma pantomima e três dramáticos*. Trad. Luana Gouveia, Rubens Rusche e Leyla Perrone-Moisés (Cobogó, 2022); Maylis Besserie, *Tempo final*. Trad. Lívia Bueloni Gonçalves (Nós, 2022); Cláudia Maria de Vasconcellos, *Samuel Beckett e seus duplos: espelhos, abismos e outras vertigens literárias* (Iluminuras, 2017).

**Fábio de Souza Andrade** é professor titular de Teoria Literária na USP, autor de *O Engenheiro Noturno: a Lírica Final de Jorge de Lima* (Edusp, 1997) e *Samuel Beckett: o Silêncio Possível* (Ateliê, 2001), entre outros. Crítico literário e ensaísta, colaborou com o Jornal da Tarde, O Estado de S. Paulo e foi colunista da Folha de S.Paulo. Tradutor da obra do dramaturgo irlandês, lidera, com Ana Helena Souza, o Grupo de Pesquisa Samuel Beckett (USP/CNPq).

# *DISJECTA MEMBRA*: EM TORNO DOS ESCRITOS CRÍTICOS DE SAMUEL BECKETT

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p15-29>

**S. E. Gontarski**

Tradução: **Fábio de Souza Andrade**

## RESUMO

Neste ensaio, avalia-se o lugar dos variados escritos reunidos por Ruby Cohn em *Disjecta* ("Dante ... Bruno . Vico .. Joyce", em especial) e de *Proust* (1931) no projeto estético do jovem Beckett e sua repercussão na produção beckettiana madura.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Disjecta*; "Dante ... Bruno . Vico .. Joyce"; *Proust*; Samuel Beckett

## ABSTRACT

This essay examines the role of the various essays collected by Ruby Cohn in *Disjecta* ("Dante ... Bruno ... Vico ... Joyce", in particular) and of *Proust* (1931) in the young Beckett's aesthetic project and their effects on mature Beckettian production.

**KEYWORDS:** *Disjecta*; "Dante ... Bruno . Vico .. Joyce"; *Proust*; Samuel Beckett

Quando Ruby Cohn editou o que definiu em subtítulo como “escritos diversos e um fragmento dramático de Samuel Beckett”, usou o título quase desdenhoso proposto por Beckett, *Disjecta*. Reunido e publicado pela primeira vez em 1983, com a concordância relutante de Beckett, concebido para uso acadêmico — os fragmentos em francês e alemão na língua de composição por insistência dele —, o volume acabou por se tornar uma coletânea útil dos escritos predominantemente críticos, juvenis e admitidamente menores, de Samuel Beckett. Beckett tomou o título das *Metamorfoses* de Ovídio (Livro VI), os *disjecta membra* ou “membros dispersos” expressando sua convicção de que os textos eram e permanecem fragmentários, desunidos e, portanto, de pouco valor. Cohn discorda desta rejeição, argumentando que, embora resistente à coerência, a miscelânea ainda assim “abriga uma estética”. Seu agrupamento é por temas, abarcando da “estética mais ou menos formal” à crítica literária e artística, somando-se a alguns excertos de cartas e ao fragmento de uma peça abortada, sobre Samuel Johnson, “Human Wishes” (“Desejos Humanos”). Na seleção, Cohn enfatizou os textos que os críticos concordam terem sido aqueles que melhor refletem a estética beckettiana em formação e assim, apesar do desdém de Beckett, igualmente utilíssimos para críticos e leitores em geral. Dentre os mais importantes, destaca-se a monografia que Beckett escreveu sobre o romancista francês Marcel Proust (fora da coletânea de Cohn), publicada separadamente em 1931 e, apesar de tão renegado por Beckett quanto os exercícios críticos que batizou como *Disjecta*, lançada numa edição de

John Calder, antes ainda de *Disjecta*, intitulada *Proust and Three Dialogues* (1965, ver mais abaixo).

A mais antiga destas precoces (e até juvenis) empreitadas críticas foi concebida a pedido de James Joyce. “Dante ... Bruno . Vico .. Joyce” veio a público pela primeira vez em *transition* 16-17 (junho 1929): 242-53. O ensaio foi revisado e reimpresso logo em seguida como parte de *Our Exagmination ‘Round His Factification for Incamination of ‘Work in Progress’*, 3-22. Tecnicamente, o livro saiu em maio, pouco antes do artigo, em junho. Beckett justificou a peculiaridade da pontuação como o “salto” dos séculos separando os autores entre si. O ensaio é erudito, convincente — e derivativo, bebendo em obras de McIntyre, Croce, de Sanctis, Michelet e Symonds, todas no acervo da *École Normale* de Paris, onde Beckett era intercambista e leitor residente. Terence McQueeney resume-o como um “brilhante mosaico de fontes secundárias trabalhadas por um aprendiz apressado” (60), contrastando-o com *Proust*, onde Beckett parece mais a cavaleiro de seu material.

O ensaio levanta o perigo daquilo que chama de “nitidez das identificações”<sup>1</sup>. A primeira parte é dedicada àquele “Napolitano prático, de cabeça redonda”, Vico, desafiando a ideia que dele fazia Croce, a de um “místico, essencialmente especulativo”. Beckett condensa as teses de Vico sobre a história cíclica, mostrando que a *Scienza Nuova* segue enraizada na coincidência dos opostos de Bruno. Defendendo a adaptação “estrutural” joyceana de Vico, Beckett argumenta sua presença substancial no *Work in Progress*, título provisório do que viria a ser o *Finnegans Wake*. O “tratamento dinâmico da Linguagem, da Poesia e do Mito” em Vico é, pois, vinculado à “expressão direta” em Joyce, onde “forma é conteúdo, conteúdo é forma.” Os incapazes de compreender isto são tachados “decadentes demais para compreender”. Este escrita, que “não é sobre alguma coisa; é ela própria esta coisa” é definida como “de-sofisticada”.

Sobre a obra de Dante, afirma que ela possui “considerável similaridade de circunstâncias” com a de Joyce. Ela se basearia na inovação linguística, uma composição dos “mais puros elementos de cada dialeto” e de uma “língua sintética”

---

<sup>1</sup> Em português, Samuel Beckett, *Disjecta: Escritos diversos e um fragmento dramático*. Tradução de 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.

(30). Para ilustrar sua tese, Beckett recorre ao Dante do *Convivio*, escrito entre 1304-7. Primeiro, a uma citação (I.xi) de Boécio usada para definir as pessoas que carecem de *discrezione* [“discrição”] e por conta disto investem “*contra nostro volgare* [“contra nosso vernáculo”]. Depois (Livro I), reproduz a afirmação de Dante que seu vernáculo será como uma “nova luz” e um “novo sol”, e a compara ao projeto linguístico joyceano. A dimensão profética da afirmação de Dante é traduzida no “*ennui*” [tédio] contemporâneo, a premissa da “inovação formal.” Assim como o público de Dante estava habituado à “suave elegância” do latim, os leitores de Joyce estão ao inglês. Beckett sustenta que “Boccaccio não ridicularizou os ‘*piedi sozzi*’ do pavão com o qual a Signora Alighieri sonhou”. O pavão é Dante; seus “pés imundos”, o italiano vernacular. A *Commedia* é como a carne deste pavão, porque traz a “verdade simples e imutável”; ela é incorruptível. Tal qual os pés sustentam o corpo, a linguagem sustenta a literatura.

O ensaio é concluído com a distinção entre o Purgatório de Dante (cônico, implicando a culminância) e o de Joyce (esférico, excluindo a culminância). Os dois Purgatórios são tomados como parecidos porque ambos se movem; em Joyce, contudo, o movimento perdeu a garantia da redenção. Beckett argumenta que a visão de Joyce é purgatorial em sua “ausência absoluta do Absoluto”. Neste precioso paradoxo revela-se o aspecto “autoextensivo” assinalado por Beckett desde o princípio, o ensaio tendo-se movido erraticamente em direção a este momento de “expressão direta” a propósito de sua própria posição (Beckett o quinto nome implícito no título, talvez). Tomado como um todo, o ensaio antecipa a função purgatorial na obra-ainda-não-em-progresso beckettiana<sup>2</sup>, mas o tom é de arrogância. O leitor é levado a sentir-se “decadente demais para compreender”, se incapaz de assimilar sua expressão direta, acusado de escumar “o escasso creme” do sentido, se incapaz de apreciar que sua forma e conteúdo são um e o mesmo. Isto é intencional, mas se o processo purgatorial enquanto uma reação incipiente contra o estilo joyceano pode ser detectado apenas em retrospecto, pistas sobre o gênio beckettiano futuro já se fazem presentes, por mais recônditas, e muitas vezes irritantes, que agora elas possam ser.

O *Proust* de Beckett saiu em 1931. Por intervenção de Thomas MacGreevy, Charles Prentice e Richard Aldington, Beckett foi convidado a escrever um ensaio

---

<sup>2</sup> “Work-not-yet-in-progress”, no original [N.T.]



sobre Marcel Proust. Naquele verão, leu duas vezes *À la recherche*, ansioso por, como escreveu a MacGreevy, “arrancar as bolas do pau crítico e poético proustiano”. O ensaio foi entregue à Chatto&Windus em meados de setembro e publicado como o #7 de coleção Dolphin Books da editora, em março de 1931. Apareceu reeditado tal qual pela Grove Press (Evergreen E-50, 1950; com uma edição assinada de 250 exemplares), e por John Calder (1965), que acrescentou “Three Dialogues with Georges Duthuit” [“Três diálogos com Georges Duthuit”], mas omitiu a epígrafe de Leopardi (a reimpressão de 1999 bagunça de modo constrangedor o nome de Beckett na lombada como “Samuiel Becket”). Insatisfeito com o trabalho no todo, Beckett disse a MacGreevy em 11 de março de 1931 que o texto era abstrato demais, “uma mera extensão crítica de Proust — como um ânus, sem membrana sinovial”, acrescentando “não quero ser um professor”. Renegou o ensaio como “lampejos de jargão filosófico barato” (Bair, 109; de um exemplar achado numa livraria em Dublin, presumivelmente vendida por Beckett).

Como o ensaio anterior “Dante”, Proust se apoia em críticos recentes: Benoît-Méchin, Pierre-Quint, e Firmin-Didot, acrescidos do pessimismo schopenhaueriano filtrado pelo *Marcel Proust: sa révélation psychologique* (1930), de Arnaud Dandieu, todos autores também consultáveis na biblioteca da École Normale. Terence McQueeney mostrou como, embora o método deste ensaio lembre o de “Dante”, seu impacto difere, pois Beckett se empenha mais a fundo no diálogo com suas fontes e consigo mesmo. Dandieu aportava uma síntese de estética e epistemologia, mas as doutrinas do pessimismo cada vez mais definiam a própria atitude beckettiana em relação à arte. No final das contas, o ensaio revela menos sobre Proust que sobre Beckett, revelando “aspectos de mim mesmo”, confissão feita apenas a MacGreevy. E ainda assim, apesar de sua brevidade, não deixa de se envolver com seu objeto, Proust, oferecendo dele uma síntese notável e sensível. Mesmo que tenha se oposto a uma tradução para o francês (publicada apenas postumamente), as rejeições de Beckett são injustificadas.

A “equação proustiana”, começa Beckett, “nunca é simples” e gira em torno do Tempo (“este monstro de duas cabeças, danação e salvação”). Sua abertura é o final proustiano, na biblioteca dos Guermantes, onde Marcel afirma seu livro como o passado recuperado. Proust não pode ignorar a *causalidade*, assinala Beckett; ele deve aceitar “a regra e o compasso sagrados da geometria literária.” E, no entanto,

seus personagens são prisioneiros do tempo. Beckett compara esta dimensão à vertigem experimentada por seres inferiores bidimensionais confrontados pelo mistério da altura. Nosso mistério é “ontem”: não estamos meramente mais cansados porque um pouco mais adiantados no caminho, mas somos outros, “não mais o que éramos antes da calamidade de ontem.” As aspirações de ontem valiam para o eu de ontem, não para o de hoje: sua realização, “A identificação do sujeito com objeto de seu desejo”<sup>3</sup>, perdeu seu prazo de validade.

Beckett introduz a memória voluntária, rejeitando-a enquanto provedora de “uma imagem tão distante do real quanto do mito de nossa imaginação ou da caricatura fornecida pela percepção direta”<sup>4</sup>. O indivíduo, argumenta, está no ponto de “decantação” entre o fluído do tempo futuro e do tempo passado, existindo em um estado de otimismo pernicioso<sup>5</sup>, rompido apenas pelos raros momentos de desejo, que no caso das relações humanas (“dois dinamismos intrínsecos e separados, carentes de um sistema de sincronização”<sup>6</sup>.) leva a uma insaciável ânsia de posse, irrealizável no tempo. A sabedoria, conclui Beckett, consiste não na satisfação, mas na extirpação do desejo (o universo racional de Neary é desfeito pelo desejo). Beckett submete o universo proustiano à crítica contundente das categorias schopenhauerianas que limitam a percepção (as *formas* de tempo, espaço e causalidade) e ao seu pessimismo. Mencionado aqui pela primeira vez, Schopenhauer é ainda mais abertamente aludido ao final do ensaio.

O Hábito, insiste Beckett, é o “lastro que acorrenta o cão ao seu vômito”<sup>7</sup>, a humanidade, à memória. Somos criaturas do hábito, e isso apenas nos separa das crueldades e encantamentos da realidade, “o mistério de um céu incomum ou de um quarto estranho”<sup>8</sup>. Marcel não consegue dormir em um quarto estranho. A vida oscila entre o Sofrimento e o Tédio, mas o Hábito (como Vladimir admite) é uma grande surdina, tornando a existência tolerável, fechando, contudo, as janelas para o real<sup>9</sup>. Isto vem da discussão de Schopenhauer sobre a existência interior (*O*

---

<sup>3</sup> Op. cit, p.12.

<sup>4</sup> Op. cit, p.13.

<sup>5</sup> Op. cit, p.13.

<sup>6</sup> Op. cit, p.15.

<sup>7</sup> Op. cit, p.17.

<sup>8</sup> Op. cit, p.19.

<sup>9</sup> Op. cit, p.28.

*Mundo como Vontade e Representação*, I.4#57, 402): “Assim sua vida oscila como um pêndulo para trás e para frente entre a dor e o tédio.”

Proust tinha má memória (ao contrário de Joyce), e a memória voluntária não era uma chave para destrancar o passado<sup>10</sup>. No entanto, no calabouço inacessível do ser, no fundo do “*gouffre interdit à nos sondes*” (o “abismo árduo de se sondar” de Baudelaire, FM XXXVI<sup>11</sup>), há muito armazenado, muito que pode ser encontrado por acaso. Pela ação da memória involuntária, aquele que mergulha nas profundezas<sup>12</sup> pode restaurar o objeto passado em todo seu brilho e integridade, como no “famoso episódio da *madeleine* embebida em chá”<sup>13</sup>. A equação proustiana pode ser simplificada: a memória involuntária pode identificar passado e presente e, assim, superar o monstro de três cabeças, Tempo, Hábito e Memória Voluntária (monstro bicéfalo que passa a triádico agora).

A memória involuntária, esta “salvação acidental e fugaz”, é o leitmotif proustiano. Beckett identifica<sup>14</sup> alguns exemplos, com destaque para “*Les Intermittences du Coeur*”<sup>15</sup> (38-45, N.) e a “tragédia” de Albertine<sup>16</sup>, nos termos do paradoxo entre amor e desejo anunciado previamente: “Só se ama aquilo que não se possui” (considerem a perseguição em *Murphy*). O amor, insiste Beckett, e demonstra Albertine, coexiste com a insatisfação<sup>17</sup>. É uma função da tristeza humana, como a amizade da covardia. A tentativa de se comunicar é “uma vulgaridade simiesca, horrendamente cômica, como o delírio que sustenta um diálogo com a mobília”<sup>18</sup>. As conclusões são honestas, mas implacáveis: se a amizade não é mais que um expediente social, a meio caminho entre a fadiga e o tédio (*ennui*)<sup>19</sup> (68, N.) — numa palavra, *hábito* — então, sua rejeição é uma necessidade: “a arte é a apoteose da solidão”, a assunção de “Assumption”. A arte

---

<sup>10</sup> Op. cit, p.29.

<sup>11</sup> Charles Baudelaire, *As Flores do Mal*. Tradução Julio Castañon. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, p.122-23)

<sup>12</sup> Op. cit, p.31.

<sup>13</sup> Op. cit, p.33.

<sup>14</sup> Op. cit, p.37.

<sup>15</sup> Op. cit, p.38-45.

<sup>16</sup> Op. cit, p.46-67.

<sup>17</sup> Op. cit, p.54-55.

<sup>18</sup> Op. cit, p.67.

<sup>19</sup> Op. cit, p.68.

está livre de quaisquer considerações morais<sup>20</sup>. A tragédia não se ocupa da justiça, mas sim com a expiação de um pecado original, o de ter nascido. Como sustenta McQueeny (107), Beckett está refutando Dandieu, que enxerga a reclusão de Proust como uma espécie de suicídio decorrente de morbidade, um fracasso da vontade; ele sustenta, ao contrário, que a renúncia é inerente à vocação artística.

O ensaio retorna ao final do romance de Proust, a *matinée*, e suas implicações para a construção da obra de arte. Ele configura, primeiro, a vitória sobre o Tempo, em seguida, a vitória do Tempo, as duas (salvação e danação) intrinsecamente ligadas<sup>21</sup> (74, N.). Segue-se a análise da experiência proustiana: os “vasos” nos quais as experiências estão suspensas, e a identificação da experiência imediata com a experiência passada (a “equação”). Beckett insiste que a memória involuntária é “a uma só vez imaginativa e empírica, a uma só vez evocação e percepção direta, real sem ser apenas fatural, ideal sem ser apenas abstrata, o real ideal, o essencial, o extratemporal”<sup>22</sup> (79, N.) (*Le Temps Retrouvé*, II.872-73). A conclusão é evidente: se esta experiência mística comunica uma essência extratemporal, então o transmissor é por um momento um ser extratemporal, o Tempo menos recuperado que obliterado<sup>23</sup>.

Por fim, o ensaio considera Proust enquanto artista, para quem a Ideia está corporificada não em uma alegoria, mas na concreção<sup>24</sup>. Beckett reconhece a tensão romântica em Proust: incapaz, como o artista clássico (Joyce), de buscar onisciência e onipotência<sup>25</sup>, ele afirma a primazia da percepção<sup>26</sup>, instinto não viciado pelo Hábito, o “relato não-lógico de certos fenômenos, antes que tenham sido distorcidos até a inteligibilidade”<sup>27</sup>. Assim, a concessão à causalidade, do início do ensaio, é qualificada. O ensaio termina com os valores de Schopenhauer, ou melhor, com sua indiferença ao valor. As flores exibindo sem pudor suas genitálias são extraídas de *O Mundo como Vontade e Representação*, bem como a expressão do sujeito puro “isento de vontade”, o objeto “isento de causalidade”<sup>28</sup>, e a meditação

---

<sup>20</sup> Op. cit, p.70.

<sup>21</sup> Op. cit, p.74.

<sup>22</sup> Op. cit, p.79.

<sup>23</sup> Op. cit, p.79.

<sup>24</sup> Op. cit, p.84.

<sup>25</sup> Op. cit, p.87.

<sup>26</sup> Op. cit, p.89.

<sup>27</sup> Op. cit, p.92.

<sup>28</sup> Op. cit, p.96.

sobre a música tomada como “a Ideia em si, inconsciente do mundo dos fenômenos, existindo idealmente fora do universo, apreendida não no Espaço, mas no Tempo e apenas nele”<sup>29</sup>. A rejeição da ópera reflete a insistência de Schopenhauer na subordinação das palavras à música (*O Mundo como Vontade e Representação*, I.3 #52, 338); a aceitação do *vaudeville*, a “comédia da enumeração exhaustiva”, apoia-se na “razão pela qual a mesma composição se presta a muitos versos” (341); e a celebração do *da capo*, igualmente (342). A música, afirma Beckett, é o “elemento catalisador” em Proust, o transcendente ou a “realidade invisível”<sup>30</sup> que sentencia a vida do corpo sobre a terra a igualar-se a um fardo e revela o sentido de *defunctus* (*Parerga und Paralipomena*, II.12 #157). McQueeny conclui que a síntese beckettiana da psicologia e estética proustianas revela uma profunda simpatia pelo pessimismo. Os capítulos de Schopenhauer sobre o sofrimento, a vanidade da existência, e as qualidades transcendentais da música foram influências formadoras da visão que Beckett tem da realização de Proust. Mais tarde, Beckett colocaria em dúvida menos a realidade da experiência proustiana que algum valor que a ela pudesse ser atribuído; mas, ao final deste ensaio, a “salvação” (palavra que Beckett anotou à margem de seu exemplar, na passagem em que Marcel ouve o *Septeto*) proustiana, a solução musical à difícil equação, é essencialmente afirmada.

*Three Dialogues: Samuel Beckett and Georges Duthuit* são três diálogos em torno da arte e da crítica entre Beckett e Georges Duthuit (historiador de arte e genro de Matisse) sobre Tal Coat, André Masson e Bram van Velde. Publicado em *Transition forty-nine* 5 (dezembro 1949): 97-103, e assinado “Samuel Beckett e Georges Duthuit”; republicado ao lado de *Proust*, por John Calder (1965), sob o título de capa, “3 dialogues with Georges Duthuit”; incluído no volume editado por Martin Esslin, *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays* (1965); por fim, em *Disjecta* (138-45), onde o título foi por deslize abreviado para “Three Dialogues”. O descuido criou um padrão, replicado por Calder, que em seu *“Beckett Shorts”*#2; *Dramatic Works and Dialogues*, reimprimiu-os como obra de Beckett, batizados “The Duthuit Dialogues” apenas na quarta capa. A tradução francesa adota

---

<sup>29</sup> Op. cit, p.98.

<sup>30</sup> Op. cit, p.99.

simplesmente “Trois dialogues” (Minuit: 1998; para o amplo debate em grande parte falacioso sobre a atribuição correta da autoria, ver Duthuit).

Os diálogos de Beckett são travados mais intensamente com Georges Duthuit, mas igualmente com o número de *Transition* em que foram publicados. Estilizados como são, derivam de conversas efetivas posteriormente retrabalhadas e publicadas porque Duthuit insistiu para que Beckett fizesse circular melhor suas opiniões. Eles refletem a quarta das certezas beckettianas: a de que nascemos, existimos, vamos morrer — e a que se prova absurda, subvertendo as outras, “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.”<sup>31</sup> Neste texto autodepreciativo, Beckett explorou o debate estético performativo e disfarçado e o diálogo filosófico ao gosto de Platão. A tradição inclui os *Three Dialogues between Hylas and Philonous*, de George Berkeley, decididamente nada dramáticos, dos quais ecos sobrevivem em *Fin de Partie*, que ele começou a escrever pouco tempo depois. Os *Dialogues* também são um pouco tributários dos poemas dialógicos de W. B. Yeats. O tom também não é suficientemente levado em conta: o texto é concebido como parte de um espetáculo de music-hall, com “D” como escada, e “B” como o *clown* intelectual. Por todas as regras racionais de um debate, D é o vencedor; segue-se, portanto, que B foi bem-sucedido em falhar.

A “obrigação de expressar” encontra-se no primeiro diálogo. B argumenta que embora as “orgias franciscanas” de Tal Coat tenham um valor prodigioso, elas representam, contudo, “certa ordem no plano do factível”<sup>32</sup>. Perguntado sobre que outro plano poderia haver, B responde que, logicamente, nenhum, mas a arte precisa fazer mais que a mesma velha coisa um pouco melhor, “[que] trilhar [adiante] a mesma estrada enfadonha”<sup>33</sup>. O segundo diálogo dá prosseguimento ao primeiro, B sustentando que os problemas que Masson se colocou no passado perderam sua legitimidade e que ele se acha “espetado no feroz dilema da expressão.”<sup>34</sup> D não tem como discordar da avaliação dos dotes de Masson, seu

---

<sup>31</sup>Samuel Beckett, *Disjecta: Escritos diversos e um fragmento dramático*. Tradução de Fábio de Souza Andrade, Rio de Janeiro: Globo/Biblioteca Azul, 2022, 182-83.

<sup>32</sup> Op. cit., 182.

<sup>33</sup> Op. cit., 182.

<sup>34</sup> Op. cit., 184.

leque de variações técnicas, e sua arte que “perdura e prolifera”; então só resta a B, sem nada a dizer e sem meios para dizê-lo, “sai(r) chorando”<sup>35</sup>. O duelo é retomado em III: “Francês, atire primeiro.” Aqui, B invoca (e D admite) uma arte de uma ordem diversa, a arte de alguém (Bram van Velde) obrigado a pintar, incapaz de pintar, uma arte (B reconhece, duas semanas depois) que seja inexpressiva. Enquanto tal, diria ele, trata-se de uma arte de uma ordem mais elevada que os “contorcionismos” de Masson e os experimentos “a-cada-homem-sua-própria-esposa do espiritualizado Kandinsky”<sup>36</sup>. O debate chega ao clímax na fala mais longa de B, em que Bram é celebrado como o primeiro a admitir que “ser artista é falhar, como ninguém mais ousou falhar”<sup>37</sup>. Mas B não afirmará que, conduzindo “esse assunto horrível” a uma conclusão, ele (ou Bram) estejam de alguma maneira fazendo um ato expressivo, nem mesmo da impossibilidade de tal obrigação. O ponto de vista é ratificado numa carta a Duthuit (09/03/1949), na qual Beckett discute a importância do “*rapport*” [relação] — não só entre o artista e o mundo exterior, mas também entre seus impulsos interiores; a pintura de Bram, afirma, é a primeira a rejeitar o “*rapport*” sob todas as formas. Sua pintura, em vez disso, oferece “*refus et refus d’accepter son refus...Pour ma parte, c’est le gran rifiuto* [a grande recusa] qui m’intéresse”.<sup>38</sup>

Os críticos teimam em ignorar, com excessiva frequência, o contexto destes três diálogos, seu lugar entre as questões específicas de *Transition forty-nine#5*. Os diálogos tomaram forma a partir de cartas e conversas nos cafés que não estavam centradas na estética beckettiana latente em abstrato, mas em artistas, ensaios e questões específicas, incluídos neste número da revista. Os *Dialogues* aparecem na sequência do ensaio de André du Bouchet, “Three Exhibitions: Masson — Tal Coat — Miró.” Beckett talvez tenha substituído Miró por van Velde porque o ensaio que se segue aos *Dialogues* é “Some Sayings of Bram van Velde”, no qual a estética empobrecida de van Velde soa muito beckettiana: “Não tenho nada nos bolsos, nada nas mãos. Onde devo encontrar o que preciso?” (104). Uma seção intitulada “Documents”, um manifesto da estética dos anos do pós-guerra, contém o ataque de Masson à estética modernista “desinteressada”, a estética da arte pela arte. Para

---

<sup>35</sup> Op. cit., 186.

<sup>36</sup> Op. cit., 189.

<sup>37</sup> Op. cit., 190.

<sup>38</sup> “A recusa e a recusa de aceitar sua recusa. De minha parte, é o *gran rifiuto* que me interessa”. N.T.

Masson, estas obras anteriores à guerra são mera decoração ornamental, “com nada para decorar.” Ele reclama, como Sartre, uma arte que na era pós-Segunda Guerra trabalhe “to the liberation of man, to the transmutation of all values, to the denunciation of the ruling class responsible for the imperialist and fascist regression.”<sup>39</sup> A resposta de Becket a estes “contorcionismos” é a estética do fracasso.

O impacto destes *Dialogues* foi considerável, tanto na obra beckettiana que, das *Novelas* (compostas em 1946) ao final de sua carreira, está implicada na arte do fracasso, como em termos do diálogo crítico com sua obra. Peter Murphy é cético quanto a este aspecto, argumentando que Martin Esslin em especial privilegiou a interpretação de um autor tentando moldar um nada existencialista, e que a profusão tremenda de leituras formalistas da obra beckettiana ignora outros aspectos da sua realização. Os *Three Dialogues* foram reivindicados pela estética pós-estruturalista de tal modo a estimular interpretações da obra beckettiana dominadas pelo pessimismo quanto aos poderes expressivos da linguagem; descentrando o discurso, desconstruindo-o, reconhecendo estruturas fugidias, e buscando traços evanescentes. Outra tese que emerge dos *Dialogues* — mais modernista que pós — é a que os vê como exemplo da impossibilidade e do problemático na arte moderna, corrigido por zombaria autoconsciente. O perigo desta abordagem é o de reduzir a ironia radical de Beckett a mais uma “aposta na concessão,” ela mesma um alargamento do campo do factível. Se fosse assim, seria possível concordar com Hesla (4), e com a admissão implícita na posterior entrevista de Beckett a Tom Driver (23), de que os *Dialogues* não seriam efetivamente tão revolucionários quanto aparentariam à primeira vista. Ao contrário, teriam resolvido em si mesmos, para si e para aqueles que são seu objeto, a busca dos artistas em toda parte: uma vez admitida à bagunça, a tarefa do artista é agora (e sempre) encontrar uma forma para acomodá-la.

“Les Deux Besoins” (1938) é um ensaio sem tradução, agora depositado na Baker Memorial Library, Dartmouth College, inédito até 1983, quando Ruby Cohn o incluiu em *Disjecta* (55-57). Ele se ocupa da “monotone centralité” da existência individual, aliada, contudo, à necessidade de cultivar tal estado, as duas

---

<sup>39</sup> “pela libertação do homem, pela transmutação de todos os valores, pela denúncia da classe dominante responsável pela regressão imperialista e fascista”.



necessidades sendo a “besoin d’avoir besoin” e a “besoin dont on a besoin”, ou, dito mais cruamente, a necessidade e a necessidade de a ela responder. Em “Denis Devlin”, Beckett comentou “a necessidade de ter necessidade”. Cohn (173) articula a defesa beckettiana de “uma arte irracional e interrogativa” e entende os parágrafos “disjuntivos” do ensaio como uma ilustração deste processo. As imagens são precisamente aquelas empregadas em *Murphy*: a mônada, o dodecaedro de Pitágoras, a incomensurabilidade entre o lado e a diagonal, a história de Hípaso<sup>40</sup>, todas com um elemento comum de irracionalidade. As duas necessidades são incomensuráveis, mas a arte (o hexágono formado pela intersecção dos dois triângulos da necessidade) é o produto de ambas; escolher uma delas é preferir um testículo a outro. O engenho aparentemente irrelevante dos exemplos beckettianos (o movimento do berço de Galileu, o embaçamento do espelho de Stendhal, Hípaso, nem fascista, nem comunista) estão de acordo com o tema. Estes são os “enthymèmes de l’art”, silogismos baseados em premissas não mais que prováveis, com conclusões incertas (o diagrama é apresentado pelo floreio: “falsifications davantage” [mais falsificações]). O ensaio é, portanto, uma precoce sugestão da necessidade irracional de expressar apesar das antinomias que tornam a expressão impossível.

“Hommage à Jack B. Yeats” é uma breve apreciação da exposição por ocasião dos 84 anos de Jack Yeats, na Galerie Beaux-Arts, Paris (março 1954), publicada em *Les Lettres Nouvelles 14* (abril 1954): 619-20, depois, republicada em *Disjecta* (148-49), numa “extraordinária” tradução, segundo Ruby Cohn, extraída do texto de um catálogo das pinturas de Yeats editada por James White. “Hommage” é muito apropriado, já que Beckett realiza uma afirmação acrítica de, em suas palavras, “cette grande oeuvre solitaire”.

Quando Cottie<sup>41</sup> morreu (1947), Beckett foi ao seu funeral e, naquela visita, comprou *Regatta Evening* (Knowlson, 333). Tendo escrito “Hommage à Jack B. Yeats” para a exposição de 1954, “uma verdadeira tortura” nas suas palavras, Beckett visitou a exposição muitas vezes. Yeats morreu (28 de março de 1957) na

---

<sup>40</sup> Hípaso de Metaponto (sec VI a.C), filósofo e matemático grego, discípulo dos Pitagóricos, que teria sido assassinado por ter divulgado conhecimentos secretos sobre os números irracionais e a natureza da comensurabilidade e do imensurável [N.T.]

<sup>41</sup> Mary Cottenham Yeats (1867-1947), mulher de Jack B. Yeats (1871-1957), irmão do poeta William B. Yeats [N.T.]

Portobello Nursing Home, mas Beckett não pode estar presente ao funeral. Cedeu dois quadros para uma mostra das pinturas de JBY em Veneza (maio de 1962). Continuou rendendo homenagens à obra, enfatizando que JBY era um fiel a seu jeito de ser; impermeável a influências, e lembrando o comentário de Yeats, o de que toda pintura precisa ter algum “balanço de vida”. A grandeza da dívida pode ser incalculável, se Knowlson tiver razão (342) em listar “The Two Travellers” e “Men of the Plain”, quadros de Yeats, entre as influências de *Waiting for Godot*; ou O’Brien, em sugerir (285) o impacto da recusa de Yeats em comprometer sua arte pintando o que outros teriam preferido que ele tivesse visto.

“Pour Avigdor Arikha” é um parágrafo escrito por Beckett por ocasião de uma mostra de desenhos de Arikha, aberta em 26 de janeiro de 1967 (Paris, Galerie Claude Bernard). Foi publicado em *Avigdor Arikha: Dessins 1965-1970* (Paris: Centre National d’Art Contemporain, 1970), mas traduzido previamente para *Avigdor Arikha: Darwings 1965/66* (Jerusalem&Tel Aviv: Tarshish Books, 1967), 3. O tributo integrou outras exposições da obra de Arikha, em Paris (8 de dezembro de 1970 a 18 de janeiro de 1971), Londres (Victoria and Albert Museum, catálogo, Fevereiro-Maio 1976) e nos EUA; também em *Arikha* (Paris: Hermann, 1985), 10. O original e a tradução foram republicados em *Disjecta* (152); expressam a convicção beckettiana sobre a arte como um cerco ao “exterior inexpugnável”; “marcas profundas” que mostram a batalha do olho e da mão com o “não-eu”<sup>42</sup>. Seis rascunhos sucessivos aparecem em Atik, ilustrações 10-12, pp.26-28, bem como a tradução para o inglês, ilustração 13, p.29

## Outras Leituras

Bair, Deirdre. *Samuel Beckett: A Biography*. London: Jonathan Cape, 1978.

Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2004 [1997].

McQueeney, Terence. "Beckett as a Critic of Joyce and Proust." PhD Diss., U of North Carolina, 1977.

---

<sup>42</sup> Samuel Beckett, *Disjecta: Escritos diversos e um fragmento dramático*. Tradução de Fábio de Souza Andrade, Rio de Janeiro: Globo/Biblioteca Azul, 2022, p.198.

**S. E. Gontarski** editou o *Journal of Beckett Studies* entre 1989-2008. Seu ensaio *Bad Godots: 'Vladimir enters from the barrel' and other Interventions* foi publicado pela Cambridge University Press em 2024 e seu *Beckett. Przewodnik. Tłumczenie Piotr Szymor* foi lançado recentemente, pela Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź. *Włodzimierz Staniewski and the Phenomenon of "Gardzienice"*, editado com Tomasz Wiśniewski e Katarzyna Kręglewska, foi lançado pela Routledge, em 2021, mas a edição em brochura acaba de sair, em 2024. No Brasil, o segundo volume de sua introdução ao teatro de beckettiano, *Samuel Beckett: Os Pequenos (Grandes!) Textos Teatrais* (Tradução, apresentação e notas de Robson Corrêa de Camargo) foi recém-lançado pela Giostri Editora, 2024. O volume vem juntar-se a *Samuel Beckett: Os Grandes Textos Teatrais*. (Tradução de Camille Vilela-Jones; revisão, Robson Corrêa de Camargo; apresentação e notas Marcus Mota), também publicado em São Paulo, pela Giostri Editora, em 2021. Professor no Departamento de Inglês da Florida State University (Robert Lawton Distinguished Professor), além de expoente maior dos estudos beckettianos, publicou extensamente sobre os modernismos europeu e americano e no campo dos estudos irlandeses e da teoria da performance.

# 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 exhibir 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 Becket; 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*. *Brevissimo 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.

# ESGARÇANDO AS CALÇAS: SUCESSÃO E MOVIMENTO DO OBJETO ESTÉTICO EM (E EM TORNO DE) *A PINTURA DOS VAN VALDE OU O MUNDO E AS CALÇAS* (1946)

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p56-77>

**Gustavo de Almeida Nogueira**

## RESUMO

A crescente publicação dos materiais chamados de *grey canon* beckettiano — textos compostos pela correspondência, diários, manuscritos, cadernos de anotações de leituras e esquemáticas de direções teatrais — tem fornecido um vasto campo de estudos para a análise das concepções estéticas de Samuel Beckett. Com isso, noções canônicas relativas à progressão de suas reflexões, assim com sua relação com a elaboração de suas obras literárias, têm sido reformuladas, postas em xeque ou rearranjadas. O presente artigo busca contribuir para esse esforço ao colocar em evidência o percurso sinuoso de ideias como a da mobilidade, da mudança e da sucessão ao longo dos escritos estéticos beckettianos das décadas de 1930 e 1940, tendo como foco o lugar singular que elas ocupam no ensaio “A pintura dos Van Velde ou o mundo e as calças” (1946).

**PALAVRAS-CHAVE:** Samuel Beckett; Estética; Arte na França do pós-Segunda Guerra.

*ABSTRACT*

The increasing publication of materials known as Beckett's *grey canon* — texts composed of correspondence, diaries, manuscripts, reading notebooks, and schematic notes for theatrical directions — has provided a vast field of study for analysing Samuel Beckett's aesthetic conceptions. As a result, canonical notions concerning the programmatic progress of his reflections, as well as their relationship with the development of his literary works, have been reformulated, questioned, or rearranged. This article seeks to contribute to this effort by highlighting the winding path of ideas such as mobility, change, and succession throughout Beckett's aesthetic writings from the 1930s and 1940s, focusing on their unique significance in the essay "La peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon" (1946).

*KEYWORDS:* Samuel Beckett; Aesthetics; Art in post-World War II France.

**E**sse artigo pretende analisar as reformulações beckettianas do objeto estético concentrando-se no primeiro dos ensaios do imediato pós-guerra presentes na coletânea *Disjecta* (1983), a saber, “A pintura dos Van Velde ou o mundo e as calças” (1946). Propomos uma leitura que aponta a temporalidade como eixo central da relação do artista com o objeto e como critério de distinção entre os irmãos Van Velde. Comentaremos Geer, que pinta a *sucessão* não em estágios do objeto, mas enquanto movimento, a partir da distinção estabelecida por Beckett entre este pintor e as tentativas de representações temporais que congelariam tal sucessão; e Bram, que produz imagens definidas como objeto não-relacional “em suspensão”. Debateremos esses termos da delimitação de dois caminhos da pintura em contextualização com outros momentos da crítica beckettiana.

Discutiremos as formulações de Beckett incorporando as questões propostas por Conor Carville (2018), em fricção direta com o vitalismo bergsoniano de Georges Duthuit e indireta com a purificação do *medium* de Clement Greenberg, além do afastamento beckettiano de uma corrente da crítica francesa à época que se propunha a definir a materialidade própria da pintura enquanto critério de avaliação da atualização estética. Se o ensaio de 1946 é marcado por termos que parecem indicar algum grau de êxito e pela centralidade da temporalidade, conforme buscaremos argumentar, no ensaio seguinte, tais formulações dão lugar a uma distinção entre dois impedimentos respectivos aos



polos sujeito-objeto, o “impedimento-olho” e o “impedimento-objeto”, já próxima da elaboração mais radical de uma estética do fracasso em “Três diálogos” (1949).

A primeira questão que abordaremos, ainda que brevemente, será a temporalidade e a espacialidade das imagens do objeto estético na crítica e no chamado *grey canon* beckettiano — textos compostos pela correspondência, diários e manuscritos, que vêm sendo publicados recentemente. Ao longo da década de 1930 — tempo de formação e de muitas viagens, de formulações e impasses pessoais e estéticos, de primeiras publicações e alguns fracassos editoriais — há uma tendência dessas imagens do objeto a ganharem um caráter mais marcadamente temporal do que espacial no decorrer desses anos. Um dos momentos mais claros dessa predominância inicial do caráter espacial das imagens encontra-se no ensaio de 1934, *Poesia Irlandesa Recente*, constante da coletânea *Disjecta*, recém traduzida para o português. Logo em sua primeira frase, como “princípio grosseiro de individuação” que coordenará suas análises, Beckett coloca o grau de consciência do colapso do objeto e do sujeito, bem como a “ruptura das linhas de comunicação” entre eles, como critério de avaliação da atualização dos poetas. Perante esse impasse, sobra ao artista “afirmar o espaço que intervém entre si e o mundo dos objetos” como uma “terra-de-ninguém” (BECKETT, 2022, p. 96). O que se segue então é uma galeria de imagens espaciais, condizente com a definição da tarefa do artista conforme anunciada de partida: golfos, abismos, orlas, costas e estreitos são mobilizados pela argumentação não como meros adornos, mas como uma linguagem poética inescapável para sustentar a defesa de que a poesia e a arte não devem ser *sobre* algo, em um caráter dissertativo passível de dissociar forma e conteúdo — forçando a linguagem crítica à criação imagética. Se na monografia *Proust* (1930) Beckett já colocava a mobilidade da relação sujeito-objeto como “dois dinamismos intrínsecos e separados, carentes de um sistema de sincronização” (BECKETT, 2003, p. 15) no centro do desafio do romance moderno; e em *Uma obra da imaginação*, resenha de 1936 sobre *The Amaranters*, romance do escritor e pintor Jack B. Yeats, definiria a articulação das mutações dos elementos presentes na obra não enquanto alegoria ou símbolo, mas como “estágios de uma imagem” (BECKETT, 2022, p. 123), será em seu ensaio de 1946 que a “sucessão” e a “mudança” — para usar as palavras de Beckett, que

assinala também o tempo como aquilo que impede de ver “a coisa” ou “o objeto” — ocuparão uma posição ainda mais central, como pretendo ressaltar. Tal ênfase à temporalidade funciona como o “princípio de individuação” de “A pintura dos Van Velde ou o mundo e as calças”, tomando um lugar de importância que, ao que me parece, nunca havia ocupado na crítica beckettiana anteriormente e não viria mais a ocupar nos textos dos anos seguintes. Que a questão se ausente quase inteiramente — ao menos de modo explícito — nos dois ensaios que o seguem — “Pintores do impedimento” (1948) e “Três diálogos” (1949) — e, em menor grau, também nas discussões da correspondência à época, nos parece um indício de uma importante mudança nas reflexões beckettianas à beira dos tão citados trechos que compõem o que se convencionou chamar por “estética do fracasso”.

O tratamento das questões que giram em torno da temporalidade nesse ensaio de 1946 é articulado por meio das definições de diagnósticos da problemática e da análise de estratégias estéticas diversas. À guisa de breve introdução à discussão, julgamos que o modo mais direto de adentrar esse ensaio seria o de expormos a exemplificação do procedimento que teria se tornado o mais comum para o irlandês — um procedimento insatisfatório, se não mesmo oposto, à solução esperada segundo os critérios expostos no próprio ensaio. Beckett afirma que uma boa parte das tentativas de representação do tempo na pintura em voga à época apostaria na solução de congelá-lo. Ele chama aos pintores que procedem deste modo como “realistas”, colocado em aspas no original. Em quê isto consistiria? Tais artistas se prostrariam em frente a uma queda d’água, comporiam a sua representação, e diriam que essa seria a representação do tempo e do movimento, uma vez que ambos estariam contidos no objeto de escolha. O que se vê, como resultado, é uma queda d’água congelada. Poder-se-ia argumentar que haveria uma sugestão de movimento nessa representação — mas não é este o caminho que interessa a Beckett, como se nota na seguinte passagem: “que não venha mais nos encher o saco com suas histórias de objetividade e de coisas vistas. De todas as coisas que ninguém jamais viu, suas quedas d’água são seguramente as mais enormes” (p. 166). Destacamos alguns pontos que se implicam mutuamente nesse trecho: a crítica à tentativa de representação do tempo pela via mimética; a escolha de repertório — de um objeto ou de um tema que se adeque ao propósito

da representação do movimento (trataremos mais adiante as questões da adequação da realização à intencionalidade como critério avaliativo descartado por Beckett); e a exterioridade da busca. Esta última poderia, em um primeiro momento, implicar um contraste à busca por uma imagem interna do movimento. Porém, conforme veremos, não é o caso para Beckett.

A impossibilidade de se pensar a adequação entre intencionalidade e realização seria uma das consequências, para o irlandês, da equivalência das buscas por imagens externas e internas. O primeiro texto beckettiano publicado no pós-guerra, ensaio que precede imediatamente *A pintura dos Van Velde*, conclui com algumas palavras eloquentes e ilustrativas a respeito destas buscas. Trata-se de “MacGreevy sobre Yeats” (p. 131-4), publicado ainda em 1945. Ao fim desta breve resenha, lemos o seguinte:

O estar na rua, quando tudo se passa no quarto, o estar no quarto quando tudo se passa na rua [...] *Helena* [não faz mais ou menos sentido] do que uma vendedora de maçãs, nem asnos mais do que homens, nem o *Sangue de Abel* mais do que o comum, nem a manhã mais do que a noite, nem a busca interior mais do que a exterior. (p. 134).

O problema restaria o mesmo, porque tanto a busca interior quando a exterior — e essa será uma das distinções entre os irmãos Van Velde — colocam a mesma questão para o trabalho imaginativo do sujeito-artista: a mobilidade tanto na concepção de uma imagem interna — parte do processo de intenção — quanto de uma imagem externa — do processo de execução ou de acompanhamento mimético de um objeto móvel. Se nos voltarmos agora para o *Dream of Fair to Middling Women* — primeiro romance de Beckett, concluído em 1932, porém negado por todas as casas editoriais e publicado somente em 1992, postumamente —, com a crítica da mimetização da queda d’água em mente, notaremos que essas questões eram colocadas de modo distinto. Uma das passagens deste romance, colhida no *Disjecta*, inicia-se com a seguinte reclamação do narrador: “[a] presença do real era uma praga porque não dava folga à imaginação” (p. 64). Há um aparente conflito entre as dimensões interna e externa nesta afirmação, com

algumas implicações: a imaginação seria exclusivamente interna, mônada intacta do sujeito? A presença do real é puramente externa, ausentando-se internamente? Este parágrafo ainda traz uma conclusão que será pertinente para nossa discussão por tratar-se de uma afirmação que é virada do avesso nos escritos do pós-guerra: “afirmamos e defendemos enfaticamente (ao menos para efeito deste parágrafo) que o objeto que se torna invisível diante de nossos olhos é, por assim dizer, o melhor e mais brilhante.” (p. 64-5). No ensaio de 1946, assim como em correspondência à época, Beckett argumentaria que não há objeto que não se torne invisível diante de nossos olhos; fazer ver o objeto, suspenso e não-relacional, como o pintor Bram o faria, seria justamente a tarefa do artista, implicando que o trabalho imaginativo não teria outro caminho senão o de operar por meio dessa invisibilidade.

O contexto desta passagem supracitada, no romance escrito em 1932, é o de uma discussão sobre a construção dos personagens, na qual o narrador expõe seu desejo de que suas criaturas “se comportem”, reclamando que elas “nos decepcionam” porque seus movimentos não são previsíveis ou controláveis. Isso sugere uma inadequação que parece dizer respeito, em um primeiro momento, a algo real a ser seguido, um referencial externo dos modelos dos personagens — em que aparte existiam, inspirados diretamente em pessoas próximas e familiares do autor, alguns dos quais expressaram terem se sentido insultados ou desrespeitados ao se reconhecerem no romance. No entanto, essa inadequação refere-se à impossibilidade de controle da movimentação e das sucessivas transformações das personagens durante o processo de criação — em suma, de suas temporalidades. Assim, a crítica a Balzac que se segue, a respeito do controle dos movimentos do objeto-personagem, dirige-se tanto a uma inadequação à *vida* e ao *humano* — nas palavras da citação — quanto à própria imaginação do sujeito-criador em sua incompatibilidade ao que chama de real:

Ele [Balzac] é o mestre absoluto de seu material, faz o que bem entende com ele, pode prever e calcular até a mínima vicissitude, pode escrever o desfecho de seu livro antes de ter concluído o primeiro parágrafo, porque transformou

todas suas criaturas em repolhos mecânicos e tem certeza de que permanecerão imóveis onde necessário, ou indo e voltando na velocidade e na direção que ele escolher.[...] mas por que chamar uma destilação de Euclides e Perrault de *Cenas da vida*? Por que comédia *humana*? (p. 68).

A pressuposição beckettiana nessa crítica a Balzac seria a de que o que haveria de *humano* teria necessariamente de estar relacionado à sucessão e ao movimento, a esses “dois dinamismos intrínsecos e separados, carentes de um sistema de sincronização”, conforme a definição de *Proust* a respeito da relação interpessoal (Beckett, 2003, p. 15). Além disso, a censura aos elementos “mecânicos”, que “permanecerão imóveis onde necessário”, certamente também implica uma defesa da incorporação da contingência no romance; porém, conforme veremos, isso não levará Beckett a uma busca de um repertório de objetos externos em mobilidade — como uma queda d’água — ou a coletar acontecimentos de evidente contingência de modo a servirem a uma representação que pretendesse incorporar tais qualidades em si pela realização mimética. Pois, para o irlandês, as qualidades de um objeto não podem ser apreendidas pelo objeto estético simplesmente por retratá-lo. Essa ausência de relação direta entre as qualidades desses objetos parece acarretar na conclusão de que quaisquer critérios extraestéticos seriam inadequados para avaliar uma obra de arte. No ensaio de 1946, no entanto, ao discutir um exemplo de uma outra estratégia de representação do movimento, Beckett preza o pintor Geer van Velde em termos atrelados a uma qualidade definidora do homem e da vida, em uma passagem que acena a uma adesão ao vitalismo:

[...] ele realiza a si mesmo [...] ele realiza o homem se preferirem, naquilo que ele tem de mais inabalável, na certeza de que não existe nem presente nem descanso. É a representação daquele rio onde, segundo o cálculo modesto de Heráclito, ninguém desce duas vezes. (2022, p. 170).

A qualidade positiva dessa afirmação de realizar o homem, bem como o grau de êxito do objeto estético, correm na contramão da narrativa consagrada nos

estudos beckettianos segundo a qual haveria uma linha de continuidade coesa e progressiva que partiria, pelo menos, da “Carta alemã de 1937” (p. 73-7) até as formulações famosas do que se convencionou chamar por “estética do fracasso” em “Três diálogos” (p. 181-90) — este, publicado três anos após o primeiro ensaio sobre os irmãos van Velde. É notável o contraste entre a universalidade dos termos com os quais se refere a Geer — realizando a si, ao homem, e representando a imagem de um rio concebida há mais de dois milênios — e a ênfase, na passagem sobre Balzac, à particularidade com que o romancista conduz sua criação, “mestre absoluto de seu material”, à sua vontade, decidindo destinos e ritmos de suas criaturas, como se essa vontade autoral carregasse consigo o caráter mecânico da racionalização e do cálculo, em oposição a uma autonomia da imagem que um artista perseguiria e conceberia ao respeitar a mobilidade própria à imaginação. No caso da literatura e, especialmente, do romance, a crítica incide sobre o controle dos movimentos de titereiro em um tempo artificialmente congelado da enunciação narrativa da terceira pessoa. Seria somente em suas produções do pós-guerra que Beckett encontraria em um uso particular de uma primeira pessoa destituída de identidade a saída para o que procurou ao longo da década de 1930, compondo seus romances por meio de episódios não-relacionais que parecem consoantes à sua busca por uma fidelidade ao movimento incessante. Suas reflexões antecedentes a essa virada literária são marcadas por impasses de ordem estética, dando trato a termos amplos como “artes representativas”.

Voltemos ao ensaio de 1946, e à passagem sobre a queda d’água, agora em uma extensão maior, para notarmos o que ela nos indica sobre a concepção beckettiana da representação mimética:

A que as artes representativas têm se agarrado, desde sempre? A querer parar o tempo, representando-o. [...] O “realista”, suando diante da sua queda d’água e praguejando contra as nuvens, não deixou de nos encantar. Mas que não venha mais nos encher o saco com suas histórias de objetividade e de coisas vistas. De todas as coisas que

ninguém jamais viu, suas quedas d'água são seguramente as mais enormes. (p. 166).

A concepção de “realistas” neste trecho vai muito além da delimitação de um período histórico do século XIX e ilustra de modo conciso a maneira como Beckett lê a história da pintura, em saltos e retornos insuspeitos, em oposição a uma leitura teleológica ou progressiva. Porém, no caso específico desta passagem, a imagem do artista “suando diante da sua queda d'água” nos remete a um excerto importante de sua correspondência — já exaustivamente citado nos estudos beckettianos — datado de 1934:

E os Impressionistas rodeando o cenário lamentando-se que ele não pare quieto! Quão longe Cézanne se afastou das puerilidades do instantâneo [*snapshot*] de Manet & Cia quando ele pôde perceber que a intrusão dinâmica era ele mesmo e, assim, a paisagem como algo por definição inacessivelmente estrangeiro, arranjo ininteligível de átomos. (2009, p. 222-3, tradução nossa)<sup>i</sup>.

O que já é chamado por alguns críticos de “a carta Cézanne” coloca o pintor francês em oposição aos outros artistas canonicamente chamados de impressionistas justamente pelo critério da dinâmica, aqui, internalizada, enquanto o mundo externo — queda d'água ou não — é caracterizado por uma *secura* ilustrada pelo termo filosófico e científico dos átomos. Notável é também a distinção, entre os doze anos que separam essas reflexões, da comparação historicamente circunscrita com “os impressionistas” e a extensão da discussão com o emprego menos preciso no tempo e mais interessado esteticamente de “realistas”. As implicações dessa “intrusão dinâmica” também ganham outra complexidade no ensaio de 1946. Em um momento já avançado deste texto, Beckett formula sua questão central: “[c]omo representar a mudança? [...] Para o pintor, a coisa é impossível. É de resto da representação dessa impossibilidade que a pintura moderna extrai boa parte de seus melhores efeitos” (2022, p. 170). A “representação dessa impossibilidade” seria um ponto máximo de desenvolvimento da pintura? O que é a “pintura moderna” para Beckett?

Esta parece ser a pergunta à qual ele extensamente se esquivava a responder no início de seu ensaio, quando se ocupa em parodiar os mais diversos discursos que buscam, cada qual à sua maneira, definir critérios de avaliação da atualidade das obras e do que seria meritório de ser chamado de pintura moderna. Antes dessa recriação de um diálogo entre os discursos dessas correntes e um amator que entraria desavisado e de olhos limpos em uma galeria, Beckett narra a vida de um objeto estético. Criada na solidão — que é a condição do artista reiterada por todo o ensaio —, a obra vem ao mundo para então ser destruída, remendada, adulterada, abandonada, ou confundida por outra assim que adentra a esfera pública. Este é o equivalente concreto e material do que se faz com a obra no desfile de chavões que Beckett faz perfilar em seu ensaio, parodiando os discursos correntes sobre a definição de arte moderna e seus critérios de avaliação. No contexto da França do pós-guerra, percebemos que esta artilharia é movida por uma sensação de que forças altamente reacionárias se formavam. Em torno da instituição artística, do público e da recepção crítica, Beckett enumera diversos casos de censura e de protestos, motivados por tacanhez moral, contra a nudez ou inovações. Tais alvos são resumidos por Conor Carville, no capítulo “*From Bram van Velde to The Unnamable*” de seu estudo *Samuel Beckett and the Visual Arts*, como toda a teia de relações entre história da arte, os árbitros do valor estético e suas instituições, que acumulariam camadas de interpretação ao longo dos séculos, responsáveis, nas palavras de Beckett, por matar o quadro contemporâneo (cf. CARVILLE, 2018, p. 184-5). Neste sentido, a crítica traça uma importante relação às avessas com sua descrição do trabalho do artista, que se direcionaria pelo lado oposto: o de retirar camada atrás de camada do objeto até chegar na coisa ou no nada — conforme a formulação da famosa “Carta alemã” (cf. BECKETT, 2022, p. 75). Na correspondência à época, suas interrogações a respeito de nomes que teriam recebido condecorações, de que natureza seriam essas e quem confeccionaria as medalhas oficiais revelam a preocupação de Beckett com o perigo da institucionalização das artes no pós-guerra a serviço de um nacionalismo francês insurgente, resposta à desmoralização e impotência dos anos da ocupação alemã.



Após esta série de paródias dos discursos estéticos em voga, jogo de diálogos e frases arremessadas ao diletante, ao amador que acompanha fervorosamente as exposições, Beckett passar a advogar uma forma não-mediada e subjetiva de julgamento artístico, em oposição às demandas de uma nova crítica institucionalizada. Esta última exigiria subordinações do artista para que esse figurasse nas publicações e usufrísse das oportunidades de exposição, determinando os valores de opiniões e terminologias como valores de troca do debate. O caminho para evitar esse peso, tanto para o pintor quanto para o amante das artes, seria o de um julgamento radicalmente pessoal. Sua voz, introduzida por um “[n]unca dizem a ele [ao amador]”, com direito a travessões, insiste em termos de interioridade. Se para o irlandês as buscas interna e externa se equivaleriam, Beckett ainda enfatizaria — como o fez desde *Proust* — o caráter inescapavelmente solitário da concepção das imagens na imaginação. Guardadas as diferenças, a esta altura de seu ensaio é indicada uma equivalência da criação e da percepção do espectador frente à imagem, em processos igualmente distanciados da interpretação intelectual e da tradução das pinturas em discurso crítico, aproximando-os do sentido exclusivamente visual:

[...] não se trata em absoluto de uma tomada de consciência, mas de uma tomada de visão [...] E uma tomada de visão no único campo que se permite, às vezes, ver sem mais, [...] que concebe brevemente a seus fiéis que nele ignorem tudo o que não é aparência: o campo interior. (p. 166).

Esta defesa do “campo interior” voltará na conclusão do ensaio, dessa vez mais explicitamente oposta aos sentidos de coletividade e de imediata função social da arte, ambos dos quais Beckett é muito suspeito. Após se indagar sobre o destino da “pintura solitária” dos irmãos van Velde, o irlandês emenda: “[e]ssa pintura cuja mínima parcela contém mais humanidade verdadeira que todas as procissões rumo a uma felicidade de ovelha sagrada” (p. 174), somando a solidão à mudança como critérios de definição do humano conforme expostos neste ensaio. Tais posições beckettianas não vão somente na contramão da institucionalização da arte por meio das aproximações de cunho nacionalista do governo provisório de

Gaulle, mas também se colocam em justa oposição às defesas centrais no debate público francês a respeito do lugar da literatura à época conforme sustentadas emblematicamente pela *Les Temps Modernes* — a revista mais influente de então, fundada por Beauvoir, Merleau-Ponty e Sartre. Este último iria se deter longamente em *Que é Literatura?* (1947) — estudo com tonalidade de manifesto publicado na revista supracitada — nas determinações das condições materiais e estéticas para se forjar uma literatura que por sua vez tivesse como finalidade última a formação de um público leitor — a empreitada toda implicando a comunicação e a coletividade em um processo emancipatório mais amplo. Conjuntamente a uma análise da história da recepção do romance, Sartre se esforça para determinar a intencionalidade de um escritor de prosa entre o fino equilíbrio de uma particularização fechada de questões políticas de um enredo — que poderia reduzir a obra a um panfleto — e sua abstração — que a colocaria em risco de ser lida em uma ambiguidade ideológica, graças a um descontrole semântico das palavras que o filósofo atribui ao legado da ocupação nazista. Nesse contexto, podemos notar mais singularmente a distinção do debate da intencionalidade beckettiana, discutida em termos deliberadamente alheios às preocupações da formulação do que se chamava de literatura engajada — termo que implica em uma acusação velada de reacionarismo das obras que não se enquadrariam em seus pressupostos.

A questão de intencionalidade nas reflexões beckettianas está relacionada à importância relegada ao movimento nas discussões sobre o objeto estético, uma vez que falar da mobilidade da imagem em seu processo de concepção é o equivalente a falar da sua autonomia frente ao artista. Ao comentar a possibilidade de avaliação de uma pintura em termos de alguma adequação, Beckett volta a se referir à interioridade: “[t]udo o que se pode dizer deles [dos quadros], é que traduzem, com mais ou menos perdas, absurdos e misteriosos impulsos rumo à imagem, que são mais ou menos adequados frente a obscuras tensões internas”. Ora, como medir o nível de adequação, ou seja, a relação entre intencionalidade e realização, de “obscuras tensões internas”? Beckett prossegue: “[q]uanto a decidir por si próprio sobre o grau de adequação, nem pensar, já que não estamos na pele do retesado. Ele mesmo não sabe de nada na maior parte do tempo”. Ou seja, não

há um referencial interno, ou, ao menos, não há um referencial interno estático; isto seria uma outra maneira de formular a equivalência das buscas interna e externa. É assim que a questão da intencionalidade, tão central nos debates à época, é deixada de lado: “[o] coeficiente de adequação é sem interesse”, pois “perdas e ganhos se equivalem na economia da arte, onde o calado ilumina o dito, e toda presença é ausência” (p. 162). Isso também é a razão da indiferença, no “Três diálogos”, à “patética antítese posse-pobreza”, sobre a qual Beckett se pergunta se todos os seus contemporâneos já não estariam cansados (p. 189).

Essa equivalência entre perdas e ganhos seria ainda mais evidente para o caso da literatura. Como Peter Boxall não cansa de reiterar em *The Value of the Novel* (2015), lembrando-nos de algo que parece tão evidente que frequentemente nos esquecemos, a saber, o simples fato de que toda a presença que a palavra pode evocar é ausência. Neste ensaio de 1946, Beckett se pergunta sobre como representar a mudança, apenas para indicar a postura que celebra em seus artistas e afirmar o impasse: “[c]omo representar a mudança? Recusaram-se ambos, cada um a seu jeito, aos vieses. Não são nem músicos, nem literatos, nem cabeleireiros. Para o pintor, a coisa é impossível” (p. 170). O problema é uma reformulação da chamada “Carta alemã” (1937) que antecede em quase uma década o artigo sobre os van Velde. Nela, a impossibilidade de se chegar à representação da mudança é postulada dessa vez para a literatura. A leitura mais comum da “Carta” sempre enfatiza as polaridades “superfície-profundidade” ao comentar a famosa passagem sobre “cavar buracos” na linguagem como a tarefa do escritor. Arriscamos propor aqui que esta imagem seria indicativa da *direção* do movimento desta tarefa; seu propósito e finalidade, enquanto programa estético, diria respeito à polaridade *estagnação-movimento*, central como a *mudança* em *A pintura dos van Velde*. Atentemos à insistência do léxico da carta a essa polaridade: o alvo é a “sacralidade *paralisante*” nas palavras; a “terrível e arbitrária materialidade da superfície da palavra não seria capaz de ser *dissolvida*”; a dureza e a petrificação são intuídas pelo “cavar”. Essa solidez pétrea também é o alvo em seu comentário sobre a obra de Gertrude Stein: “[p]elo menos a textura da linguagem tornou-se *porosa*”. No outro polo, o do movimento, lemos: “[...] aquilo que está à espreita por trás [das palavras] — seja algo ou nada — comece a *vazar*” (grifos nossos, p. 75-6). O jogo

entre solidez e liquidez, as polaridades petrificação-movimento, são as tensões que marcam o programa-tarefa do artista; o “algo ou nada” que resultará desse trabalho de escavação não está ao alcance de qualquer cálculo estético prévio.

Se voltarmos agora para o ensaio de 1946, notaremos que o léxico que marca a polaridade petrificação-movimento persiste. Em uma passagem na qual Beckett descreve o que se passa com um espectador ao se confrontar com um quadro de Bram, o caráter paralisante das palavras conforme indicado na “Carta alemã” volta a figurar como um empecilho, desta vez para a própria percepção de mobilidade pictural: à frente de um desses quadros, “lidamos com um esforço de apercepção tão exclusiva e ferozmente pictural que nós, cujas reflexões são todas feitas de murmúrios, temos enorme dificuldade de concebê-lo, não o concebemos senão ao aprisioná-lo em uma espécie de grade sintática, situá-lo no tempo” (p. 165). Desse trecho, poder-se-ia concluir que a literatura estaria não somente fadada ao aprisionamento de sua grade sintática, mas seria ela mesma constituída de delimitações temporais rígidas em grades sintáticas acumuladas. No entanto, mais adiante no ensaio, notamos que a concepção beckettiana de literatura mudou desde a “Carta alemã” de 1937, conforme trecho de passagem já citado — “[os van Velde] Não são nem músicos, nem literatos, nem cabeleireiros. Para o pintor, a coisa é impossível” (p. 170). Aqui, diferentemente das afirmações de nove anos anteriores, música e literatura aparecem lado a lado enquanto potencialidades de representação temporal. Ao comentar sobre o silêncio que os quadros de Bram imporiam ao seu observador, Beckett volta a empregar as imagens de oposição entre movimento e petrificação, liquidez e solidez: “[n]ão se trata nem um pouco de um silêncio perturbado, a julgar pelas eloquentes refutações que acabam, não obstante, por *vazar*” (p. 165, grifo nosso). Mais adiante, no parágrafo seguinte, tal léxico ocupa um lugar ainda mais relevante: “[p]ois cada vez que se quer fazer com que as palavras executem um verdadeiro trabalho de transbordamento, cada vez que se lhes quer fazer expressar outra coisa que não palavras, elas alinham-se de modo a anular-se reciprocamente.” A frase final desta passagem surpreende, tratando-se de Beckett: “[é], sem dúvida, o que dá à vida todo o seu encanto” (p. 165).

Tal regozijo quanto ao destino de anulação recíproca das palavras é uma surpresa que coaduna com os termos de êxito do comentário sobre Geer, que “realiza o homem [...] naquilo que ele tem de mais inabalável”, a sucessão sem possibilidade de congelamento em um tempo presente (p. 170). No entanto, é justamente para Bram a quem Beckett voltará em “Três diálogos,” e o pintor se tornará o assunto obsessivo de suas cartas do período bem como de diálogos em jantares com amigos — Geer desaparecendo progressivamente de seus escritos (cf. Beckett, 2011, p. 116-7). Por todo o ensaio de 1946, assim como no subsequente “Pintores do impedimento”, os irmãos são apresentados por meio de oposições bem marcadas: “[d]igamos a coisa de maneira mais grosseira. Sejamos ridículos até o fim. A. [Bram] van Velde pinta a extensão. G. [Geer] van Velde pinta a sucessão” (p. 169).

Concentremo-nos nos comentários sobre Bram. Beckett diz tratar-se de uma pintura “da coisa em suspensão, diria de bom grado da coisa morta, idealmente morta, se esse termo não tivesse tantas associações deploráveis”. Em seguida, conclui que o objeto que Bram pintaria seria a “coisa tal qual é” (p. 166-7). Uma das possíveis “associações deploráveis” à “coisa tal qual é”, “idealmente morta”, parece encontrar-se em uma pista que Beckett deixa logo no início de seu ensaio, ao referir-se a Karl Ballmer — pintor pelo qual demonstra grande admiração em seus diários de viagem à Alemanha entre 1936 e 1937: “[d]as geht mich nicht an, afirmava Ballmer, a quem os escritos de Herr Heidegger faziam cruelmente sofrer. E o afirmava com muita modéstia” (p. 157). Beckett demonstra anuência ao menos ao início da leitura — abandonada pelo irlandês por lhe parecer técnica demais — do ensaio de Ballmer de 1933 intitulado *Aber Herr Heidegger!*. Sob essa hipótese, Beckett marcaria um afastamento das concepções fenomenológicas heideggerianas às suas reflexões estéticas, cujos termos parecem por vezes se aproximar.

A caracterização por Beckett dessa pintura não-relacional de Bram enfatiza o sentido da visão em oposição à interpretação intelectual conforme parodiada ao início do ensaio: “[é] a coisa só, isolada pela necessidade de vê-la, pela necessidade de ver”. Essa *necessidade*, no que ela implica de não-facultativo no ensaio “As duas

necessidades” e na “obrigação de expressar” dos “Três diálogos”, é contrastada aqui à ideia do simples *direito* nas artes. Ele prossegue: “[e]stamos distantes do famoso ‘direito’ da pintura de criar seus objetos. [...] Iguamente distantes das arlequinadas do surreal” (p. 167) — no ensaio seguinte, “Pintores do impedimento”, seu critério de avaliação da pintura moderna exclui os surrealistas porque a preocupação destes recairia “exclusivamente sobre questões de repertório” (p. 178). A concepção de que os objetos da pintura seriam objetos exclusivos do meio, sem referencialidade do campo visível, já estaria dada de antemão a essa altura do ensaio, após a crítica aos “realistas”. Esse “direito da pintura de criar seus objetos” parece na verdade uma condição inescapável. A questão — novamente — e especificamente no caso de Bram, é fazer ver o objeto, a partir da necessidade, a “coisa *imóvel*” e “no vazio”, portanto imagem estática e não-relacional, como condição de *ver* — como atesta a frase sintética com que conclui o parágrafo: “[n]ão vejo outro [objeto]” (p. 167).

Essas afirmações são bem distintas do modo com que Beckett formularia suas reflexões a respeito de Bram em apenas dois ou três anos. A diferença é marcante não somente em “Três diálogos” e em suas passagens centrais para o que se denominou “estética do fracasso”, mas também — e talvez, principalmente — em sua correspondência com Georges Duthuit, na qual Beckett afirma que o importante não é que ele, Bram, fracasse, apenas, em estabelecer relações, mas que ele *tente* e fracasse (cf. BECKETT, 2011, p. 136-8)<sup>ii</sup>. Há nessa passagem uma alusão a uma intencionalidade de relação em tudo distinta desta formulação do ensaio de 1946, em que a “necessidade de ver” parece fazer com que Bram não somente tenha êxito, mas acerte em cheio no alvo — não há alusão alguma a um processo composicional de *tentativa* em “A pintura dos Van Velde ou o mundo e as calças”.

A preocupação de Beckett em afastar sua concepção da pintura de Bram das mais diversas correntes das artes plásticas contemporâneas indica o quão a par o irlandês estava das discussões teóricas à época, como demonstra extensamente Conor Carville em *Samuel Beckett and the Visual Arts* (2018). A dimensão dos diálogos que Beckett estabelece por todo o ensaio só pode ser percebida por um esforço de ampla contextualização, como é o caso quando o irlandês cita a “pintura

conjectural” como uma pintura que teria fornecido uma ferramenta a Bram. Sobre o que ela conjectura e qual seria essa ferramenta? A resposta é dada em um exemplo seguinte: ela conjectura a respeito das suas próprias ferramentas. De forma elíptica, as formulações de Beckett mostram ironicamente uma interpretação desta pintura como algo que gira em falso, esse movimento autônomo da autocrítica do *medium* que ficou famoso pelos escritos de Clement Greenberg. Mas aqui Beckett está falando de uma corrente especificamente francesa. Eis o exemplo utilizado: “[h]á alguns Braque que parecem meditações plásticas sobre os meios empregados. Daí a estranha impressão de hipótese que deles emana”. Na mesma toada, o irlandês marca o caráter teleológico desta corrente em uma formulação brusca, sintética: “[o] definitivo é sempre para amanhã”. Essa corrente seria o que Antoine Compagnon viria a chamar em *Os cinco paradoxos da modernidade* (1990) por “narrativa ortodoxa” do “historicismo genético”; Beckett indica que esta pintura conjectural teria o início incontestável em Cézanne, “apartada de seus antecedentes (quanto tempo ela perdeu tentando se reconectar a eles)” (BECKETT, 2022, p. 168). É difícil julgar o quanto pode haver de chacota nestas linhas se considerarmos alguns dos trechos de abertura do ensaio, que aparecem de modo separado, mas que — como Carville demonstra — referem-se diretamente a uma defesa de tonalidades nacionalistas de uma pintura que seria exclusivamente francesa — a Jean Bazaine, aos “*Peintres de tradition française*” (Pintores de tradição francesa). Mais especificamente, Beckett estaria parodiando o discurso de defesa da “alma francesa”, na contramão de um modernismo cosmopolita, presente em *Les Étapes de la Peinture Française Contemporaine* (1943-6) de Bertrand Dorival, no qual se encontravam frases como — a título de exemplificação — “só nossa pintura é uma pintura completa” (cf. CARVILLE, 2016, p. 6, 193).

É dentro deste contexto que Beckett parodia, no início de seu ensaio, ao seguinte discurso: “— Tudo é objeto para a pintura, inclusive os estados de alma, os sonhos e até os pesadelos, desde que a transcrição se faça por meios plásticos” (BECKETT, 2022, p. 160). Que tudo seja objeto para a pintura é uma afirmação consonante à definição beckettiana do impasse da pintura: a de que todos os objetos são um só e que ele não é representável. Já “os estados de alma, os sonhos e

até os pesadelos” parecem corresponder ao que Beckett chama de “arlequinadas surreais”, ou seja, um esforço de aumento do repertório temático para a pintura, o qual, para a concepção beckettiana, não representaria qualquer avanço frente ao impasse estético central. A conclusão parece ser o alvo maior do irlandês: “desde que a transcrição se faça por meios plásticos”, ou seja, a especificidade do *medium* como critério estético avaliativo. A esse discurso da crítica artística à época, Beckett responderia:

Seria por acaso o emprego ou o não emprego dessas traquitanas que decidiria a presença ou ausência, na linha citada acima, de um quadro qualquer?

Seria útil, em todo caso, e mesmo interessante, saber o que se entende por meios plásticos. Ora, ninguém jamais saberá. É uma coisa que só os iniciados farejam.

Mas suponhamos que a definição esteja dada, de uma vez por todas de maneira que qualquer remelento possa exclamar, diante do quadro a julgar: “Coisa fina, os meios são plásticos”, e que esteja firmado, ao mesmo tempo, que só é boa a pintura que deles se vale. Que dizer, nesse caso, do artista que a eles renunciasse? (p. 160-1).

Quando Beckett afirma em “Pintores do impedimento” (1948) que a “história da pintura é a história de suas relações com o objeto”, ele propõe dois movimentos dessa relação e chega a falar em *evolução*. O primeiro movimento seria o de extensão, “há mais e mais coisas a pintar” — parecendo referir-se aqui há uma ampliação temática, da qual já em 1934, em “Poesia Irlandesa Recente”, ele se afastava. O segundo movimento seria o de penetração, “um modo de pintá-las mais e mais possessivo”, que poderia ser relacionado à sua definição da pintura de Bram no ensaio de 1946: a necessidade de ver, “a coisa enfim” (p. 177). Quando afirma que a pintura talvez tenha se livrado da “ilusão de que esse objeto único se



deixe representar”, e que tenha chegado à conclusão de que o que resta seria representar as “condições dessa esquivada” — o impedimento-olho e o impedimento-objeto —, Beckett fala em uma crise única na história da pintura: “*agora* [esse impedimentos] passaram a fazer parte [da representação]. A parte maior [...]” (p. 178-9). Mas a história da pintura não é reduzida a uma sequência linear que culmine na libertação desta ilusão.

Voltemos agora ao ensaio de 1946 e a Geer, o pintor que Beckett deixaria de comentar a partir do “Pintores do impedimento”. Como vimos anteriormente, Geer pintaria a sucessão — o que se difere de pintar estágios estáticos de uma sucessão. Se Beckett se refere neste ensaio a Bram só em termos de êxito, é com Geer que aparece a palavra que será central do ensaio seguinte. Geer, Beckett nos diz, “está inteiramente voltado ao exterior [...] ao tempo. Pois só tomamos conhecimento do tempo nas coisas que ele agita, que ele *impede* de ver”. Ora, pintar a sucessão propriamente dita seria então pintar o impedimento que o tempo impõe à percepção da coisa. Mais adiante, escrevendo sem dissociar um irmão do outro, Beckett diz: “[p]ois não se representa a sucessão senão por meio dos estados que se sucedem, senão impondo a eles um deslizamento tão acelerado que acabam por se fundir [...] na imagem da própria sucessão” (p. 172). Oras, isso diz respeito a Geer, não à “coisa imóvel no vazio”, conforme definira a pintura de Bram (p. 167). É Geer quem — nada menos — “realiza o homem [...] naquilo que ele tem de mais inabalável, na certeza de não existe nem presente nem descanso”, na representação do rio de Heráclito: ou seja, na sucessão (p. 170). As alusões ao “homem” ou ao “humano” desaparecem nos ensaios subsequentes. Também não há nenhuma menção à “sucessão”, enquanto a atenção é voltada para Bram, aquele que pintaria a coisa imóvel no vazio, a imagem não-relacional. Como pensar essa posição em cotejo com a distinção das afirmações de pinturas que conseguem fazer ver a coisa (como a de Bram) e de “realizar o homem” para uma estética do impedimento e, em sequência, do fracasso? O ensaio “A pintura dos Van Velde ou o mundo e as calças” parece indicar um importante desvio da construção que compreende o desenvolvimento das reflexões beckettianas como um fio linear rumo às formulações mais categóricas de “Três diálogos”. “A arte adora os saltos” (p. 168).

## REFERÊNCIAS

- BECKETT, Samuel. *Disjecta*. Ed. Ruby Cohn. Nova York: Grove Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Disjecta: escritos diversos e um fragmento dramático*. Edição e prefácio de Ruby Cohn; tradução de Fábio de Souza Andrade. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2022.
- \_\_\_\_\_. *Proust*. Trad. de Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. Londres: John Calder Publishers, 1999.
- \_\_\_\_\_. *The letters of Samuel Beckett – Vol. I: 1929 – 1940*. Ed. M. Fehsenfeld e L.M. Overbeck. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- \_\_\_\_\_. *The letters of Samuel Beckett – Vol. II: 1941 – 1956*. Ed. G. Craig, D. Gunn, L.M. Overbeck e M. Fehsenfeld. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- BOXALL, Peter. *The Value of the Novel*. Nova York: Cambridge University Press, 2015.
- CARVILLE, Conor. *Samuel Beckett and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Éditions du Seuil, 1990.
- GREENBERG, Clement. *Collected Essays, Vol. I*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- LE JUEZ, Brigitte. *Beckett before Beckett*. Trad. para o inglês por Ros Schwartz. Londres: Souvenir Press, 2010.
- NIXON, Mark. *Samuel Beckett's German Diaries 1936–1937*. Londres: Continuum International Publishing Group, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?*. Trad. de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Ed. Vozes, 2015.

**Gustavo de Almeida Nogueira** é doutorando do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP), tendo a obra de Samuel Beckett como objeto de estudo desde seu mestrado, realizado na mesma instituição. Ministrou cursos de extensão na FFLCH-USP sobre a literatura francesa do pós-guerra e tem artigos publicados sobre Samuel Beckett, Marcel Proust e Mário de Andrade. [gustavo.nogueira@usp.br](mailto:gustavo.nogueira@usp.br).

---

<sup>i</sup> “And the Impressionists darting about & whining that the scene wouldn't rest easy! How far Cezanne had moved from the snapshot puerilities of Manet & Cie when he could understand the dynamic intrusion to be himself & so landscape to be something by definition unapproachably alien, unintelligible arrangement of atoms”.

<sup>ii</sup> “Não digo que ele não procure reconexão. O que importa é que ele não o consegue. Sua pintura é, se quisermos, a impossibilidade de reconexão. Há nela, se quisermos, recusa e recusa de aceitar a recusa. O que é, talvez, aquilo que torna esta pintura possível. [...]”. Trad. nossa. « Je ne dis pas qu'il ne cherche pas à renouer. Ce qui importe, c'est qu'il n'y arrive pas. Sa peinture est, si tu veux, l'impossibilité de renouer. Il y a, si tu veux, refus et refus d'accepter son refus. C'est peut-être ce qui rend cette peinture possible. [...] ».

# "AS DUAS NECESSIDADES" OU COMO NÃO ELUDIR O IMPOSSÍVEL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p78-93>

**Ana Helena Souza**

## RESUMO

Este artigo analisa o texto de Samuel Beckett "As duas necessidades", de 1938, inserindo-o tanto no contexto do modernismo dos anos 1930 como no mais geral do modernismo do século XX, no qual se pode localizar a obra completa do escritor. Recorre-se a algumas elaborações teóricas de Jacques Lacan sobre demanda, desejo, o Outro e a linguagem para uma melhor compreensão de como Beckett inclui uma ética em sua reflexão estética. Por fim, a autora dá breves indicações de como se pode ler a amplitude dessa reflexão de Beckett sobre o artista e seu ofício em um de seus textos finais, *Pra frente o pior* (1983).

**PALAVRAS-CHAVE:** Beckett; modernismo; Lacan; necessidade; desejo.

## ABSTRACT

*This article analyzes Samuel Beckett's 1938 text "The Two Necessities", placing it both in the context of the modernism of the 1930s and in the more general context of 20<sup>th</sup> century modernism, in which Beckett's complete work can be located. It resorts to some of Jacques Lacan's theoretical elaborations on demand,*

**KEYWORDS:** Beckett; modernism; Lacan; necessity; desire.

*desire, the Other, and language for a better understanding of how Beckett includes an ethic in his aesthetic reflections. Lastly, the author briefly points out how the breadth of Beckett's reflection about the artist and his making can be read in one of the writer's late texts, Worstward Ho (1983).*

# 1928

, seis anos depois da publicação do *Ulysses* e do poema de Eliot *The Waste Land*, marco para muitos do apogeu do modernismo, Beckett chega a Paris como leitor de inglês da École Normale Supérieure e logo é apresentado a James Joyce. Houve um tempo em que se discutia muito se Beckett seria modernista ou pós-modernista. Chegou-se a vê-lo como “o último modernista” nos anos 1990 (CRONIN, 1997) em contraposição a uma voga que o enquadrava nas fileiras pós-modernistas, o que não impediu que houvesse leituras até muito mais tarde, abordando partes importantes de sua obra como pós-moderna (MOONEY, 2010, p. 276). Steven Connor resume muito bem esses movimentos, ao destacar que a reivindicação da obra de Beckett como pertencente a um pós-modernismo esbarra na presença constituinte da aporia e do impedimento na literatura do autor (CONNOR, 2014, p. 3). Segundo o crítico (Idem, p. 9), a literatura de Beckett poderia ser classificada como pertencente a um “modernismo de explicitação”, ao passo que as de Joyce, Proust, Virginia Woolf, Ezra Pound e outros seriam mais bem classificadas como exemplos de um “modernismo de expansão”. A diferença mais marcante entre os dois estaria na característica inerente ao segundo de nos afastar do mundo para criar mundos, fazer o novo, fazer mais. Já o primeiro — o de Beckett, segundo Connor — nos traria de volta ao mundo, ao nele incluir a finitude, a coerção, o impedimento. Sem dúvida, pensando no conjunto da obra beckettiana, essa classificação faz muito

sentido nos termos do próprio escritor e sua obra. No entanto, considerando o escritor de “As duas necessidades”, às voltas com seus impasses artísticos no final dos anos 1930, parece-me mais interessante perceber certos traços da época em algumas posições e escritos de Beckett do que enquadrar toda a sua obra como pertencente e característica de um determinado movimento. Basta pensarmos na enorme diferença entre os anos 1937/38 e 1947/1948 para Samuel Beckett e sua literatura.

Do credo modernista e seus demônios, destaco alguns aspectos: a desconfiança em relação à linguagem, o desejo do novo — expresso pelo *make it new* de Pound —, junto com a busca pela precisão e pela “máxima eficiência de expressão” (POUND, 1974, p. 41-57), e o que Porter Abbott destaca como um tropo beckettiano por excelência, que o crítico chama de “*onwardness*” (ABBOTT, 1996, p. 32-42). Esse tropo, contraposição irônica do mesmo tropo que na era vitoriana apontava para um imperativo moral, um sentido de progresso e engrandecimento do próprio processo de avanço em direção a um objetivo (Idem, p. 33), permite a Beckett usar sua “variabilidade infinita”, no sentido de esvaziá-lo de quaisquer “implicações essencialistas” (Idem, p. 39). Tal maneira de lidar com esse tropo do “adiante”, vamos chamá-lo assim, supera a crítica irônica a ele, presentificada no alto modernismo, por exemplo, em *To the lighthouse* de Virginia Woolf (Idem, p. 34).

Mas a *onwardness* beckettiana irá desenvolver-se apenas nos textos em prosa do pós-guerra até modificar-se em *Como é*, que instaura certos limites, e interromper-se durante algum tempo nos chamados textos de espaços fechados. Ou seja, esse tropo será desenvolvido aos poucos até atingir sua expressão paradigmática no final de *O inominável*, publicado em 1953:

(...) é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que elas me encontrem, até que elas me digam, estranha pena, estranho pecado, é preciso continuar, talvez já tenha sido feito, talvez já me tenham dito, talvez já me tenham levado até o limiar da minha história, diante da porta que se abre para a minha história, isso me surpreenderia, se ela se abrir, vai ser

eu, vai ser o silêncio, ali onde estou, não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar. (BECKETT, 2009, p. 184-185)

Depois de *O inominável*, já surge em *Como é*, como mencionado, uma contenção desse tropo claramente expressa desde o início e explicitada no final do livro: “bom fim afinal da parte três e última eis como era fim da citação depois de Pim como é” (BECKETT, 2003, p. 164). Aqui, porém, há ainda uma circularidade que remete ao começo. Quando do surgimento dos textos da prosa final, *Companhia*, *Mal visto mal dito* e *Pra frente o pior*, o “adiante” retornará no que eu chamaria de uma forma autocontida — ocorrendo como movimento para frente, porém sempre dentro dos limites precisos do texto, sem apontar mais nem para desenvolvimentos além dele nem para uma circularidade.

De modo que haverá algo novo no uso que Beckett faz das atitudes de oposição e resistência características da crítica do modernismo ao realismo. Assim como ele se oporá também ao chamado “alto modernismo” e, mais tarde àquele já transformado, bem mais sombrio e carregado, do período pós-Holocausto. A oposição em Beckett incluiu aquilo que se considerava ficção antes de Joyce — vertentes do realismo — e, no final dos anos 1930, voltou-se também contra expoentes do modernismo como o próprio Joyce e, de outro modo, contra Gertrude Stein, como se lê na carta de 1937. Tanto nessa carta quanto um ano depois em “As duas necessidades”, encontramos Beckett às voltas com reflexões sobre o papel do escritor e, mais amplamente, o do artista, suas necessidades. Ambos os textos têm o modernismo anterior como referência e lidam implícita ou explicitamente com questões da época.

Na carta de 1937, a alusão a Gertrude Stein contém uma crítica de teor diferente à feita a Joyce e sua “apoteose da palavra”. Quando Beckett fala em a escritora estar ainda “apaixonada por seu veículo” (2022, p. 76), ele parece referir-se a como, tão frequentemente acontece em Stein, uma palavra se engata na outra, como se ela se deixasse levar pelo seu próprio manuseio da linguagem. Conor Carville faz



uma leitura detalhada desse trecho e conclui que a aproximação da técnica de Stein à de Feininger e não à de Picasso, como se esperaria, implica que Beckett considerava o trabalho de Stein mais próximo de “um último Feininger, um fac-símile tardio, estetizado, de algo muito, muito mais poderoso e original” (CARVILLE, 2018, p. 57). Este algo poderoso e original pertenceria à obra de Picasso, que Beckett distanciaria da de Stein, ao mencioná-la em conexão com o “último Feininger”. Por outro lado, Beckett é bastante preciso ao assinalar a porosidade da linguagem de Stein como algo que o atrai e que se aproxima do que tem em mente. Penso que para Beckett havia nas tentativas de Stein um excesso de preocupações técnicas e estéticas como fins em si mesmas, concorrendo para a criação de mundos esvaziados. Nesse sentido, a classificação de Connor para os modernismos, com Stein como representante do de “expansão” e Beckett do de “explicitação”, ajuda a esclarecer aqui a rejeição de Beckett (CONNOR, 2014, p. 9-12). Essa explicação, contudo, não se poderia aplicar a Joyce. Beckett marca sua posição em favor da literatura joyceana inequivocamente. Ele percebe em Joyce um fazer artístico que ultrapassa o nível do jogo ou do encantamento com a língua. Ou seja, o modo de ultrapassar as preocupações meramente técnicas e estéticas do ofício literário se impõe como condição imprescindível para alcançar algo mais genuíno como criação artística. Isso parece ter sido experimentado por Beckett quando de sua colaboração com Joyce durante a escrita do *Work in progress*. A admiração do jovem autor ligava-se aos feitos literários de Joyce, bem como à sua experiência da maneira pela qual Joyce conseguia se manter no difícil equilíbrio de lidar com as duas necessidades do artista — sobre as quais Beckett vai refletir — sem abandonar o circuito a partir do qual se produz a obra.

Logo, é importante sublinhar que o texto “As duas necessidades” se insere em uma reflexão estética muito mais ampla, que lida com questões diretamente ligadas a uma posição ética do artista. Beckett aprende algo com Joyce que extrapola aspectos do modernismo e deixaria suas marcas num nível mais profundo que o das polêmicas entre correntes e movimentos artísticos. Numa carta de 17 de fevereiro de 1954 para o tradutor e editor de literatura francesa e irlandesa Hans Naumann, Beckett responde a algumas indagações sobre escritores e influências. Sobre Joyce, além de

reiterar como o conheceu e ajudara com a redação do *Work in Progress*, Beckett diz o seguinte (2011, p. 461):

Eu ainda penso nele como um dos maiores gênios literários de todos os tempos. Mas acredito que senti desde muito cedo que a coisa que me atraía e os meios de que eu dispunha eram virtualmente opostos à coisa dele e aos meios dele. Ele exerceu uma forte influência moral sobre mim. Ele me fez vislumbrar, sem desejar de maneira nenhuma fazer isso, o que pode significar: ser artista. Penso nele com uma admiração, um afeto e uma gratidão sem limites.

A influência valorizada por Beckett diz respeito a um tipo de dedicação do artista à sua arte, que se encontrava também num certo espírito dos representantes do alto modernismo em língua inglesa. Veja-se, por exemplo, um trecho como este de Ezra Pound (1974, p. 43-44), no qual ele aproxima o artista do cientista:

Isso nos traz à imoralidade da arte má. Arte má é arte imprecisa. É arte que faz relatórios falsos. Se um cientista falsifica um relatório ou deliberadamente ou por negligência, nós o consideramos um criminoso ou um mau cientista, dependendo do tamanho da ofensa, e ele é punido ou desprezado conforme o caso. Se um artista falsifica seu relatório quanto a .... [e aqui Pound elenca uma série de possibilidades desde falsificar a natureza do homem, de si mesmo, de deus (se deus existe), do ideal, do seu ideal de perfeição etc.] para se adequar ao gosto da época, aos padrões de um soberano, às conveniências de um código de ética pré-concebido, então esse artista mente.

Tema de muitas das reflexões da época, a posição do artista frente a seu material e sua práxis era abordada em artigos, ensaios e manifestos públicos, além de se fazer presente nas correspondências privadas. Entretanto, para o escritor em busca de voz própria que Beckett era, sobressaía a importância da posição ética adotada na escolha de se dedicar à arte. O Joyce que Beckett admira excede o grande mestre da língua e os meios que ele emprega para fazer sua “coisa” (*chose*), ainda que obviamente os incluía.

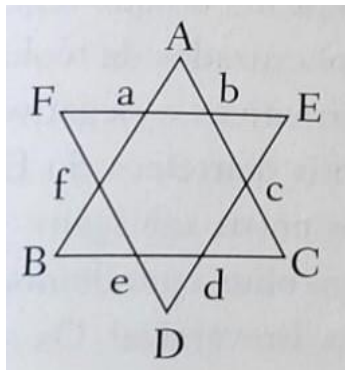
Minha hipótese é que essa admiração diz respeito à maneira de lidar com as duas necessidades nomeadas no texto de 1938, ou seja, à maneira como o artista está implicado em seu fazer estético. A partir do destaque de alguns pontos desse texto, farei aproximações entre essas elaborações de Beckett e algumas de Lacan, de modo a sublinhar a presença do sujeito dividido, o seu fazer com a linguagem, as impossibilidades de prescindir dela e de nela encontrar completude. Por meio da abordagem lacaniana, alguns aspectos desse enigmático texto de Beckett talvez possam ser lidos com mais clareza.

Vejamos a princípio como são definidas as duas necessidades. A primeira é o foco ao redor do qual o artista gira, que equivale à “centralidade monótona do que cada um quer, pensa, faz e sofre, do que cada um é” (BECKETT, 2022, p. 78). A outra é a “necessidade de ter necessidade” (p.79). O autor nos previne logo que chamá-las de “necessidades” já é falsear do que se trata: “não se pode falar, não mais que de outras entidades substanciais, sem falsear a ideia. (...) Chamá-lo [o foco] de necessidade é um jeito como outro qualquer.” (p. 78) É interessante que Beckett desqualifique, de saída, a seriedade de suas proposições — das *entidades substanciais* — sobre o fazer artístico. De par com a ironia contra as categorias ontológicas e a desconfiança da linguagem, Beckett introduz a rasura na escolha da palavra, colocando-a sob suspeição e põe em evidência a fraqueza da própria ideia no momento de sua tradução em linguagem.

Convém aqui introduzir um escrito de Lacan sobre como o desejo se configura em relação dialética com a demanda, a partir de sua introdução no simbólico, ou seja, na linguagem. Num esquema bem simples, pensemos que a necessidade, no ser

humano, dispara a demanda. Essa demanda “coloca expressamente o Outro, mesmo que não demande isso, como ausente ou presente, e como dando ou não sua presença.” (LACAN, 1999, p. 394) Assim, toda demanda é “no fundo, uma demanda de amor” (Idem.). E o que isso tem a ver com a necessidade? Tem a ver com o fato de a demanda situar-se no simbólico, de seu lugar estar sempre no Outro<sup>1</sup>. No entanto, a satisfação da necessidade sofre uma perda por estar endereçada ao Outro como demanda de amor. Algo vai além da satisfação possível da necessidade que o Outro poderia oferecer: “(...) nesse para-além [da demanda], devemos encontrar alguma coisa em que o Outro perde sua prevalência e em que a necessidade, como algo que parte do sujeito, retoma o primeiro lugar.” (Idem.). É aí que Lacan situa o desejo e onde se pode ler a “necessidade de ter necessidade” do texto de Beckett.

Sigamos. Beckett lança mão de um hexagrama para desenvolver a afirmação, “Duas necessidades, cujo produto é a arte.” Na sua demonstração, ele faz a tentativa de introduzir uma dinâmica, por meio dos desdobramentos das necessidades e dos movimentos que iniciam: necessidade de ter necessidade [DEF] e necessidade de que se necessita [ABC] — consciências das necessidades [ab] [de] — origem de uma egressa do caos de querer ver [Aab], destino da outra (ingressa no nada do ter visto [Dde]).



<sup>1</sup> Segundo Lacan: “Há dois outros que se devem distinguir, pelo menos dois – um outro com A maiúsculo e um outro com a minúsculo, que é o eu. O Outro, é dele que se trata na função da fala.” (1985, p. 297).

Aquilo que gira por fora e engloba os lados dos dois triângulos que configuram as duas necessidades, indicado pelo abcdef é, afinal, o disparo e o fim da autologia criadora. O hexagrama é o modo de Beckett “assinalar as balizas em meio às quais o artista se coloca a questão, se coloca em questão, se resolve em questões, em questões retóricas sem função oratória.” (Idem, p.79-80). Até aqui Beckett consegue colocar sua ideia de arte atrelada a uma ética que não pode prescindir da linguagem, expurgando-a de sua função “oratória”. A retórica, por outro lado, jamais pode ser descartada.

Uma afirmação de Lacan sobre procedimentos puramente retóricos, tais como as figuras de estilo (perífrase, hipérbato, elipse, etc.) e os tropos (catacrese, lítotes, paronomásia entre outros), serem o que está “em ato na retórica do discurso efetivamente proferido” (1998, p. 525) por cada um que se submete a uma análise, ajuda a retirar a observação de Beckett do domínio puramente literário para remetê-la à impossibilidade mais ampla de se prescindir da retórica para qualquer uso que façamos da linguagem. Beckett e Lacan convergem na admissão — destacada antes por tantos escritos de Freud — de que o sujeito, o sujeito que não pode deixar de apresentar-se como dividido, aparece mais verdadeiramente no uso que faz dos elementos retóricos da linguagem. Beckett, em sua busca pelo tipo de arte que lhe caberia fazer, considera tanto a divisão do sujeito como aquilo que nos seus discursos, no seu dizer, escapa através do próprio emprego que faz da língua.

Esse texto, complementar à carta alemã de 1937, expõe a atitude de Beckett em relação a um outro material, que não o propriamente linguístico. No hexagrama tem-se uma imagem emprestada de uma outra linguagem, a matemática. A necessidade de ser, “*centralidade monótona do que cada um quer, pensa, faz e sofre, do que cada um é*”, (2022, p. 78, grifos meus) é o foco do artista. É sobre ela que ele gira, sem esquecer da outra necessidade, a de ter necessidade, pois se imbricam, como os triângulos no hexagrama. O acesso dado à dimensão da verdade pelo uso da linguagem comum é limitado. Lacan, num artigo de 1960 intitulado “Observação

sobre o relatório de Daniel Lagache: ‘Psicanálise e estrutura da personalidade’” (1998, p.668), observa:

(...) quando a linguagem se intromete na história, as pulsões têm mais é que proliferar, e a pergunta (se houvesse alguém para formulá-la) seria, antes, saber como o sujeito há de encontrar nela um lugar qualquer. Felizmente, a resposta vem, antes de mais nada, no furo que ele cava para si na linguagem.

A coincidência desta última frase de Lacan com a famosa frase de Beckett sobre o que o artista deve fazer com a linguagem, na carta de 1937, é flagrante (BECKETT, 2022, p. 75): “Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás — seja algo ou nada — comece a vaziar; não consigo imaginar objetivo mais elevado para um escritor hoje.” Os artistas sempre chegam primeiro à expressão do novo — neste caso de Beckett, nesse momento, não por meio da obra, mas da reflexão.

Lacan, no início dos anos 1960 — época da escrita desse texto sobre o relatório de Daniel Lagache —, ainda se encontrava bastante ligado ao estruturalismo e à linguística e refletia sobre a relação do sujeito dividido com a linguagem, destacando “os efeitos que a combinatória pura e simples do significante determina na realidade em que se produz” (1998, p. 655). Quer dizer, operando nela “não como modelo teórico, mas como a máquina original que nela põe em cena o sujeito” (Idem.). (De modo que aqui Lacan) detecta alguma coisa no esquema estrutural da própria linguagem que escapa ao sujeito. Trata-se justamente de uma ausência, da “falta-a-ser”, a partir da qual o sujeito experimenta o desejo (cf. 1998, p. 673).

No dodecaedro regular descrito com as maiúsculas e minúsculas, Beckett introduz o número irracional, o incomensurável, o  $\pi$  (2022, p. 80, grifos meus): “Lado e diagonal, as duas necessidades, *as duas essências, o ser que é necessidade e a necessidade em que se encontra de o ser, inferno da desrazão* de onde se eleva o grito de festim, a série de questões puras, a obra.” Nesse ponto, ele irrompe numa série de

impropérios escatológicos e eruditos contra as “petições de princípio”, sejam elas da ciência ou da teologia. Todas essas tentativas de se chegar a uma verdade só alcançam que se avance “a golpes de sim e de não como um obus com detonadores, até que a verdade exploda” (Idem.). Ele compara esse processo de busca da verdade com o “santo sorites”<sup>2</sup> para, afinal, dele distinguir a arte. Nela, são as conclusões que faltam e não as premissas.

Aqui vale a pena mencionar que “os modernistas europeus se interessaram pela matemática pela sua suposta capacidade de suplementar o discurso” (CHATTOPADHYAY, s.d., p. 6, tradução minha). Como se o recurso ao discurso matemático pudesse resolver a incomensurabilidade dos irracionais ou nos tirar do “inferno da desrazão”. No entanto, recorrer à matemática como constrangimento, como faziam os integrantes do Oulipo não interessou a Beckett, salvo na experiência de *Sans/Lessness*. Como bem coloca Arka Chattopadhyay (Idem, p. 12):

Em vez de ter regras pré-fixadas, as estruturas textuais de Beckett revelam suas regras retroativamente durante sua disseminação crítica. As regras dos integrantes do Oulipo eram declaradas de saída, ao passo que temos de construir as regras de Beckett, escondidas em seus textos, durante o ato da interpretação.

Por vezes também as regras são usadas simplesmente como modo de restringir o ilimitado das significações e as angústias que acarretam (vide os cálculos a que se entregam tantas personagens de Beckett, como o protagonista do encontro no caramanchão em *Companhia*). Nessa moldura é possível perceber o interessante uso do hexagrama feito por Beckett em “As duas necessidades”. Trata-se de “falsear mais um pouco”. Não se pode deixar de ouvir aqui um “falhar melhor”, como o refrão

---

<sup>2</sup> É provável que Beckett se refira aqui ao “paradoxo sorites”, também conhecido como paradoxo do monte (*sorites* é a palavra grega para “monte”), que surge tipicamente quando se utiliza o senso comum sobre conceitos vagos, como para responder à pergunta sobre quantos grãos de areia fazem um monte, ou quantos precisam ser retirados dele para fazer um não-monte.

de *Pra frente o pior* (1983), um dos últimos textos do autor.

O hexagrama aparece como uma tentativa de “imajar” (LACAN, 1985, p. 73), para usar um neologismo de Lacan, algo cuja expressão escapa, pois as palavras sempre falseiam: “Chamá-lo de necessidade é *um jeito como outro qualquer*” (BECKETT, 2022, p. 78, grifo meu). Beckett experimenta nesse texto uma forma de abstrair ao máximo tudo que seja da ordem do “assunto”. Os sins e não e as conclusões são descartadas em favor de um movimento da observação e do esforço de expressão do ser, que é uma necessidade. Beckett parece dar-se conta aqui do nível de coerção presente nessa necessidade e é tomado por uma exasperação com processos que tentam alcançar uma solução conclusiva, terminando num dogma qualquer, ou, como dito, numa “podridão eletiva”.

É imprescindível mencionar em conexão com o texto “As duas necessidades” os *German Diaries* de Beckett, escritos entre setembro de 1936 e abril de 1937 durante sua viagem pela Alemanha. Eles atestam “a preocupação crescente de Beckett com noções de autenticidade, o momento de escrever e as inadequações da linguagem.” (NIXON, 2011, p. 2) Além disso, Nixon anota que a forma do diário permite uma exploração do eu que o crítico percebe como um modo de prosseguir com as sessões de psicanálise mantidas com Wilfred Bion em Londres do final de 1933 a 1935 (Idem, p. 38). Fosse esse o caso ou não, é relevante também notar a continuidade das preocupações ético-estéticas do escritor, e a maneira como ele as expressa no texto de 1938, que, como outros textos reunidos em *Disjecta*, nunca havia sido publicado antes dessa coletânea (BECKETT, 2022, p. 217).

Da obra de Beckett, com todas as alterações pelas quais passou, penso nos textos pertencentes à prosa final e, sobretudo, em *Pra frente o pior*, como exemplos cabais de como ele soube fazer com os elementos da reflexão entre jocosa e exasperada que encontramos em “As duas necessidades”. No texto de 1983, a linguagem vai de porosa a concreta e vice-versa. A criação do texto começa pelas palavras de avanço e negação (*on/no*) e pela tentativa de construir um corpo para depurar-se no crânio e num espaço que se constitui e povoa com os três



“personagens” que o habitam. O texto se tenciona num movimento que chega ao final, marcando a impossibilidade de um dizer completo e que tem tudo a ver com as duas necessidades — de ser e de desejar. Tanto a imagem a que tudo se reduz quanto a linguagem que ao mesmo tempo diz e anula se movem, como no hexagrama fazendo girar o “abcdef: disparo e fim da autologia criadora”.

Basta. De repente basta. De repente tudo longe. Nenhum movimento e de repente tudo longe. Tudo mínimo. Três alfinetes. Um buraco de alfinete. Na penumbra mais sombria. Vastos apartados. Nos confins do vácuo sem confins. Onde nenhum mais além. O melhor pior nenhum mais além. De nenhum modo menos. De nenhum modo pior. De nenhum modo nada. De nenhum modo adiante. Dito de nenhum modo adiante (BECKETT, 2012, p. 87).

A redução de toda a construção do texto à imagem dos “três alfinetes” e mais sucintamente a “um buraco de alfinete” — seria o crânio, onde tudo se espeta?—, envolvida pelas negações da linguagem, indica os limites da obra, ao mesmo tempo que a deixa em potência. Contida, explosiva, um disparo.

## REFERÊNCIAS

ABBOTT, H. Porter. *Beckett writing Beckett: the author in the autograph*. Ithaca & London: Cornell UP, 1996, p. 32-42.

BECKETT, Samuel. *Disjecta: escritos diversos e um fragmento dramático*. Trad. Fábio de Souza Andrade. Rio de Janeiro, Biblioteca Azul, 2022.

\_\_\_\_\_. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003.

\_\_\_\_\_. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Pra frente o pior*. In: *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012, p. 65-87.

- \_\_\_\_\_. *The Letters of Samuel Beckett: volume II (1941-1956)*. CRAIG, George et al. (eds). Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- CARVILLE, Conor. "Late and belated modernism: Duchamp...Stein. Feininger...Beckett". In: BELOBORODOVA, Olga et al. (eds.), *Beckett and Modernism*. Palgrave Macmillan, 2018, p. 53-67.
- CHATTOPADHYAY, Arka. *Beckett, Lacan, and the mathematical writing of the real*. New York: Bloomsbury Academic, 2018. E-book Kindle.
- CONNOR, Steve. *Beckett, modernism and the material imagination*. New York: Cambridge University Press, 2014.
- CRONIN, Anthony. *Samuel Beckett: The last modernist*. London: HarperCollins, 1997.
- LACAN, Jacques. "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud" (1957). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 496-533.
- \_\_\_\_\_. "Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: 'Psicanálise e estrutura da personalidade'" (1960). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 653-691.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955)*. Trads. Marie Christine Lasnik Penot e Antonio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958)*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- MOONEY, Susan. "Malone dies: postmodernist masculinity". In: GONTARSKI, S.E. (ed.), *A Companion to Samuel Beckett*. Wiley-Blackwell, 2010, p. 275-288.
- NIXON, Mark. *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937 (Historicizing Modernism)*. London/New York: Continuum Book, 2011. E-book Kindle.
- POUND, Ezra. "The serious artist". In: *Literary essays of Ezra Pound*. London: Faber & Faber, 1974, p. 41-57.

**Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza** é psicanalista e tradutora. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, com pós-doutorado em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. Autora do livro *A tradução como um outro original* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2006). Fez as seguintes traduções de obras de Samuel Beckett: *Como é* (São Paulo: Iluminuras, 2003, com reedição em 2020), *Molloy* (São Paulo: Globo, 2007, reeditado em 2014), *Malone morre* (São Paulo: 2014), *O inominável* (São Paulo: Globo, 2009), *Companhia e outros textos* (São Paulo: 2012) e *Mais pontas que pés* (Rio de Janeiro, Biblioteca Azul, 2021). Tem diversos artigos publicados sobre Beckett, tradução e psicanálise. É membro-fundadora e colíder do grupo interdisciplinar de pesquisa Estudos sobre Samuel Beckett, sediado na USP. E-mail para contato: [ahelenasouza@gmail.com](mailto:ahelenasouza@gmail.com)

# DOIS NÃO CUBOS: APROXIMAÇÕES A *SANS* A PARTIR DE *LE CUBE ET LE VISAGE*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p94-120>

**André Goldfeder**

## RESUMO

O ensaio apresenta uma leitura de *Sans* (1969), informada pela epígrafe de *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d' Alberto Giacometti* (1993), de Georges Didi-Huberman, extraída desse texto beckettiano tardio. Parte de uma análise das operações de sobredeterminação que estruturam diferentes níveis dessa singular peça de ficção, tendo em vista os problemas da figura, da figuração e da figurabilidade, buscando desdobrar aspectos de um debate entre os campos da literatura e das artes visuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Samuel Beckett; Georges Didi-Huberman; Alberto Giacometti; Literatura e artes visuais; *Sans/Lessness*.

## ABSTRACT

The essay presents a reading of *Sans* (1969), guided by the epigraph from *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d' Alberto Giacometti* (1993), by Georges Didi-Huberman,

**KEYWORDS:** Samuel Beckett; Georges Didi-Huberman; Alberto Giacometti; Literature and visual arts; *Sans/Lessness*.

*extracted from this late Beckettian text. It starts from an analysis of the operations of overdetermination that structure different levels of this singular piece of fiction, with a view to the problems of the figure, figuration, and figurability, seeking to unfold aspects of a debate between the fields of literature and the visual arts.*

---

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

Faces sans trace proche à toucher  
blancheur rase aucun souvenir.  
Petit corps soudé gris cendre  
coeur battant face aux lointains.  
[...] Cube vrai refuge enfin quatre pans  
sans bruit à la renverse.  
[...] Petit corps petit bloc  
coeur battant gris cendre seul debout

Faces sem traço perto de tocar  
brancura rasa nenhuma lembrança.  
Pequeno corpo soldado cinza cinzas  
coração batendo face às distâncias.  
[...] Cubo verdadeiro refúgio afinal quatro paredes  
sem barulho invertido.  
[...] Pequeno corpo pequeno bloco  
coração batendo cinza cinzas só em pé<sup>1</sup>

S. BECKETT,

*Têtes-mortes*

(Didi-Huberman, 1993, p. 5).

**E**ntre as três epígrafes beckettianas mobilizadas por Georges Didi-Huberman ao longo de sua obra, essa parece fornecer o mais instigante comentário indireto tanto ao texto de origem quanto ao livro de destino. São estes: *Sans*, peça de ficção tardia incluída em *Têtes-mortes*, na edição expandida de 1972,<sup>2</sup> e *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d' Alberto Giacometti*, preparado em simultaneidade com o muito mais conhecido *O que vemos, o que nos olha* (1998), ambos lançados em 1993.

Aproximando a epígrafe e o ensaio de Didi-Huberman, encontramos, de saída, uma dobra lexical explorada pelos dois autores: a *face* como sinônimo de rosto e, em sua acepção geométrica, como lado de uma forma espacial, mais próxima a “plano”, tal como traduzido por Beckett para o inglês (1995, p. 197 ss.).

---

<sup>1</sup> Todas as traduções de passagens extraídas do original francês de *Têtes-mortes* são minhas.

<sup>2</sup> Primeira edição: *Têtes-mortes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

Em *Sans*, como veremos, essa ambiguação da atribuição de propriedades ao corpo humano e ao “cubo”, ou “refúgio” para dentro do qual este se direciona virtualmente é o núcleo de um jogo mais amplo de *sobredeterminações* figurais, espaço-temporais e referenciais. Jogo este que radicaliza as operações de permutação conhecidas do leitor beckettiano, em decorrência de seu princípio de composição mais ostensivo: a redação de segmentos textuais seguida de sua remontagem, a princípio, aleatória.<sup>3</sup>

Já em *O cubo e o rosto*, a equivocidade entre rosto e cubo indica o cerne do jogo de superfícies e ocultamentos identificado pelo autor na escultura de Giacometti *Cubo* (1934)<sup>4</sup> e inspira a organização do próprio ensaio, desenvolvido como processo de desdobramento sucessivo de facetas da obra em análise. Didi-Huberman apresenta essa escultura como um ponto de crise e virada na trajetória de Giacometti, enquanto incursão excepcional pelo campo da arte abstrata, no limiar entre o primeiro momento surrealista e seus próximos passos. Antes de tudo, o autor lembra que o *Cubo* de Giacometti não é um cubo, mas um poliedro de doze faces irregulares, passível de ser olhado “*em face*” “por todos os lados”, “sem jamais estarmos seguros de encontrar a ‘face’ definitiva de nosso percurso” (1993, p. 67). O itinerário da análise parte da configuração desse objeto, nas palavras do autor, “muito geométrico para narrar, pouco rigoroso para construir, pouco analítico para ser cubista” (Idem, p. 12).

À estabilidade construtiva do cubo, Giacometti teria preferido sua “colocação em movimento por facetas multiplicadas e imprevisíveis” (Idem, p. 124), que desencadearia um processo temporal descontínuo do olhar, instituindo uma dobra entre a “estatura sólida e compacta de um monolito” e sua singular “*virtualidade de autoalteração*” (Idem, p. 60). Em suma, entre a opacidade ostensiva do volume e os potenciais desdobramentos de superfícies e pontos de vista, entre a massa escultórica e a virtualidade projetiva do desenho, entre a sobriedade compositiva da geometria e o pano de fundo ligado à morte e ao luto,

---

<sup>3</sup> Basicamente, Beckett redigiu sessenta frases em pedaços de papel, divididas em seis grupos temáticos, e as sorteou por duas vezes, de modo a repeti-las em outra ordem a partir da metade do texto, reconfigurando assim a formação de acaso original. Para uma caracterização mais detida, cf. Brater (1994) e Cohn (1973).

<sup>4</sup> Imagem disponível em: <https://www.guggenheim.org/audio/track/cube-1934-cast-1959-by-alberto-giacometti>. Último acesso: 16/02/2023.

Didi-Huberman localiza o estatuto do cubo de Giacometti como “*objeto figural sobredeterminado*” (Idem, p. 62).

Através de comparações com outros trabalhos do artista, cartas, escritos e dados biográficos e de um *tête-à-tête* com a obra, o autor indica como pano de fundo um trabalho de luto dirigido à etapa artística que Giacometti abandonava, mas também, entre outros elementos, à perda de seu pai, contemporânea ao início da elaboração da escultura. Nas reticências postas pelo artista ao *Cubo*, que passam tanto pela recusa à adoção da noção de arte abstrata quanto pela caracterização da obra como um “fracasso”, estaria impressa uma dupla inquietação encarnada na figura de Giovanni Giacometti, pai que ensinara a arte da harmonia de dimensões e proporções ao filho que conceberia essa espécie de antimonumento em dimensões infinitamente irregulares. Também aproximando *O cubo* aos muitos bustos<sup>5</sup> de Giovanni realizados por Alberto, Didi-Huberman traz à tona um gesto de recusa em fazer o retrato do pai falecido, gesto de “antropomorfismo abstrato” (Idem, p. 29), marcado pela interposição de uma “parede que literalmente desrosteia o pai” (Idem, p. 107).

Estaria em jogo, portanto, a noção de que “a morte — como trabalho psíquico — abstrai o visível”, o “cristaliza e congela, para deixar quem a olha justamente em face daquilo que olha” (Idem, p. 77). Leitura esta que ganha em complexidade quando Didi-Huberman explora uma descoberta resultante de seu encontro face a face com *O cubo*, que lança luz sobre uma faceta suplementar: a de que Giacometti gravou seu próprio retrato em uma das faces do seu poliedro, já no molde de gesso. De modo que, como se devolvendo ao observador o olhar impossível de ser lançado sobre a morte enquanto tal, o não cubo de Giacometti atestaria mais uma vez sua localização em uma região equívoca entre *figuração e abstração*, onde a interdição a um olhar que reconhecesse imediatamente a figura do objeto perdido desencadearia um trabalho em torno da impossibilidade de olhar face a face os vazios que a morte faz irradiar no próprio sujeito que vê e no universo de referências que carrega.

---

<sup>5</sup> As diferentes versões de *Tête du père*, produzidas a partir de 1927 são marcadas pelo achamento da face da escultura em que o rosto é esquematicamente gravado, chegando mesmo até seu total apagamento.



Como pressuposto dos comentários que seguem, os ecos entre a epígrafe de *O cubo e o rosto* e a de *O que vemos, o que nos olha*, extraída de outro texto beckettiano tardio, *O despovoador* (2008), situariam Beckett claramente como um caso exemplar, embora apenas indiretamente convocado, da teoria do olhar recortada por Didi-Huberman. Tenho em mente a caracterização fenomenológica, psicanalítica e dialética do trabalho do olhar como operando em torno de uma “perda”, ancorada na hipótese de que “o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios” (1998, p. 31).

É o que está dado desde a abertura de *O que vemos, o que nos olha*, entre a epígrafe beckettiana<sup>6</sup> e a menção à cena do *Ulysses*, de James Joyce, em que o olhar lançado por Stephen Dedalus sobre o mar traria à tona ecos da morte de sua mãe, devolvidos à personagem sob a forma da “ruína” e da “matéria sórdida” (Idem, p. 30), ligadas simultaneamente à procriação e à decomposição. De fato, é partir dessa cena de Joyce que o autor identifica os “componentes teóricos que fazem de um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida em que põe em ação o jogo anadiômeno,<sup>7</sup> rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento” (Idem, p. 33). Alguns aspectos dessa relação epigráfica em via de mão dupla merecem destaque.

Ao leitor habituado com a ficção tardia de Beckett, essa dinâmica deve soar tão familiar quanto mais imediatamente nítida em comparação com sua manifestação no *Cubo* de Giacometti. De fato, essa teoria do olhar parece ir diretamente ao encontro de um núcleo estruturante da última ficção beckettiana: a apresentação escópica e aural de cenas espaço-temporais hesitantes entre

---

<sup>6</sup> Leiam-se os trechos inicial e final da longa epígrafe: “Luz. Sua fraqueza. Seu amarelo. Sua onipresença como se os aproximadamente oitenta mil centímetros quadrados de superfície total emitissem cada um seu brilho. O arquejo que o agita. Ele se detém a intervalos regulares como um fôlego em seu fim. Todos se contraem então. Sua permanência parece acabar. Ao cabo de alguns segundos tudo recomeça. Consequências para o olho que, não mais buscando, fixa o chão ou se ergue em direção ao teto distante onde não pode haver ninguém. [...] E para o ser pensante que vem se inclinar friamente sobre todos esses dados e evidências seria realmente difícil ao cabo de sua análise não julgar sem razão que, em vez de empregar o termo vencidos que tem de fato um pequeno traço patético desagradável, o melhor seria falar de cegos simplesmente” (Beckett Apud Didi-Huberman, 1998, p. 27).

<sup>7</sup> Referente à dinâmica de “saída das águas” da *Vênus Anadiômena*.

inscrições e apagamentos, pulsações e cessações, batimentos rítmicos e intermitências fenomenológicas. Assim, do encontro entre as cenas de *O desopovoador* e *Ulysses* parece emergir não apenas o contraste entre o caminho joyceano do “mais”, e o beckettiano do “menos”, tendendo à “cegueira”, mas também um paradoxo que atravessa tanto esse contraste quanto a distância entre a opacidade do bloco negro de Giacometti e o diagrama acinzentado-translúcido apresentado em *Sans*.

“É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos”, diz Didi-Huberman, comentando a passagem de Joyce. O corpo, figurado por presença ou por ausência, enquanto “porta”, “grade”, estrutura que encarna um jogo de superfícies e profundidades, assim como o vemos na epígrafe que iniciou este texto, entre sua redução à condição de “bloco” e a exposição da suposta profundidade do “coração batendo”. Assim, a dinâmica de sístole e diástole, inscrições e apagamentos, que marca essas cenas beckettianas tardias compõe e decompõe imagens do humano sempre às voltas com a apresentação paradoxal do “inelutável”, encenada pelo renitente motivo beckettiano da aproximação infinitamente adiada ao *fim*.

Nesse sentido, vem ao caso uma torção conceitual explorada por Didi-Huberman, formulada de modo especialmente nítido por meio da tradução lacaniana da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (LACAN, 1996). Torção esta que localiza o trabalho psíquico do olhar como uma dinâmica topológica<sup>8</sup> em que o desejo de olhar não é investido pelo sujeito em um objeto exterior, mas é condensado em circuitos que movem o sujeito a partir de um núcleo traumático, simultaneamente interior e exterior. Em poucas palavras, diante de estímulos que magnetizam o olhar, o sujeito entraria em contato com um desejo infinito de ver mais (QUINET, 2002), que gira em torno de pontos cegos da constituição subjetiva. De modo que a obstrução da visão sensível poderia, mobilizar um núcleo pulsional que catalisa as ligações pulsionais em torno de um

---

<sup>8</sup> Neste texto, tomaremos essa noção de modo amplo, enquanto metáfora crítica que acompanha parcialmente sua mobilização lacaniana enquanto figura conceitual derivada dos campos da matemática e da geometria, referente a um vocabulário espacial que traz ao primeiro plano noções como “limite”, “vizinhança” e “deformação”, de modo a indicar regimes de *interpenetração entre interior e exterior*.

vazio que perfura o registro da simbolização.<sup>9</sup> Algo que poderia iluminar outras facetas dos motivos beckettianos do “impedimento” e da ausência (ou redimensionamento radical) da relação entre sujeito e objeto (cf. Beckett, 2022).

De fato, *Sans* parece ecoar de modo oblíquo o conhecido comentário beckettiano de 1948 aos trabalhos dos pintores holandeses Bram e Geer Van Velde, que ilustrariam uma situação moderna em que “Se pinta o que impede de pintar” (2022, p. 179). O impedimento como resposta à impossibilidade da relação de representação, onde o ato artístico integra a seu próprio processo de formação o desencontro entre sujeito e objeto, fazendo-se instância de encenação do encontro impossível, ou da não relação. Traduzindo em termos beckettianos, a instituição de um impedimento ao olhar ativaria e ilustraria a infinitude do desejo de *ver mais* como despontando da tensão entre a opacidade intransigente imposta por obras, corpos e fenômenos e “o ato de sempre prever sua espécie de interioridade desdobrada, vazia, invisível em si” (Didi-Huberman, 1998, p. 105). De modo que o impedimento, nesse recorte, apareceria como aquilo que a obra impõe ao olhar como modo de contato indireto com a fonte pulsional do olhar, assim como com a morte, o tempo, a perda e os traumas que se instalam simultaneamente a partir do psiquismo e de experiências individuais e coletivas traumáticas ou parcialmente inelutáveis.

Nesse sentido, as relações singulares entre a figuração do humano e a dimensão temporal trabalhados em *Sans* convidam a um recorte mais específico no interior da teoria do olhar de Didi-Huberman: sua articulação entre a teoria freudiana da *figurabilidade* e a herança cristã impressa na noção ocidental da *figura*. Daí uma entrada possível para uma linha de tensão que atravessa boa parte da obra beckettiana, o problema das relações entre figuração e abstração. O que não esgota, no entanto, o raio de ressonâncias aberto pelas dinâmicas de *sobredeterminação* que estruturam *Sans*, ou seja, seus modos de determinação múltipla e relacional entre diferentes instâncias.

---

<sup>9</sup> Nesse sentido, o objeto “irmão” do olhar, a “voz”, coloca a questão de modo mais nítido: a pulsão à fala seria causada por um influxo inconsciente, tal com uma fonte vocal oculta que convoca o sujeito pela escuta e é por ele re-convocada infinitamente. Por outro lado, se *Sans* se apresenta como um momento de recusa à fala verborrágica, podemos ver aqui um polo de “diástole” na oscilação beckettiana que retorna intermitentemente ao polo do encadeamento compulsivo do desejo de falar/escutar como o que se encontra de *Molloy* a *O inominável* e *Not I*. Para dois estudos do problema da “voz” no Beckett tardio, ver Vivès (2014) e Sagayama (2018).

No texto de 1972, a autoimposição de uma resistência intrínseca aos atos de composição alcança um grau de radicalização ímpar, em decorrência do princípio de (de)composição via remontagem ao acaso. Radicalizando também o ambíguo partido da objetividade enunciativa, tão marcante em diversos momentos do último Beckett, esse procedimento acaba também por intensificar uma tensão entre a austeridade geométrica que faz resistência a um olhar em profundidade e os índices de um diagrama de afetos e historicidades que vazam as superfícies. Assim, é nos ecos entre a incorporação do impedimento nos atos artísticos que configuram *Sans* e as operações de sobredeterminação que identificamos nesse texto que caberia caminhar em direção a essa espécie de câmara de ecos e ocos.

Afinal, essas aproximações poderiam trazer à tona algo da estruturação do texto como jogo de hesitações entre ordem e desordem, geometria e afeto, abstração e desfiguração, construção e “ruína”, iluminando parte dessa “engenhosa interação entre acaso e escolha” tal como a caracterizam Susan Brienza e Enoch Brater (1976, p. 246). Esta que, para utilizar termos de Didi-Huberman acerca do *Cubo* de Giacometti, atavaria também um “lugar rítmico entre a obra e o desastre” (1993, p. 146).

### **Cubo, rosto, dobras**

Ainda mais significativamente que o *Cubo* de Giacometti, *Sans* mostra seu alcance através dos diversos eixos de ressonâncias cruzados pelos impedimentos à figuração que a obra enfrenta e impõe. Segundo Beckett, citado na biografia *Damned to fame*, *Sans* teria a ver com

O colapso de algum refúgio como aquele finalmente tentado em *Bing* e com a conseqüente situação do refugiado. Ruína, exposição, estado selvagem, estado sem mente [*wilderness, mindlessness*], presente e futuro negados e afirmados são as categorias, formalmente distinguíveis, através das quais a escrita se desenrola, primeiro em uma desordem, então em outra (Knowlson, 1997, p. 564).

Nessa sobreposição paradoxal entre afirmação e negação do passado e do futuro, o presente dessa experiência audiovisual, teatral e cinemática se escande nos múltiplos níveis de uma dinâmica de sobredeterminação figural, espaço-temporal e referencial. Começamos do começo que o texto fixa no mesmo passo em que sobredetermina:

Ruines vrai refuge enfin vers lequel  
d'aussi loin par tant de faux. Lointains  
sans fin terre ciel confondus pas un bruit  
rien qui bouge. Face grise deux bleu pâle  
petit corps coeur battant seul debout.  
Éteint ouvert quatre pans à la renverse  
vrai refuge sans issue. Ruines répandues  
confondues avec le sable gris cendre vrai  
refuge. Cube tout lumière blancheur rase  
faces sans traces aucun souvenir. Jamais  
ne fut qu'air gris sans temps chimère  
lumière qui passe. Gris cendre ciel reflet  
de la terre reflet du ciel. Jamais ne fut que  
cet inchangeant rêve l'heure qui passe  
(1972, p. 69).<sup>10</sup>

A primeira frase apresenta a cena empregando o advérbio que indica a situação de chegada (“enfim”/“afinal”) de modo a anteceder a indicação da temporalidade contrária, uma das mais pregnantes do texto: a duração do movimento do corpo ou do olhar *em direção ao* refúgio. Em seguida, a oposição céu/terra é matizada, anunciando um jogo de sobredeterminação e infinitização

---

<sup>10</sup> *Ruínas verdadeiro refúgio afinal em direção ao qual de tão longe por tanto falso. Distâncias sem fim terra céu confundidos nenhum ruído nada se move. Face cinza dois azul pálidos pequeno corpo coração batendo só de pé. Apagado aberto quatro paredes invertido verdadeiro refúgio sem saída. Ruínas difundidas confundidas com a areia cinza cinzas verdadeiro refúgio. Cubo todo luz brancura rasa faces sem traços nenhuma lembrança. Nunca mais que ar cinza sem tempo quimera luz que passa. Cinza cinzas céu reflexo da terra reflexo do céu. Nunca foi mais que esse inalterável sonho a hora que passa.*

dos jogos de matizes ou microtons.<sup>11</sup> Já a partir da terceira frase, mesmo antes de estabelecida uma sobreposição entre visões externas e internas ao cubo, passa-se a notar os efeitos cruzados da construção interna dos segmentos e de seus encontros ao acaso. Ocorre, então, que, na frase seguinte, o regime de atribuição de propriedades estabelece uma expectativa ambígua, que bifurca sua incidência sobre o corpo ou sobre o refúgio, com a adjetivação “*éteint ouvert*” (“apagado aberto”).

A virtualização da relação tempo-espacial se dá por uma espécie de embaralhamento ou sobreposição caleidoscópica, como se dinamizasse as “durações muito diversas” e as “passagens infinitamente variáveis” entre estados, tal como lemos em *Imagination morte, imaginez* (1972, p. 51-2), instituindo uma atualidade multiplamente escandida. Por um lado, os tempos verbais marcam uma predominância do presente, onde o recurso constante às frases nominais joga a favor de uma espacialização do discurso. Ao mesmo tempo, uma temporalidade pós-consciência ou pós-memória é especialmente pregnante, povoando o presente com possíveis ecos de uma temporalidade pretérita virtual. Por outro lado, o presente também apresenta a própria duração daquilo “que passa” (a “hora”, a “luz”, a “nuvem”, a “quimera” etc.), além de ser atravessado por construções mais pontuais conjugadas no futuro.

Porém, entre um lado e outro, sempre espaçados pela ausência de pontuação no interior das frases, o futuro poderá ser condicionado pela temporalidade da repetição, assim como tudo pode se suspender na duração de um simples passo, ou de enovelamentos que dissipam o curso da ação: “Ele reviverá o tempo de um passo ele refará noite e dia sobre ele as distâncias”; “Ele se moverá nas areias isso se moverá no céu no ar as areias”.<sup>12</sup> Mesmo o futuro, como veremos adiante, pode ser apresentar sob a forma de algo como um futuro pretérito, em frases gramaticalmente direcionadas para o futuro, mas que parecem provir de um tempo passado. Porém, mais que isso, entre as frases marcadas pela ênfase descontínua na apresentação em *staccato* e outras mais aéreas, que encenam o

---

<sup>11</sup> Nosso comentário enfatiza, como contrapeso aos elementos de confusão e entropia em Beckett, modos de “Mitigar a infinidade cinza”, tal como resumido por J. E. Dearlove, citado na apresentação da instigante tradução trilingue realizada por Casado e Loreto (2021).

<sup>12</sup> “Il revivra le temps d’un pas il refera jour et nuit sur lui les loitains” (1972, p. 71); “Il bougera dans les sables ça bougera au ciel dans l’air les sables” (Idem, p. 75). Todas as citações de frases isoladas de *Têtes-mortes* indicarão a localização de sua primeira referência no texto.

movimento deslizando daquilo “que passa”, atualização e dissipação, presença e ausência se articulam em modos intervalares de duração: “Nunca mais que ar cinza sem tempo quimera luz que passa”.<sup>13</sup>

De fato, a fórmula francesa de afirmação pela negação (“Jamais ne fut que”) parece curiosamente amplificar a figura retórica da *preterição*, onde um tema é presentificado por meio da afirmação de sua evitação. E, de modo mais geral, insinua-se aqui uma espécie de conversão em operação audiovisual e espaço-temporal de algo que Fábio de Souza Andrade relaciona à figura da eparnotose em *Molloy*, o “autocancelamento” ou “retomada para interpretação contrária ou significativamente diferente do que se acaba de dizer” (2001, p. 69).

Na verdade, essa dinâmica de sobredeterminações, longe de reduzir-se a sua dimensão estritamente figural, difunde-se entre campos semânticos e lexicais, operadores lógicos e modulações rítmico-sintáticas: céu e terra, figura e fundo, interno e externo, movimento e fixidez, presente, passado e futuro. Em última análise, o próprio texto a todo instante diz a imobilidade e o silêncio, mas por meio de uma montagem ágil de imagens em constante agitação rítmica e pregnância coral pulsativa e multitonal. Tudo joga nos ecos da percepção, entre esvaziamento e povoamento da cena da imaginação.

Ao longo do texto, a difusão relacional dos atributos apenas fará crescer, dando lugar a uma dinâmica decisiva de *sobredeterminação entre as instâncias do corpo, do rosto, do espaço e do objeto*. O “pequeno corpo” é em certos momentos adjetivado como “bloco”, ecoando a organização do próprio texto, composto por “blocos” resultantes de operações quase matemáticas. O “cubo” é cubo e simultaneamente “ruína” e “refúgio”. Ao mesmo tempo, a condição do corpo ou subjetividade humana indicada de passagem por Molloy como o de “sólido entre sólidos”<sup>14</sup> parece ser elevada à máxima potência, mais justamente qualificada, talvez, como a de um sólido vazado por múltiplas relações ambientes. É o que lemos em:

---

<sup>13</sup> “Jamais ne fut qu’air gris sans temps chimère lumière qui passe” (1972, p. 74).

<sup>14</sup> “Mas eu não era feito para a grande luz que aniquila, me haviam dado apenas uma pequena lâmpada e uma grande paciência, para passeá-la pelas sombras vazias. Eu era um sólido, entre outros sólidos” (1981, p. 148 – tradução nossa).

“Faces [rostos/planos] sem traço [traços faciais/vestígios/retas concorrentes] brancura rasa [do espaço ou do olho?] olho calmo afinal nenhuma lembrança”.<sup>15</sup>

Cheguemos um pouco mais perto do cubo/refúgio/ruína: “Cubo verdadeiro refúgio enfim quatro paredes sem ruído invertido”.<sup>16</sup> Para começo de conversa, o que seria um cubo invertido, se suas faces são, por definição, idênticas? Onde esperaríamos o cubo como volume maciço ou que oculta um interior vazio encontramos, pouco a pouco, um cubo em rotação virtual, formado, porém reversível. Seguindo as frases contíguas, os eixos de equivocidade atravessam-se em diferentes níveis. Em *En quatre à la renverse vrai refuge sans issue ruines répandues*,<sup>17</sup> como dar um basta ao jogo de desdobramentos, quando podemos ler simultaneamente o cubo invertido e desdobrado a partir de quatro arestas e o corpo disposto de quatro ou de costas, entre o arrebatamento de quem cai de costas (“tomber à la renverse”) e a contorção da gargalhada (“se plier en quatre”)?

E, novamente, a equivocidade de “*faces sans trace proches à toucher*”<sup>18</sup> abre mais portas do que fecha. Vemos um rosto prestes a ser tocado ou, mesmo, como sugere Ruby Cohn, “comoventemente” (*touchingly*) próximo (1973, p. 264)? Ou, dada a configuração paradoxal do cubo-refúgio, assistimos simultaneamente ao risco de um colapso geométrico onde os planos se encontrariam, fechando-se uns contra os outros? De todo modo, tomando *trace* como uma das retas concorrentes que definem um plano geométrico, sua ausência implicaria simplesmente tornar os planos simultaneamente não planos, o cubo, um não cubo. Já quanto às “ruines répandues” encontradas em diferentes momentos do texto, vemos a imagem nítida

---

<sup>15</sup> “Faces sans trace blancheur rase oeil calme enfin aucun souvenir” (1972, p. 70). No nível lexical, tanto a língua francesa quanto a inglesa dão lugar a mais um eixo de equivocidades, na medida em que *trace* pode ser lido simultaneamente como “traço” facial, “vestígio” ou como uma das retas concorrentes que definem um plano geométrico.

<sup>16</sup> “Cube vrai refuge enfin quatre pans sans bruit à la renverse” (Idem, p. 70).

<sup>17</sup> “De quatre invertido verdadeiro refúgio sem saída ruínas difundidas” (Idem, p. 71).

<sup>18</sup> “Faces sem traço, prestes a tocar” (Idem, p. 70).



de “ruínas espalhadas” pelo espaço (“scattered”, na tradução para o inglês). Ao mesmo tempo, entrevemos “ruínas difundidas” ou “derramadas”, condensando arquitetura e força, continente e expansão, a edificação que resta do tempo e um movimento intensivo e expansivo de des-formação.

Enfim, o cubo de *Sans* é sólido geométrico, forma arquitetônica, sedimento do tempo e continente investido de afeto humano, em sua própria demarcação precária enquanto refúgio. É sólido opaco, porém aberto ao espaço, sedimentando-se em “ruína” ou “difundindo-se” ou “espalhando-se” ao infinito. Afinal, se, nas palavras de Didi-Huberman, o cubo de Giacometti, é “estável”, porém “cintila”, o de *Sans* é forma ou volume e ao mesmo tempo, como lemos no texto, “todo luz”. Forma visível e meio luminoso, interior e exterior, passado, presente e futuro tornam-se termos em sobredeterminação, na duração virtual de suas transformações.

### **No olho do cubo**

Por alguns momentos, o descentramento da cena parece encontrar um ponto instável de ancoragem na imagem dos *olhos*, muitas vezes por subtração:<sup>19</sup> “Pequeno corpo face cinza traços fenda e pequenos furos dois azul pálidos”.<sup>20</sup> A conhecida paronomásia beckettiana do *I/eye, eu/olho*, parece desdobrar ainda uma vez sua posição paratópica por excelência, situada simultaneamente por dentro e por fora da cena. O olho aparece então não apenas como o operador interno/externo que ocupa a posição de câmera-olho. Devido à apresentação caleidoscópica mencionada, aparece como que pairando entre o rosto e o espaço.

A um só tempo, o olho é objeto intradieгético figurado e ponto de encontro entre o olhar lançado de dentro da cena e devolvido pelo olhar de quem olha ou lê. Olho que compartilha sua cor com o céu, possível índice biográfico, como sabemos, materno ou próprio, dividindo o palco com a “aurora castanha”, como uma das raras instâncias em que a cor tingem o espaço desenhado por entre as formas com o contínuo colorístico, e a objetividade geométrica, com a emoção.

---

<sup>19</sup> Vale mencionar a recorrência, apontada por Lin Li, entre esse modo de aparecimento do olho em Beckett e nos retratos que Giacometti realizou de seu irmão Diego (2013, p. 5 ss.).

<sup>20</sup> “Petit corps face grise traits fente et petits trous deux bleu pale” (1972, p 70).

Bertrand Prévost (2017) lembra como toda “teoria humanista e clássica da arte” se ancorou em uma oposição entre a figura como intensidade e a paisagem como extensão, sendo a pintura um campo de articulação entre o afeto ligado à primeira e a suposta neutralidade da segunda (Idem, p. 2 ss.) Porém, recorrendo, entre outras referências, à releitura do problema da *figurabilidade* em Sigmund Freud (2019) por Didi-Huberman, o autor aponta para um desdobramento do caráter processual da figura freudiana e cristã, onde a “potência da figura” trabalha justamente para conjugar a intensidade e a extensão.

Se o *rosto* se opõe à *cabeça* por apresentar uma operação de “totalização” que leva à “unidade”, a arte cristã teve uma forte tendência à “rostificação” da paisagem (PRÉVOST, 2015, p. 391) Pois, se a presença espiritual de Cristo não poderia se reduzir a sua apresentação visível, a arte devocional encontraria diversos modos de entrecê-la com a paisagem. Para o autor, isso implica compreender a “rostificação” como um processo “abstrato”, criador, como propõe Didi-Huberman, de “rostos não semelhantes”, situados justamente em um modo de aparecimento de teor abstrato no interior do próprio regime figural. Daí a capacidade desses rostos em “nos impor seu olhar para além ou por sob a figuração de olhos”: *rosto ou face vem aqui nomear uma intensidade aparente que não se confunde com a forma pela qual ela se determina, mas que, no entanto, permaneceria insensível se ela viesse a faltar* (Idem, p. 390).

De fato, em *Sans*, os olhos parecem magnetizar os afetos esparsos e latentes que pontuam o diagrama radicalmente desencarnado apresentado ao leitor. Porém, de modo muito diverso, em direção a algo como um desrosteamento do humano por sua difusão topológica pela paisagem. E se o nome clássico daquela representação da interioridade intensiva da alma por meio da articulação de “corpos-afetos” seria “*composição*” (PRÉVOST, 2017, p. 3) talvez a escolha de Beckett pelo título *Têtes-mortes* [cabeças mortas ou caveiras] possa refletir uma dinâmica de “de-composição” que dialogaria, sobredeterminando-o, com o estatuto do *crânio* como lugar demarcado problemáticamente. Estatuto este abordado por Didi-Huberman a partir de obras clássicas, modernas e contemporâneas, em *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*, livro epigrafiado novamente a partir

de Beckett: “Além crânio único dentro/ algum lugar alguma vez/ como alguma coisa// *crânio último abrigo/ preso no fora* [...]” (2009, p. 7. Destaque nosso).

Por essa via, teríamos, por um lado, um modo de problematização de diversas abordagens em torno da noção de uma progressiva “recusa da referência” no Beckett tardio. Pois, se *Sans* mobiliza o meio textual também de modo a produzir efeitos semânticos não figurativos, não parece ser possível estabilizar a situação de Beckett exclusivamente no polo “figurativo” ou “não figurativo”.<sup>21</sup> Por outro lado, surge daí uma entrada para dois campos semânticos especialmente pregnantes em *Sans*: o sonho e o imaginário cristão.

Quanto ao primeiro, quando lemos um segmento como “Nunca mais que sonho dias e noites feitos de sonhos de outras noites dias melhores”, entrariam em cena as relações entre o pacto ficcional e os infinitos desdobramentos da imaginação.<sup>22</sup> Mais relevante aqui, no entanto, é a tensão entre a relação onírica de superfície e profundidade e o fato de que em *Sans tudo é superfície*, atualidade que se escande mas não oculta um significado último. Com efeito, falar em sonho aqui significa falar no inconsciente da própria linguagem, no meio simbólico que sustenta e precisamente *sobredetermina*<sup>23</sup> as relações entre conteúdo latente e manifesto, como em uma “‘tradução de uma ‘língua’ a outra’, ‘de texto a texto, de signo verbal a signo escrito [...]” (MANIGLIER, 2005, p. 151).

Mas isso significa, também, falar nos ecos temporais que reverberam nessa cena feita de ocos. Seguindo nessa direção, teríamos a dobra equívoca entre “rosto” e “cubo” em *Sans* como índice de um diálogo com a complexidade daquelas tendências da tradição artística de origem cristã, pela via de uma sobredeterminação radical de alguns de seus elementos. Diálogo, portanto,

---

<sup>21</sup> Andrade (2001, p. 88) aponta um contraponto muito produtivo com a passagem da figuração à não figuração que marcou a trajetória de Pietr Mondrian, com base em instigante artigo de Robert Kudielka (1998). A despeito do contraste de Beckett com a pintura de Mondrian, caracterizada pelo primeiro como “repleta” (BECKETT, 2001, p. 181), pensando em *Sans*, talvez valha trazer à tona a associação com modos pictóricos de *decompor* as relações naturalizadas entre os diversos parâmetros compositivos, enfatizando uma “combinação de todas as posições e relações no quadro”, que resultaria na “rigorosa negação de qualquer individuação exclusiva e totalização uniforme” (KUDIELKA, 1998, p. 21, 23).

<sup>22</sup> “Jamais que rêve jours et nuits faits de rêves d’autres nuits jours meilleurs” (1972, p. 71). Vale lembrar que, em *Têtes-mortes*, a matemática já aparecia desde *Assez* também como o meio linguageiro de profusas operações de imaginação. No limite, a chegada do corpo de *Sans* ao “cubo” poderia ser lida como a entrada no próprio produto parcial da atividade imaginante. Algo que significaria dar mais uma volta topológica em outro eixo de ressonâncias que articula o motivo do “sonho” às fabulações de redenção ou salvação associadas ao da “quimera”.

<sup>23</sup> Cf. “O trabalho do sonho”, em FREUD, 2019.

transtemporal, iluminado por autores como Didi-Huberman por meio da articulação entre a figura cristã e a figurabilidade freudiana, onde o processo da “figura figurante” é marcado pela produção de uma figurabilidade contraditória, “entre uma coisa e outra”, e pela “invenção de corpos impossíveis” (1998a, p. 88, 92). Pois, no modo de apresentação figural paradoxal operado por *Sans*, o caráter dinâmico que, de Lucrécio, segundo Erich Auerbach (1997, p. 17), a Beckett e Didi-Huberman, pressupõe sempre a figura como momento de um processo de figuração, que se expande em uma rede de ecos entre instâncias marcadas por sua “virtualidade de autoalteração”.

Tendo em vista o estudo de Auerbach sobre a *Figura*, Didi-Huberman formula as consequências da interdição à representação do irrepresentável divino como geradora de uma “capacidade de constituir cada figura em dialética do desejo e verdadeiro tesouro de sobredeterminações psíquicas e culturais” (2007, p. 198). Isso pois os “desvios” necessários para representar o irrepresentável operariam como “deslocamentos”, em sentido freudiano, maneira possível de compreender “a relação de explicações recíprocas infinitas entre cada parte das Escrituras”. Ao mesmo tempo, como sabemos, esse regime de sobredeterminação próprio à lógica dos textos sagrados cristãos também incide sobre a dimensão *temporal*. Como afirma Didi-Huberman, “Toda crucificação tem uma tradução do tempo que impede de fixar no acontecimento representado” — “a madeira da cruz remete à árvore da vida do paraíso perdido, como o Gólgota ao sacrifício do novo Adão”, (Idem, p. 213) por sua vez, figura de Cristo, o Tipo matricial, e assim por diante.

Com efeito, em sua genealogia da posição matricial da Figura no pensamento ocidental, Auerbach narra diversos desenvolvimentos e deslocamentos a que se submeteu esse termo, de sua origem associada à forma plástica à conversão em imagem retórica e a sua vinculação decisiva com a dimensão *histórica*. “Mais dinâmica e concreta do que *forma*” ou *imago* (17), como Lucrécio havia proposto, a figura viria a dar corpo às relações entre “modelo e cópia”, “prefiguração” e “consumação”, “figura” e “preenchimento” (1997, p. 21, 28). Com os Padres da Igreja, um deslocamento decisivo e matricial da exegese cristã vem à tona. Partindo-se da demonstração de que “todas as pessoas e acontecimentos do Velho Testamento eram prefigurações do Novo Testamento e

de sua história de redenção” (Idem, p. 28), passava-se a situar a imagem retórica em “um domínio tanto real quanto espiritual” (Idem, p. 40).

A figura passa a ser o elo entre a verdade instituída pelo texto bíblico e sua consumação histórica: “Deste modo, o nome Josué-Jesus é uma profecia fenomenal ou prefiguração do futuro Salvador; *figura* é algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica. A relação entre os dois eventos é revelada por um acordo ou similaridade” (Idem, p. 27). Já no ensaio sobre Dante incluído em *Mimesis*, a consolidação de uma imitação séria da realidade passaria justamente por uma temporalidade “sempiterna”, que liga todo evento terreno ao plano divino, “através de uma série de ligações verticais”, onde “A meta histórica da salvação [...] não é somente a esperança segura no futuro, mas já está, desde sempre, completada em Deus e pré-figurada para os homens, assim como Cristo estava em Adão” (2007, p. 168-169).

Já nos “fantasmas” que encontra no *Inferno*, Dante inflete o fato da consumação das paixões terrena no além, fazendo deste o “teatro do homem e de suas paixões”. Farinata e Cavalcante “comovem”, “emocionam” o leitor, ao invés de invalidar sua experiência individual por sua refiguração pós-morte. Dante, conclui Auerbach, “tornou realidade a essência cristã-figural do homem e a destruiu nessa mesma realização” (2007, p. 175). Em suma, inaugura um “realismo figural” que entretece o destino individual com a história da salvação, tecendo uma imagem do humano “múltipla” e atenta à dimensão sentimental do ser único. Afinal, a figura se autonomiza, porém configurada no interior de um sistema de ligações balizado pela temporalidade da profecia.

O lugar destacado e quase onipresente do imaginário cristão na obra de Beckett já foi extensamente discutido. Em uma síntese publicada três anos após a segunda edição *Têtes-mortes*, Hersh Zeifman (1975), destacando diversos elementos ligados aos temas do sofrimento, morte, culpa e salvação, sugere que “o sofredor bíblico ao qual os personagens de Beckett são frequentemente identificados é Cristo” (1975, p. 86). Além, disso, faz coro com autores como Rubin Rabinovitz, que relembra a confirmação de Beckett a Martin Esslin de que onde aparecem “pregos e madeira” ao longo de sua obra, entra em cena a “crucificação de Cristo” (RABINOVITZ, 1979, p. 28).

Se as versões iniciais de *Fim de partida* atestam a presença do mito do dilúvio, de elementos da Paixão e da figura de Noé (ANDRADE, 2005, p. 19), Enoch Brater (1974) aprofunda uma série de elementos ligados a esta última figura, incluindo a maldição que lança sobre seu filho Ham, que expõe e humilha o pai que dormira embriagado após plantar os vinhedos depois do dilúvio. Porém, na ausência de vínculos mais explícitos entre essas manifestações em *Fim de partida* e em *Not I*, esse autor conclui pelo caráter elusivo das referências cristãs de Beckett, que sempre atuariam um circuito infinito de remissões.

Já Rubin Rabinovitz (1979) constrói um amplo e lúcido panorama a partir de *Molloy*, em torno da noção de “arquétipo”, incluindo também ecos do exílio, desapropriação e revolta contra Deus de Jó, bem como da *Odisseia*, a diversas figuras do viajante, além do *Fausto* de Goethe, entre outros. Em tensão com essa imensidão de referências, o autor aponta os limites à busca de paralelos épicos plenos no texto beckettiano, afirmando que “os personagens de Beckett são baseados em diversas figuras; Molloy se assemelha a uma colagem, assim com a um palimpsesto” (1979, p. 31). E associa os motivos desses limites, entre outros aspectos, à resistência de Beckett à alegoria e à aposta em “correspondências abstratas e incorporações míticas”, demonstrada desde os estudos sobre Vico e Proust.

Com isso, cabe aqui discordar e concordar da afirmação de Zeifman de que “de modo mais geral, o simbólico no trabalho de Beckett significa o religiosamente simbólico”. Pois, de um lado, o regime de equivocidade e a multiplicidade de fontes obliquamente mobilizadas por Beckett vão diretamente contra essa generalização; mas, de outro, um *funcionamento* simbólico explorado frequentemente por Beckett parece remeter em boa medida a uma matriz cristã, o que podemos entender pela via figural.

Em *Sans*, como de costume na ficção final, a rarefação e equivocação das referências atingem um novo grau de radicalização. Quase nada se vê que perdure e, à primeira vista, pouco há o que lembrar. Porém, com a menção a um “*dilúvio* passageiro” o jogo se bifurca em segundo grau, e a imensidão de referências se pronuncia tanto quanto mais discreta. Sob a superfície do truísmo, na interpretação literal do fluxo aquático que passa, encontramos tanto a

sobredeterminação entre o campo semântico da paisagem e o da teologia quanto o acontecimento sumamente irreversível que, em *Sans*, reverte o curso de sua ação. De modo que, em atrito com a ênfase repetitiva naquilo “que passa”, é preciso destacar a presença decisiva de algo que parece remeter ao “*futuro profético*” (1982, p. 150) ao qual Moran se refere ironicamente em *Molloy*. Pontual e hesitante, a referência é certa:

Ele amaldiçoará a Deus como no tempo abençoado face ao céu aberto o dilúvio passageiro (1972, p. 69).

Invocação direta do salmo 2:9 de Jó, como sugere Chris Ackerley (1999), ou indireta no que se possivelmente refere também a Noé, como quer Brater (1994, p. 96), ou, ainda, ressonância genérica ao Eclesiastes (COHN, 1973, p. 264), a remissão tanto se bifurca no interior do jogo mental de simetria entre opostos (“amaldiçoará”/“abençoado”) quanto redimensiona significativamente a sobreposição entre os tempos, instituindo um futuro meramente verbal e equivocadamente profético. E, com isso, parece apontar para uma dinâmica de sobredeterminação radical que acessa a temporalidade figural cristã, abrindo-a para múltiplos planos de hesitação entre construção e ruína, condenação e salvação, um tempo esvaziado e quase póstumo e a possibilidade de outra “aurora”. Afinal, algo da “expição imemorial” a que Molloy se referia (1982, p. 107) parece sugerir que o mote beckettiano da “ausência de memória” se apresenta em *Sans* como uma espécie de paradoxo performativo estruturante — pois quanto mais se diz a ausência dos objetos perdidos, mais estes são presentificados na cena.

### **Cubo cristal**

De todo modo, mesmo a “luz” em *Sans* não é só uma. Eco de quimeras e tempos abençoados, é também metáfora da pura atividade da imaginação, além do fenômeno luminoso em si, que Beckett se propôs a descrever pseudo-cientificamente nesse mesmo período.<sup>24</sup> Se há “aurora”, ela é simultaneamente fabulação, fenômeno que desfaz a fabulação e símbolo (não necessariamente nessa

---

<sup>24</sup> Em “Long observation of the ray”, manuscrito de texto inacabado acolhido em arquivos de Samuel Beckett (UoR MS 2909 – 1975-1976).

ordem): “Quimera a aurora que dissipa as quimeras e a outra dita castanha”.<sup>25</sup> Em suma, *Sans* extrai uma potência infinita ao jamais estabilizar sua dinâmica em um dado campo de referências. Nesse sentido, a situação do *refugiado*, por exemplo, desdobra a questão da *exposição* do corpo a forças provenientes do espaço circundante, que Beckett — e Auerbach — conheceram de perto.

Ao menos desde *Molloy*, é claro, a situação de exílio e nomadismo ecoada por diversas figuras bíblicas ressoará na situação do pós-guerra, divisor de águas fundamental da obra beckettiana. Ao mesmo tempo, sob o símbolo, o arquétipo ou a figura o que se encontra é a nudez moral e também literal do corpo: *Choverá sobre ele como no tempo abençoado do azul a nuvem passageira*.<sup>26</sup> Caminhando nessa direção, o pequeno corpo de *Sans* poderia ir ao encontro de diversas relações iconográficas, recolhidas por Didi-Huberman, entre o rosto que chora e a figuração de povos expostos à guerra e à indignação (2016). Pois, se a apresentação dos afetos sempre tende a exceder o enquadramento estável da face, é nesse elemento de “desfiguração” que se realizaria o pacto ético dessas imagens de abandono e “perda da face” (Idem, p, 12, 16).

Porém, as figuras beckettianas tendem a cristalizar a imagem da emoção em configurações faciais que estão além ou aquém das lágrimas, em rostos que não podem ou já não podem chorar. Mais que isso, no mesmo passo em que o nomadismo divide a cena com a imobilização do isolamento ou aprisionamento dos corpos, há aqui algo diverso do encontro com o “inelutável” da morte ou da perda, que ficava em primeiro plano em Didi-Huberman e Giacometti. Parece haver algo da ordem do trauma, apresentado no instante de uma temporalidade que não alcança a formulação simbólica ou o trabalho de luto.

O que encontramos em *Sans* são explosões e rescaldos emocionais no limiar entre o riso e a dor, entre a loucura que extrai produtividade dos desvãos da consciência e o enlouquecimento imposto por forças externas ao sujeito: “Nunca mais que silêncio tal como em imaginação louca esses risos de louco esses gritos”<sup>27</sup>. O corpo parece “cair de costas”, “se dobrar em quatro” pela violência da gargalhada e/ou por violência física. Os olhos, encarnando isolados as convulsões

---

<sup>25</sup> “Chimère l’aurore qui dissipe les chimères et l’autre dite brune” (Idem, p. 77).

<sup>26</sup> “Pleuvra sur lui comme au temps béni du bleu la nuée passagère” (Idem, p. 70).

<sup>27</sup> “Jamais que silence tel qu’en imagination folle ces rires de folle ces cris” (1972, p. 72).



dos traços faciais ausentes, indicam nitidamente os restos de *Comment c'est em Sans*, sugerindo que essa câmara de ecos tem algo de câmara de tortura.<sup>28</sup> Enfim, levado a seu limite, o corpo parece cristalizar um tensionamento radical dos limites do humano, tal como se lia em *Imagination morte, imaginez*: “Apesar do espelho, eles bem passariam por inanimados sem os olhos esquerdos que em intervalos incalculáveis bruscamente se arregalam expondo-se dilatados ao máximo muito além das possibilidades humanas” (1972, p. 56).

E, mais que isso, assim como a chegada ao refúgio se desdobra infinitamente através dos reenvios e remissões entre diferentes direções, a exposição do corpo é encenada de modo radicalmente topológico. De modo que nessas irrupções pontuais e extremamente significativas, comparecem, como sempre de modo desconcertante, os inconfundíveis deslizamentos beckettianos entre o sofrimento, o grotesco e um toque de humor: *Pequeno corpo bloco partes invadidas cu um só bloco rachadura cinza invadida*.<sup>29</sup> As forças do meio invadem o corpo por dentro e por fora, elevando ainda a outros graus exposição da fragilidade de seus contornos. É claro, as “partes”, em um texto como esse, reverberam em diferentes dimensões, porém a tradução para o inglês não deixa dúvidas quanto ao grau de sua adjetivação como “íntimas”: *Little body little block genitals overrun arse a single block grey crack overrun* (BECKETT, 1995, p. 198).

Resvalando entre abstração e materialidade, geometria e teologia, a ancoragem dos diversos vetores na intensidade do olho parece sugerir uma inusitada linha que liga o ponto de vista ao ânus. Não custa lembrar, nesse sentido, como *Sans* conduz ao limite uma explosão da perspectiva. Percepção esta, aliás, não muito distante das artes visuais e de Giacometti, que incluía um poliedro muito semelhante a seu *Cubo* na escultura *La table surrealiste* (1933) e em sua versão em desenho de 1934. Daí uma associação proposta por Didi-Huberman, que aprofundaria as diversas ligações iconográficas possíveis entre o *Cube* e o poliedro gravado por Albrecht Dürer em sua gravura *Melancholia* (1514). Pois no poliedro desenhado por Giacometti encontramos a extemporânea marca gráfica “A”, que “se assemelharia exatamente à maneira pela qual todos os tratados de perspectiva

---

<sup>28</sup> Devo essa formulação sintética da câmara de ecos como câmara de tortura a comentário feito por Gabriela Vescovi à comunicação sobre *Têtes-mortes* que apresentei no VII Congresso Internacional da Samuel Beckett Society: *Beckett e a Poesia* (2022).

<sup>29</sup> “Petit bloc parties envahies cul un seule bloc raie gris envahie” (Idem, p. 71).

figuram o *olho* junto aos ‘pontos de vista’ de suas construções” (Didi-Huberman, 1993, p. 163).

Desdobrando um pouco essas associações, vale lembrar que, assim como *Sans*, *Molloy* foi construído em uma estrutura em duas partes. Mas, se no texto de 1972 isso resulta em uma recontextualização das mesmas frases repetidas da primeira à segunda parte, no romance de 1951 o resultado é a configuração do desenvolvimento ficcional como algo análogo à forma topológica de uma fita de Moebius. Neste livro, a busca do retorno ao lugar materno corre em paralelo com a indicação impossível da origem do ato de escrita, por meio de uma recursão do tempo da ficção sobre si mesmo, que acaba por sobredeterminar ambas as dimensões *originárias*. Não por acaso, um dos historiadores da arte que mais marcaram a formação intelectual de Didi-Huberman, Hubert Damisch, epigrafou seu estudo sobre Piero della Francesca e os entrelaçamentos entre a mobilização da perspectiva artificial em pintura e a representação do enigma topológico da concepção de Cristo pela Virgem justa e anacronicamente a partir de *Molloy*: “E então nós vamos deixar minha mãe de fora dessas histórias, se você está de acordo” (Damisch, 1997).

E, mais uma vez, não por acaso, o que o leitor de *Molloy* encontra ao tentar sondar a fonte da convocação original à escrita do Molloy reescrito ou reencarnado por Moran é a mistura insondável de obscuridade burocrática e ecos transcendentais impressa no cobrador de serviços ou mensageiro ou Gaber e seu comandante oculto Youdi. Estes que fornecem aos mais diversos comentadores a associação do último a Javé/Jeová (Yaweh), o Deus do Antigo Testamento, e do primeiro com o anjo Gabriel, co-protagonista da cena da Anunciação, que apresenta o limiar entre a pré-história e a história do mundo cristão.

Duas décadas depois, o personagem que em *Molloy* aparece como um diagrama de encarnações equívocas cederá espaço, no mesmo ano da primeira publicação de *Têtes-mortes*, à cena mínima e esvaziada de *Breath*, onde os vagidos que anunciam o nascimento de um novo humano dividem, literalmente, o palco com a temporalidade dos restos e dejetos. De modo que se de *D’un ouvrage abandonné* a *Sans*, *Tête-mortes* delineia um percurso de precipitações e prolongamentos do horizonte *final* da ficção beckettiana até então, poderia vir à tona novamente a crise de Giacometti em torno do *Cubo*. E, assim, também a dobra

entre a passagem da arte moderna ao contexto minimalista e pós-minimalista norte-americano, realizada de *Le cube et le visage* a *Ce que nous voyons ce que nous regarde*, e os estudos imediatamente anteriores de Didi-Huberman sobre as relações entre figuração e dessemelhança na arte cristã (1990). Ou, ainda, as ligações diretas de *Tête-mortes* a trabalhos radiofônicos de Beckett ou o problema moderno-contemporâneo da composição pelo acaso, e assim por diante.

Cabe aqui, no entanto, dar uma basta à multiplicação de facetas desencadeada pelos não cubos de Giacometti e Beckett. E terminar com uma última epígrafe beckettiana, que aponta para um momento antecipador da própria invenção da perspectiva em pintura, não muito distante da origem dantesca da lírica moderna.

É o que encontramos em ensaio recente de T. J Clark, “Giotto e o anjo” (2018), dedicado ao afresco *O sonho de Joaquim*, de Giotto (c.1303-305).<sup>30</sup> Incluído em uma sequência que narra a história do nascimento da Virgem, o afresco é protagonizado por “azul e cinza”, “terra e céu” e pela aparição do anjo, sintonizada com a atitude de “espera” de Joaquim, “no momento em que o mundo é transformado” (2018, p. 21). Já o ensaio de Clark é iniciado e concluído com a citação de uma passagem de *Esperando Godot*, marcada pela relação entre apagamento da memória e autodesconhecimento.<sup>31</sup> Talvez fazendo ainda ecoar indiretamente a réplica hamletiana “Words, words, words”, o ensaio conclui pela localização do afresco de Giotto como uma origem antecipatória do “quadrado preto como estado de movimento para dentro [*inwardness*] — o espaço de incerteza que virá a ser a grande dádiva da modernidade”, e o “sem-fim” [*endlessness*] de seu “questionamento.” “O quadrado”, portanto “é a ‘interioridade’ retratada como essencialmente impenetrável, vazia e abstrata”, aberta a um “poder de generalização dos assuntos humanos que não pode (ou não sabe) quando parar” (2018, p. 73).

<sup>30</sup> Imagem disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto\\_-\\_Scrovegni\\_-\\_05\\_-\\_Joachim%27s\\_Dream.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_-_Scrovegni_-_05_-_Joachim%27s_Dream.jpg). Último acesso: 16/02/2023. Note-se a área quadrangular escura que marca o interior vazio da edificação à frente da qual Joaquim se dobra.

<sup>31</sup> “VLADIMIR. *I’ve seen you before, haven’t I?* BOY. *I don’t know sir.* VLADIMIR. *You don’t know me?* BOY. *No, sir. It wasn’t you came yesterday?* BOY. *No, sir.* VLADIMIR. *This is your first time?* BOY. *Yes, sir.* [Silence] VLADIMIR *Words, words.* [Pause] Speak. BOY [in a rush]. *Mr Godot told me to tell you he won’t come this evening but surely tomorrow.* [Silence.] VLADIMIR *Is that all?* BOY. *Yes, sir.* [Silence]”.

Levando esse movimento para além de seus últimos limites, *Sans* sobredetermina a um só tempo todo contorno que faça imagem de refúgio à condição humana, e todo recuo diante da potência transtemporal das figuras. Em apenas uma palavra — *sem* — afirma por negação uma imensidão de ecos em um mínimo elevado ao cubo. *Petit vide grande lumière cube*.<sup>32</sup>

## REFERÊNCIAS

ACKERLEY, C. J. “Samuel Beckett and the Bible: A guide”. *Journal of Beckett Studies*. Endimburgo, v. 9, n. 1, p. 53-126, outono – 1999.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. “Prefácio”. In: BECKETT, Samuel. *O despovoador; Mal visto mal dito*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. “Matando o tempo: o impasse e a espera”. In: BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. 5ª ed. 2007

\_\_\_\_\_. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BECKETT, Samuel. *Têtes-mortes*. 2a. ed. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

\_\_\_\_\_. *Molloy*. 2a ed. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.

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

\_\_\_\_\_. *Sin/sineidad*. Trad. CASADO, Loreto; FERNANDÉZ, José Francisco. Madrid: Árdora Ediciones, 2021.

\_\_\_\_\_. “Pintores do impedimento”. In: *Disjecta: escritos diversos e um fragmento*. Trad. Fábio de Souza Andrade. 1ª ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2022.

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

<sup>32</sup> “Pequeno vazio grande luz cubo [...]” (1972, p. 74).

- \_\_\_\_\_. “Três diálogos com Georges Duthuit”. In: ANDRADE, F. S., 2001, op. cit.
- \_\_\_\_\_. *O despovoador; Mal visto mal dito*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BRATER, Enoch. “Noah, Not I, and Beckett’s ‘Incomprehensibly Sublime’”. Michigan, Comparative Drama, v. 8. n. 3, p. 254-263, outono 1974.
- BRIENZA, Susan; BRATER, Enoch. “Chance and choice in Beckett’s *Lessness*”. *ELH*. Baltimore, v. 43, n. 2, pp. 244-258, verão 1976.
- CLARK, T. J. *Heaven on earth: painting and the life to come*. Londres: Thames & Hudson, 2018.
- COHN, Ruby. *Back to Beckett*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- DAMISCH, Hubert. *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*. Paris: Seuil, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico: dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Le cube et le visage: autour d'une sculpture par Alberto Giacometti*. Paris: Macula, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O Que Vemos, o Que Nos Olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. “*Une ravissante blancheur*”. In: *Phasmes: essai sur l'apparition*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998a.
- \_\_\_\_\_. *L'image ouverte: motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. 2<sup>a</sup> ed. Paris: Gallimard, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Peuples en larmes peuples en armes: l'oeil de l'histoire 6*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2016.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas volume 4: A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KNOLWSON, James. *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. Londres: Bloomsbury, 1997.
- LACAN, Jacques. *O seminário – Livro XI*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

LI, Lin. "This Garbed Ghost Forms of Prosopopeia in the Radio Works of Samuel Beckett and the Diego Paintings of Alberto Giacometti". Texto apresentado na conferência do Samuel Beckett Working Group "Samuel Beckett in the Twenty-First Century". Barcelona, 22-26/07/2013.

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

PRÉVOST, Bertrand. "Figure, figura, figurabilité. Contribution à une théorie des intensités visuelles". *La part de l'œil*. Paris, 31. p. 60-74, 2017. Disponível em: [https://www.academia.edu/3376362/Figure\\_figura\\_figurabilit%C3%A9\\_Contribution\\_%C3%A0\\_une\\_th%C3%A9orie\\_des\\_intensit%C3%A9s\\_visuelles](https://www.academia.edu/3376362/Figure_figura_figurabilit%C3%A9_Contribution_%C3%A0_une_th%C3%A9orie_des_intensit%C3%A9s_visuelles). Último acesso: 16/02/2023.

\_\_\_\_\_. "Visage-paysage. Problème de peinture". In: MELION, W.; ROTHSTEIN, B.; WEEMANS, M. (orgs). *The Anthropomorphic Lens: anthropomorphism, microcosmism and analogy in early Modern thought and visual arts*. Londres: Brill, 2015.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: Ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

RABINOWITZ, Rubin. "'Molloy' and the archetypal traveller". *Journal of Beckett Studies*. Endimburgo, n. 5. pp. 25-44, outono - 1979.

SAGAYAMA, Mário. *Ele fala de si como de um outro: ensaio sobre a voz em Samuel Beckett*. São Paulo: Annablume, 2018.

VIVÈS, Jean-Michel. "La pulsion invocante sur la scène beckettienne ou 'Qu'est-ce que s'entendre?'". *Literatura e Sociedade*. São Paulo, v. 19, n. 18, p. 98-110, 2014.

ZEIFMAN, Hersh. "Religious imagery in the plays of Samuel Beckett". In: COHN, Ruby (org.). *Samuel Beckett: a collection of criticism*. Londres: McGraw-Hill, 1975.

**André Goldfeder** é Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo e Mestre e Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela mesma instituição. Realizou estágio como Visiting Student Research Collaborator junto à Princeton University e estágio de Pós-Doutorado em Teoria e História Literária junto à Universidade Estadual de Campinas. Email: goldfeder.andre@gmail.com

# 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.

**E**mbora 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.<sup>1</sup>

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”.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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 individuar 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).<sup>4</sup> 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).<sup>5</sup> 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”.<sup>6</sup> 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

# SAMUEL BECKETT DIRIGE *PLAY*: DAS COLABORAÇÕES COM ALAN SCHNEIDER, GEORGE DEVINE E JEAN-MARIE SERREAU À ENCENAÇÃO NO SCHILLER-THEATER WERKSTATT

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p143-166>

**Felipe de Souza Santos**

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo desenvolver uma reflexão acerca da encenação de Samuel Beckett para a peça *Play (Spiel)*, apresentada no Schiller-Theater Werkstatt em 1978. Tendo como ponto de partida as encenações de estreia nos Estados Unidos, Inglaterra e França, dirigidas por Alan Schneider, George Devine e Jean-Marie Serreau, nas quais Beckett atuara como colaborador, procuraremos estabelecer pontos de aproximação entre estas produções e a encenação dirigida pelo dramaturgo-encenador irlandês. Documentado minuciosamente nos manuscritos armazenados no Beckett Archive da Beckett International Foundation, o processo de encenação de *Play* com direção de Beckett será comentado em chave comparativa às encenações realizadas com sua colaboração, no intuito de apontarmos a evolução da visão do dramaturgo-encenador acerca desta peça curta a partir do processo de transposição do texto à cena. Para tanto, utilizaremos os manuscritos e datiloscritos inéditos de Beckett relativos à sua encenação da peça em Berlim, bem como depoi-

**PALAVRAS-CHAVE:** Samuel Beckett; dramaturgia; encenação; atuação; teoria do teatro.

mentos acerca das referidas encenações fornecidos por colaboradores como o assistente de direção Walter Asmus, o ator Michaël Lonsdale e a pesquisadora Ruby Cohn.

*ABSTRACT*

*This paper aims to develop a reflection on Samuel Beckett's staging of Play (Spiel), presented at the Schiller-Theater Werkstatt in 1978. Taking as a starting point the premiere productions in the United States, England and France, directed by Alan Schneider, George Devine and Jean-Marie Serreau, in which Beckett acted as a collaborator, we will try to establish points of convergence between these productions and the staging directed by the Irish playwright-director. Documented in detail in the manuscripts stored in the Beckett Archive of the Beckett International Foundation, Beckett's process of staging Play will be commented on in a comparative key to the stagings performed with his collaboration, in order to point out the evolution of the playwright-director's vision of this short play from the process of transposing the text to the stage. Therefore, we will use Beckett's unpublished manuscripts and typescripts for his staging of the play in Berlin, as well as comments about these stagings provided by collaborators such as assistant director Walter Asmus, actor Michaël Lonsdale, and researcher Ruby Cohn.*

*KEYWORDS: Samuel Beckett; dramaturgy; staging; acting; theatrical theory.*

**R**efletir sobre a encenação de Samuel Beckett para a peça em um ato *Play* (1963), levada ao palco do Schiller-Theater Werkstatt no ano de 1978, inevitavelmente exige que recuperemos as experiências prévias de Beckett como conselheiro de outros encenadores europeus em versões anteriores de montagens desta obra dramática que precede os dramáticulos beckettianos. *Play* foi escrita originalmente em inglês e traduzida para o francês por Beckett como *Comédie*. A primeira encenação da peça ocorreu no Ulmer Theater, na cidade alemã de Ulm-Donau, em 14 de junho de 1963, com tradução para o alemão de Erika e Elmar Tophoven e encenação de Deryk Mendel, bailarino, coreógrafo, ator e diretor para quem Beckett havia escrito *Act without words I* em 1956. Apesar de ter acompanhado poucos ensaios e ter assistido ao resultado final da encenação, a montagem não contara com o aconselhamento de Beckett durante todo o processo de criação, como ocorrera com as estreias americana, francesa e inglesa de *Play*. A estreia americana aconteceu no palco do Cherry Lane Theatre, em 4 de janeiro de 1964; a inglesa ocorreu no Old Vic Theatre de Londres em 7 de abril de 1964; e a *première* francesa foi encenada em Paris no Pavillon de Marsan, em 11 de junho de 1964. A peça foi publicada por Faber and Faber e Editions de Minuit em 1964, e pelo número 34 da revista *Evergreen Review*, de dezembro de 1964, sendo que esta edição realizada pela revista americana foi a única a apresentar as revisões finais feitas por Beckett em relação à dramaturgia original, a partir dos achados cênicos advindos das mencionadas produções nas quais atuou como conselheiro e diretor,

jamais sendo reeditada por nenhuma das casas editoriais responsáveis pela publicação das obras do dramaturgo-encenador.

Posteriormente a edição de Faber and Faber do teatro completo de Samuel Beckett incorporaria ao texto parte das alterações oriundas dos ensaios das encenações de George Devine e Jean-Marie Serreau, tais como a definição do *spot* de luz que ilumina os rostos dos três personagens incidindo de forma móvel a cada troca, descartando a possibilidade de iluminar as três faces através de *spots* de luz fixos, que Beckett considerou insatisfatória nos ensaios de *Spiel* na Alemanha; a descrição da estrutura das três urnas com suas aberturas traseiras descartando o formato arredondado, conforme havia sido feito na estreia alemã para que os três atores permanecessem sentados em seus interiores ao longo de toda a representação; o detalhamento da repetição final ou *da capo*, onde foram incorporadas as alterações estabelecidas nas encenações inglesa e francesa que introduziram um refrão abreviado, cortado rapidamente durante o riso da segunda mulher (W2), como abertura do fragmento da segunda repetição; a iluminação menos intensa na repetição e vozes menos intensas de forma correspondente, seguido de um esquema proposto pelo dramaturgo-encenador detalhando cada variação de luz e vozes desde o refrão inicial até o fragmento da segunda repetição<sup>1</sup>; a característica das vozes aceleradas iniciadas após a Repetição 1 e que aumentam gradativamente até o final da peça; e por fim a mudança na ordem dos discursos durante a repetição final desde que compatíveis com a continuidade das falas dos atores, conforme a ordem proposta por Beckett para o interrogatório, uma inversão da ordem da primeira repetição durante a repetição final.

---

<sup>1</sup> Cf. BECKETT, Samuel. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1990, pp. 318-320.





*Spiel* – Direção de Deryk Mendel (1963).

Beckett comentaria a solução de diminuição gradativa da luz e redução da intensidade vocal durante o *da capo* desenvolvida primeiramente com Serreau, e aprofundada na encenação dirigida por Devine com a National Theatre Company, estreada no Old Vic Theatre, em carta a Alan Schneider datada de 11 de abril de 1964:

Voltei de Londres há alguns dias diretamente para cá para respirar. Muito cansado. Muito satisfeito com a produção. Os três atores e George estavam maravilhosos. Desenvolvemos uma variação interessante em relação à repetição. Devo falar sobre isso quando nos encontrarmos. Muito difícil de explicar no papel. [...] (BECKETT apud HARMON, 1998, p. 155, tradução nossa)

Samuel Beckett esteve envolvido nestas três encenações de *Play* de formas diversas. No caso da encenação americana, o dramaturgo-encenador aconselharia o diretor Alan Schneider, que se tornaria, ao longo dos anos, uma espécie de representante da visão teatral do irlandês nos Estados Unidos<sup>2</sup>. A parceria entre ambos se iniciara no período em que Schneider encenara *Waiting for Godot*, um

---

<sup>2</sup>O relato detalhado da colaboração entre Beckett e Schneider na produção da estreia americana de *Play* pode ser conferido ao longo da extensa correspondência mantida entre os dois. Cf. HARMON, Maurice. *No author better served: the correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1998.

notório fracasso de público apresentado em Miami, e *Play*, por sua vez, seria uma das primeiras encenações em que Schneider contaria com o olhar de Beckett como uma espécie de norteador da pesquisa cênica da encenação. Esta montagem da peça seria muito significativa dentro da relação futura de parceria entre Beckett e Schneider, uma vez que nesta encenação o diretor norte-americano sucumbiria à pressão de seus produtores e solicitaria a Beckett a permissão para a retirada do *da capo* ao final da peça. Mesmo com a relutante permissão do irlandês, Schneider se arrependeria profundamente deste equívoco, talvez o motivo para sua postura nas montagens posteriores de absoluto respeito e fidelidade ao texto dramático beckettiano.

A encenação inglesa representaria um marco importante dentro da evolução de Beckett como encenador, uma vez que foi neste processo de encenação de *Play* que o dramaturgo-encenador conheceu aquela que se tornaria a mais importante colaboradora de seu teatro, a atriz inglesa Billie Whitelaw, para quem o irlandês conceberia o dramático *Footfalls* mais de uma década depois. A encenação dirigida pelo amigo George Devine seria marcada por uma polêmica histórica: em dado momento ao longo dos ensaios, o elenco composto por Whitelaw e mais dois atores britânicos reclamaria ao diretor do teatro, Kenneth Tynan, acerca da imposição de Beckett em relação à direção de Devine no sentido de desenvolver uma aceleração da enunciação dos três monólogos a ponto de se tornarem ininteligíveis, mantendo o conflito central em cena restrito ao confronto entre o foco de luz inquisitorial, que bombardeia sucessivamente os três protagonistas, e as divagações individuais que remetem ao triângulo amoroso exposto de certa forma através das três figuras emparelhadas dentro de grandes urnas ao longo de toda a ação dramática. Ao receber a reclamação, Tynan, endossado pelo ator Lawrence Olivier, teria um rompante explosivo em uma discussão acalorada envolvendo Beckett e Devine, que culminaria com a subsequente pressão para que o dramaturgo-encenador abandonasse os ensaios e interrompesse o aconselhamento a Devine, o que não foi atendido tanto pelo irlandês como pelo encenador inglês. Segundo Stanley Gontarski, em resposta à interferência agressiva em relação ao processo de criação nos ensaios, Beckett alteraria a rubrica da peça de "*whole movement as rapid as possible*", presente no

datiloscrito número 5, para “*rapid tempo throughout*” (BECKETT apud ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 444)<sup>3</sup>. A radicalidade de Beckett expressa na ruptura da ação dramática em *Esperando Godot* seria redimensionada em *Play* através da eliminação completa dos movimentos dos atores, o que geraria um contraponto ao ritmo frenético das falas dramáticas proposto pelo dramaturgo-encenador.

Este episódio proporcionaria a Beckett um dos elementos mais importantes e definidores de sua futura encenação no Schiller-Theater em 1978, a medida exata do trabalho de expressão vocal dos atores em relação ao texto de *Play*, por um lado exacerbando a rapidez aliada à precisão da enunciação das falas da peça, algo que mais tarde seria radicalizado como procedimento formal cênico central em *Not I*, e por outro estruturando tecnicamente o procedimento metodológico beckettiano de atuação, elevado ao status de partituras vocais elaboradas e minimalistas se assemelhando a uma partitura musical. Ao mesmo tempo, Beckett ficaria impressionado com a qualidade da atuação de Whitelaw, que seria escalada alguns anos mais tarde, em 1971, para representar Mouth na famosa encenação de *Not I* dirigida por Anthony Page com colaboração do dramaturgo-encenador, que posteriormente seria filmada pela BBC Television; Whitelaw protagonizaria ainda duas das encenações mais emblemáticas dirigidas por Beckett, *Footfalls*, em 1976, e *Happy days*, em 1979. Nesta colaboração com a encenação de Devine, Beckett redimensionou a caracterização física dos rostos dos três atores, no intento de evitar a caracterização heterogênea da encenação alemã de Deryk Mendel, criticada por Suzanne<sup>4</sup>, propondo uma espécie de máscara terrosa que conferia aos rostos um aspecto similar ao das urnas, de envelhecimento e degeneração física, dando mais unidade ao aspecto visual central de *Play*.

A primeira montagem francesa, dirigida pelo renomado encenador Jean-Marie Serreau, proporcionaria a Beckett outro elemento que repercutiria igualmente em sua encenação alemã de *Play*. Os relatos expostos em cartas e diá-

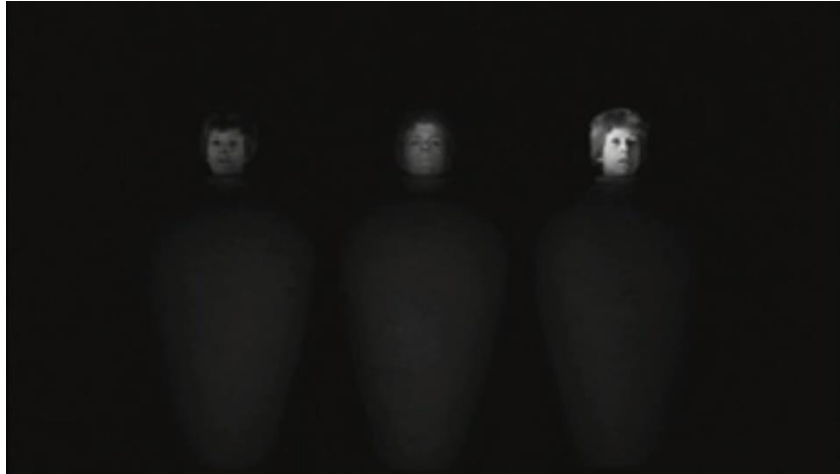
---

<sup>3</sup> Respectivamente “todo o movimento o mais rápido possível” e “ritmo rápido ao longo da encenação” (tradução nossa).

<sup>4</sup> Suzanne Dechevaux-Dumesnil (1900-1989), esposa de Samuel Beckett. Suzanne assistira à encenação alemã de estreia de *Play* tendo feito críticas agudas a algumas das soluções cênicas propostas por Deryk Mendel, como a mencionada utilização de urnas redondas com os atores sentados em seus interiores.

rios de ensaios apontam que Serreau, sobrecarregado com praticamente todas as funções ligadas à encenação (atuação, iluminação, cenografia, figurinos, etc.) além da complexa adaptação de um espaço cultural amplo, o Pavillon de Marsan, que concentraria outros eventos artísticos durante a temporada de *Comédie* conforme apontou James Knowlson (1997, p. 715), como a apresentação de *Double music*, de John Cage, e de uma encenação visualmente impactante do visionário encenador franco-argentino Victor Garcia de *A rosa de papel*, de Valle Inclan, juntamente com *O retábulo de Dom Cristóbal*, de Garcia Lorca, em dado momento, confiando na presença e acompanhamento meticulosos de Beckett, permitiu que o dramaturgo-encenador assumisse por alguns dias os ensaios da encenação.

A experiência de dirigir o elenco desta primeira encenação francesa de *Comédie* mesmo que por apenas alguns ensaios possibilitou a Beckett aprimorar aspectos relativos às falas dramáticas, às repetições e à contracenação dos três atores enclausurados nas urnas através de seus monólogos intercalados, além de definir uma complexa técnica de iluminação, desenvolvida pela esposa e iluminadora de Jean-Marie Serreau: ela se posicionava em uma cabine de luz situada abaixo do proscênio, iluminando os três rostos consecutivamente de forma separada, a partir do controle da operação na mesa de luz, o que conferia à iluminação o efeito almejado por Beckett de um inquisidor presente em cena. Este dispositivo, que utilizava além da operação na mesa de luz um complexo sistema de espelhos para atender àquilo que Beckett havia mencionado, de que não se importava com a iluminação ser feita a partir do urdimento do teatro desde que não iluminasse o restante do palco, jamais seria retomado em outra encenação de *Play*.



*Comédie* – Direção de Jean-Marie Serreau e Samuel Beckett (1966).

Michaël Lonsdale, ator responsável pelo papel de M na estreia francesa dirigida por Serreau, comentaria a respeito das instruções de Beckett para as falas dramáticas que ele “desejava que fossem faladas com a velocidade de uma metralhadora” (LONSDALE apud ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 444, tradução nossa). Os processos de ensaios das estreias inglesa e francesa chegaram a ocorrer de forma paralela por algum tempo, e o acompanhamento de Beckett em ambos os processos de criação resultou em um interessante depoimento em carta endereçada ao encenador George Devine, datada de 9 de março de 1964, onde o irlandês comenta alguns dos aprimoramentos que desenvolvera juntamente com Serreau e que gostaria de integrar à encenação inglesa de Devine:

Os últimos ensaios com Serreau nos levaram a uma visão do *da capo* que acho que preciso dividir com você. De acordo com o texto ele é rigorosamente idêntico à primeira apresentação. Agora achamos que seria mais efetivo dramaticamente se ele expressasse uma leve atenuação, tanto de pergunta quanto de resposta, por meio de iluminação menos intensa e talvez mais paulatina e, correspondentemente, menos volume e velocidade de voz. [...] A impressão de diminuição progressiva que se alcançaria, sugerindo eventual escuridão e silêncio ao termo, ou de uma aproximação infinitesimal de ambos, seria reforçada se também introduzíssemos, na reexposição, uma

nuance de hesitação, na pergunta e na resposta, talvez nem tanto em termos de redução da efetiva emissão quanto em movimentos menos confiantes do refletor de um rosto a outro e reações menos imediatas das vozes. O conceito como um todo envolve uma mecânica de refletor mais flexível do que a que até então tinha se mostrado necessária. O inquisidor (a luz) começa a mostrar-se como não menos vítima do inquirido que os demais e também necessitado de ser livre, dentro de limites estreitos, para literalmente desempenhar seu papel, i.e., variar ainda que minimamente suas velocidades e intensidades. Talvez alguma forma de controle manual no fim das contas. Tudo isso é novidade e vai render mais à medida que avançarmos. Achei que era melhor submeter a você sem demora. (BECKETT, 2022, pp. 149-150)

Ao compararmos esta carta endereçada a Devine com a carta que citamos anteriormente, endereçada a Schneider, percebemos que os procedimentos que Beckett desenvolvera ao longo dos ensaios das encenações inglesa e francesa visavam estruturar o que ele chamava de versão final da peça, com a intenção de que este material norteasse sua futura encenação de 1978, portanto sendo notória a preocupação do dramaturgo-encenador com a revisão e aprimoramento do texto dramático como consequência da prática da direção teatral, algo que ele passaria a realizar sistematicamente a cada encenação de sua autoria, a partir de seu trabalho inaugural dentro da seara da encenação teatral com a direção de *Endspiel*, no Schiller-Theater, em 1967. O interessante relato de Beckett acerca do desenvolvimento nos ensaios ao lado de Serreau da repetição final da peça no *da capo* antecipa o mesmo procedimento prático que poderíamos denominar como *apagamento*, presente em encenações futuras do dramaturgo-encenador como a de *Footfalls*, onde a cada final dos quatro micro-atos a iluminação retornaria mais fraca, assim como a voz de May, evidenciando o esgarçamento da imagem e a dissolução da personagem fantasmática dentro do espaço cênico. A somatória de elementos como este, advindos das duas experiências práticas de

acompanhamento de encenações da peça, possibilitaria a Beckett um ponto de partida preciso para a estruturação de sua encenação alemã de *Play*.

### **A encenação alemã de Beckett através dos manuscritos de *Play***

O conjunto de manuscritos de *Play* representa uma das coleções mais extensas dentro da dramaturgia beckettiana. Composto por um total de 21 documentos, a maioria deles inéditos, divididos entre manuscritos e datiloscritos, o conjunto compreende desde o manuscrito inicial BIF MS 1227/7/16/6<sup>5</sup>, intitulado por Beckett como “*Before Play*”, composto por 4 folhas e sem data, onde é apresentada a versão embrionária do texto dramático ainda composta por dois personagens masculinos e um feminino, nomeados como Syke, Conk e Nickie, distintos entre si pela caracterização facial e cor de cabelo, dispostos no espaço cênico em três grandes caixas brancas ao invés das urnas pelas quais *Play* se tornaria conhecida; os manuscritos e datiloscritos referentes à elaboração da versão original em inglês da peça totalizando 14 documentos inéditos, agrupando desde o esboço inicial da versão definitiva da peça, contendo a alteração das caixas para três grandes urnas, até a fotocópia das provas do texto para a edição de 1964 publicada por Faber and Faber, passando por diversas fotocópias de datiloscritos contendo acréscimos, cortes e alterações ao texto do segundo manuscrito, chegando a um manuscrito contendo notas de George Devine relacionadas à estreia de *Play* na Inglaterra; os 4 documentos relacionados à tradução de Beckett da peça como *Comédie*, compostos pelo manuscrito original da tradução e três datiloscritos contendo acréscimos e correções redigidas manualmente por Beckett; e finalmente dois *notebooks* de direção preparados por Beckett para sua encenação apresentada no Schiller-Theater Werkstatt. Embora não exista material documental filmado de fácil acesso relativo à direção de *Play* por Samuel Beckett, é possível recuperarmos aspectos e estrutura da encenação através dos manuscritos do dramaturgo-encenador, especialmente aqueles que compõem os dois *notebooks* de direção, conhecidos como *Red Notebook* e *Brown Notebook*, devido à cor das capas dos cadernos utilizados para anotações pelo dramaturgo-encenador.

---

<sup>5</sup> A sigla BIF é uma abreviação de Beckett International Foundation, enquanto a sigla MS é uma abreviação da palavra manuscrito, de acordo com a nomenclatura utilizada pelo arquivo beckettiano situado na Universidade de Reading, na Inglaterra, sede da fundação (nota do autor).

Beckett produziria um grande número de manuscritos ao longo do desenvolvimento do texto dramático e da preparação da encenação alemã, mas no que se refere ao processo da encenação apresentada no Schiller-Theater, os manuscritos que compõem os dois *notebooks* mencionados podem ser considerados como o conjunto de documentos mais relevantes, ao lado dos diários de ensaios de seu assistente de direção, Walter Asmus, e das inúmeras cartas trocadas com colaboradores durante o processo de ensaios em Berlim. Ao contrário do restante dos *notebooks* de direção desenvolvidos por Beckett para encenações de sua autoria como *Warten auf Godot*, *Endspiel*, *Footfalls*, *Happy days*, *Krapp's last tape*, *That time*, entre outros, onde existem incontáveis e detalhadas anotações acerca de aspectos técnicos essenciais no que concerne à encenação, como notas sobre iluminação, figurinos, cenografia, trabalho vocal e atuação, em ambos os *notebooks* de *Play* o dramaturgo-encenador desenvolveu um intrincado trabalho centrado em particularidades do texto dramático.

O *Red Notebook* pode ser considerado o mais complexo dos dois, uma vez que neste caderno de direção Beckett divide suas anotações entre questões de ordem linguística e questões de ordem estrutural e temática. Este *notebook* também abriga os manuscritos das encenações de Beckett para *Damals (That time)* e *Tritte (Footfalls)* levadas ao palco do mesmo teatro em 1976. As anotações da encenação de *Spiel (Play)* estão no final do caderno, dispostas em 23 folhas. Estas anotações de Beckett estão divididas em duas seções principais. A primeira delas contém todo o texto em alemão de *Spiel*, dividido em seções dedicadas a F1 (Mulher 1), F2 (Mulher 2) e M (Homem), apresentando variações do texto. A segunda delas contém tabelas e listas que demonstram as estruturas e simetrias de *Spiel*. Nesta seção Beckett sintetizou os acontecimentos da peça e a ordem segundo a qual eles são expostos. A tabela final de duas páginas divide a peça em quatro seções, as três primeiras contendo oito subseções de três linhas cada, a última contendo três subseções. Existem nove agrupamentos temáticos, incluindo notas sob títulos, que demonstram o funcionamento matemático de *Spiel*.



O segundo *notebook* da encenação de *Spiel* contém as notas de direção redigidas por Beckett em inglês antes do início dos ensaios em Berlim, assim como citações da tradução alemã da peça. As notas se concentram em listas e análises estatísticas de estruturas internas da peça. Existem duas listas em alemão intituladas “I” e “II”, as quais detalham as linhas de abertura de cada fala por cada voz nas duas seções de *Play* – Beckett divide “I” em 11 seções, dez das quais tem três falas, uma de cada voz, a seção final sem a contribuição de F1 (M1). A Seção II está dividida em 27 unidades, cada uma composta por três discursos. Uma tabela desenhada no verso do fólio 1 detalha os acontecimentos de cada discurso da Seção I. Esta lista está disposta ao lado da página intitulada “I”, de forma correspondente; cada unidade do texto alemão está ladeada pelo incidente chave em inglês. As notas no verso do fólio 5 e fólio 6 contém seis seções de referências de tipos de momentos específicos em *Spiel*, incluindo títulos como “*Being seen?*”, “*Will eye weary?*” e “*Meaninglessness*”<sup>6</sup>. Cada seção apresenta exemplos de ocorrência de seu tema. Cercando e seguindo o material preciso e arranjado matematicamente existem notas soltas e randômicas que parecem ter sido acrescentadas durante os ensaios da peça; estas notas são mais ambíguas, admitindo dúvidas e cortes. No verso do fólio 7 e no fólio 8 existem anotações que revelam indecisão acerca da repetição e da iluminação. O anverso do fólio 10 contém uma divisão esquemática das duas seções, com a listagem de todos os discursos.

Dentre os elementos do texto analisados com extrema precisão nos *notebooks* de *Spiel*, Beckett definiria o trabalho vocal dos atores como “vozes quebradas, extorquidas sem fôlego” (apud GONTARSKI, 1994, tradução nossa) pelo olho inquisitorial implacável, o refletor, chamado por Schneider de Sam, referido por Devine como uma “broca dental” e por Billie Whitelaw como um “instrumento de tortura” (ACKERLEY; GONTARSKI, 2004, p. 445). Embora alguns dos pontos principais da direção de Beckett de *Play* encenada em Berlim tenham sido oriundos do trabalho prático desenvolvido durante os ensaios das produções dirigidas por Serreau e Devine, um elemento primordial para o dramaturgo-encenador foi pensado a ponto de se tornar uma questão central em sua

<sup>6</sup> “Sendo visto?”, “Os olhos vão se cansar?” e “Falta de sentido” (tradução nossa).

encenação: a musicalidade das falas dramáticas, que deveriam aprofundar o efeito formal da aceleração vertiginosa das enunciações dos atores. A problemática da musicalidade em *Play*, derivada em parte dos achados relativos ao trabalho vocal dos atores estabelecidos nas encenações inglesa e francesa, foi evidenciada quando Beckett, em sua encenação da peça no Schiller-Theater Werkstatt, decidiu trazer um piano aos ensaios para potencializar a estrutura de partitura musical que permeia a dramaturgia e deveria ser transposta à encenação. Segundo Jonathan Kalb:

Enquanto dirigia *Play* em Berlim em 1978, Beckett solicitou um piano para dar a cada um dos atores sua própria nota, a qual eles deveriam manter nas falas, mas ele acabou tendo de desistir da ideia porque eles perceberam que seria impossível atender a qualquer coisa além do tom durante a execução. [...] (KALB, 1991, p. 250, tradução nossa)

Mais adiante nos ensaios, Beckett diria a Walter Asmus “[...] Talvez eu tenha enfatizado demais o problema das notas” (BECKETT apud KALB, 1991, p. 183, tradução nossa), nitidamente em decorrência da experiência prática, ao constatar que a materialização da encenação acontecia a partir das enunciações dos três atores envolvidos no jogo dramático, portanto dependia do elemento humano para se concretizar, algo distante do aspecto essencialmente técnico da composição e execução musicais. Asmus comentaria essa questão em um depoimento acerca de seu trabalho como assistente de direção de Beckett:

[...] Eu acho que é sobre a distância entre o ideal e a realidade. Você tem a visão ideal de ter um piano e dar uma nota para cada um dos três atores — um isto, um isto e um isto — tão preciso quanto música no piano. E de alguma forma você chega a um ponto de resignação onde você percebe que existem três seres humanos diferentes envolvidos, e você não pode levar isso a esse nível de perfeição. Não é apenas música. Então ele desistiu e disse

“Ah, tente do seu jeito”. E essa é a luta. [...] (ASMUS apud KALB, 1991, p. 183, tradução nossa)

Os apontamentos de Asmus e Kalb corroboram um aspecto fundamental reconhecido por alguns dos principais colaboradores de Beckett que participaram de suas encenações teatrais e televisivas: a meticulosidade e perfeccionismo inerentes ao trabalho do irlandês como encenador de sua obra dramática demonstram a singularidade e profundidade de sua visão como diretor. Buscando permanentemente o desenvolvimento de uma metodologia de encenação que possibilitasse a transposição de textos extremamente formais e exigentes da página ao palco, o aperfeiçoamento de seus textos dramáticos de acordo com as demandas específicas oriundas da materialidade da cena, além da criação de procedimentos práticos que representam uma verdadeira técnica beckettiana de atuação, Samuel Beckett se tornaria um dos principais nomes da encenação moderna de vanguarda, ao lado de Tadeusz Kantor e Bob Wilson. O método de direção de Beckett e a complexidade técnica dos ensaios de *Play* em Berlim foram comentados em detalhes por Ruby Cohn em seu excelente estudo acerca do teatro beckettiano intitulado *Just play: Beckett's theater*. Cohn aponta que, para sua última encenação berlinense no Schiller-Theater, o dramaturgo-encenador manteve o procedimento inicial central de suas direções teatrais, ou seja, a preparação de um minucioso e complexo caderno de direção. De acordo com a pesquisadora norte-americana:

Para o último compromisso de direção de Beckett com o Schiller-Theater — *Play* — ele procedeu como de costume. Em Paris com os Tophovens ele analisou o texto alemão, revisando ligeiramente aspectos de eufonia ou simetria. Ele inverteu as posições da primeira e da segunda mulher, colocando a legítima esposa à direita do homem. Conforme memorizou o texto, ele escreveu dezessete páginas em um pequeno *notebook*. Tratando principalmente de grupos rítmicos, essas notas são o último exemplo até o momento de como Beckett redescobre seu texto para a encenação. Ele lista o número de encontros dos membros de seu triângulo:

dois para as duas mulheres, três para o homem com cada uma das mulheres. Então ele extrai temas à medida que eles o atingem: “Ser visto?, Ser ouvido?, O que está sendo exigido?, Os olhos se cansarão?, Falta de sentido. Perda de razão”. Resumo do enredo, desenho de iluminação, novos duetos, coro reduzido — um espectador experiente do teatro de Beckett poderia visualizar a produção a partir das notas. (COHN, 1980, p. 174, tradução nossa)

Um dos problemas mais significativos do processo de ensaios de *Play* foi a substituição, por parte da equipe do Schiller-Theater, de um dos *light designers*<sup>7</sup> do teatro, assim como havia ocorrido quando Beckett dirigira no mesmo espaço cênico *Damals e Tritte*, em uma temporada conjunta no ano de 1976. Após duas semanas de ensaios ficou claro que nenhum dos técnicos da equipe conseguia operar adequadamente o refletor móvel, que foi concebido por Beckett na peça como outro personagem, espécie de olho inquisitorial, e Walter Asmus recomendou Frank Arnold, que havia operado o “olho inquisitorial” em uma produção estudantil. Os atores também tiveram problemas com o texto cuidadosamente cadenciado, que deveria ser recitado articuladamente em alta velocidade, por vozes sem entonação, mas não monótonas. Os atores Klaus Herm e Hildegard Schmahl, que possuíam experiência em encenações anteriores dirigidas por Beckett, memorizaram seus textos rapidamente, mas ao longo dos ensaios os três atores cometeram erros relacionados à sincronia das passagens executadas em coro. A execução de *Spiel* — operação de luz, coros, recitações individuais — era tão complexa que não houve uma única passagem geral nos ensaios finais livre de falhas. Ruby Cohn apontaria diferenças fundamentais em relação a uma encenação recente naquele momento que obteve acompanhamento de Beckett, a produção inglesa dirigida por seu colaborador de longa data Donald McWhinnie:

A encenação de *Play* dirigida por Beckett era mais pesada do que a produção de McWhinnie no Royal Court de 1976. Com

---

<sup>7</sup>Técnicos de iluminação que além da operação de luz realizam o desenho da iluminação de uma encenação teatral e sua anotação nos chamados mapas de luz, que detalham a estrutura e posicionamento dos refletores dentro da caixa cênica (nota do autor).

urnas vitrificadas como esculturas de cerâmica, os atores pareciam bem nutridos sob a maquiagem verde acinzentada que passavam vinte minutos aplicando de forma espessa para que não rachasse durante a rápida recitação. Com rostos que variavam entre o suave e o impassível, suas vozes pressionadas transmitiam uma situação grave no passado e no presente, apenas ocasionalmente temperada pelos soluços do homem e “*Tropchen*” de limão, e as contra-recriminações das mulheres. Nos melhores momentos, eles alcançaram o ritmo de cortador de grama designado no texto: “Um pouco de aceleração, depois outra”. Exceto por uma longa advertência a Asmus — inaudível para todos os outros — Beckett foi pouco exigente nos últimos ensaios gerais. (COHN, 1980, p. 175-176, tradução nossa)

A encenação alemã de *Spiel* no Schiller-Theater em 1978 pode ser considerada como representante do ápice da trajetória de Beckett dentro do campo da direção teatral, condensando mais de uma década de trabalho prático voltado ao estabelecimento de uma linguagem cênica singular, aperfeiçoando de forma prática, na busca do que chamava de versão final de suas peças, seus dramátículos finais, e ao mesmo tempo redimensionando os textos dramáticos concebidos anteriormente a seu trabalho como encenador iniciado em 1967, tais como *Waiting for Godot* e *Play*, à estética radicalmente minimalista de seu drama final. Este ensaio comparatista entre encenações históricas onde atuara como conselheiro-colaborador e a encenação de sua autoria produzida em Berlim procurou demonstrar um recorte da transformação de Beckett de dramaturgo em dramaturgo-encenador, e como o impacto de seu trabalho na seara da direção teatral repercutiu em sua versão final da peça. Além disso, a abordagem das estreias americana, inglesa e francesa proporciona um mergulho dentro do processo de criação da encenação do irlandês em 1978 e do aprimoramento da dramaturgia, a partir do estudo dos elementos que foram sendo elaborados, de forma minimalista e detalhada, ao longo dos ensaios na Inglaterra e na França,

verdadeiro laboratório experimental para a visão de Beckett acerca de sua peça curta *Play*.

Se Samuel Beckett jamais fora assistente de direção de nenhum dos renomados encenadores com quem trabalhou antes de se estabelecer como encenador de suas próprias peças, podemos dizer que na verdade, desde seu envolvimento com a encenação de estreia francesa de *En attendant Godot*, dirigida por Roger Blin em Paris em 1953, o irlandês atuara como um verdadeiro co-diretor das referidas montagens, uma vez que aos poucos e gradativamente seu trabalho em sala de ensaio foi sendo ampliado e aprofundado, até o momento em que fora convidado pela equipe do Schiller-Theater berlinense a assinar uma encenação de sua autoria, quando o autor de *Esperando Godot* optou por levar aos palcos seu texto dramaturgicamente preferido, uma das peças mais complexas de sua extensa obra dramaturgica, *Fim de partida*. Sua encenação berlinense de *Spiel*, portanto, encerraria um arco de uma década de produções do dramaturgo-diretor nos palcos do Schiller-Theater, em uma colaboração entre artista e equipe técnica que renderia algumas das mais memoráveis encenações do teatro beckettiano, como *Das letzte Band* (1969), *Glückliche Tage* (1971), *Warten auf Godot* (1975), *Damals e Tritte* (1976)<sup>8</sup>.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia de Samuel Beckett

#### 1- Manuscritos e datiloscritos consultados

*Play* (1962)

BIF MS 1520/2: *Script* televisivo de *Play*.

BIF MS 1976: *Notebook* de direção contendo notas de Samuel Beckett para a produção de *Spiel* no Schiller-Theater Werkstatt de Berlim, em 1976.

#### 2- Obras publicadas

---

<sup>8</sup> Respectivamente *A última gravação de Krapp*, *Dias felizes*, *Esperando Godot*, *Aquele tempo* e *Passos*.

- BECKETT, Samuel. *Disjecta: escritos diversos e um fragmento dramático*. Trad. Fábio de Souza Andrade. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2022.
- \_\_\_\_\_. *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Dias felizes*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Eleutheria*. Trad. Barbara Wright. London: Faber and Faber, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Samuel Beckett inszeniert das "Endspiel"*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Teatro*. Trad. A. Nogueira Santos, F. Curado Ribeiro, Rui Guedes da Silva. Lisboa: Arcádia [s.d.].

### **Bibliografia crítica sobre Samuel Beckett**

- ABBOTT, H. Porter. Tyranny and theatricality: the example of Samuel Beckett. In: *Theatre Journal*. Vol. 40, n.1, March 1988, pp. 77-87.
- ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E. *The Grove companion to Beckett*. New York: Grove Press, 2004.
- ALVAREZ, A. *Samuel Beckett*. New York: Viking Press, 1973.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- \_\_\_\_\_. Matando o tempo: o impasse e a espera. In: BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 7-31.
- \_\_\_\_\_. A felicidade desidratada. In: BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 7-24.
- ASMUS, Walter D. Practical aspects of theatre, radio and television: rehearsal notes for the German premiere of Beckett's *That time* and *Footfalls* at the Schiller-Theater Werkstatt, Berlin (directed by Beckett). In: *Journal of Beckett Studies*. Trad. Helen Watanabe. Summer 1977, n.2. pp. 82-95.
- BRATER, Enoch. The "absurd" actor in the theatre of Samuel Beckett. In: *Education Theatre Journal*. Volume 27, n. 2, May 1975, pp. 197-207.

\_\_\_\_\_. *Beyond minimalism: Beckett's late style in the theater*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

BRYDEN, Mary; GARFORTH, Julian; MILLS, Peter (eds.). *Beckett at Reading: catalogue of the Beckett manuscript collection at the University of Reading*. Reading: White knights Press / Beckett International Foundation, 1998.

CHABERT, Pierre (ed.). *Revue d'Esthétique: Hors série 1990*. Paris: Jean-Michel Place, 1990.

COE, Richard N. *Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1970.

COHN, Ruby. *Samuel Beckett: the comic gamut*. New Jersey: Rutgers University Press, 1962.

\_\_\_\_\_. *Back to Beckett*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

\_\_\_\_\_. *Just play: Beckett's theater*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

\_\_\_\_\_. *A Beckett canon*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.

\_\_\_\_\_. A Krapp chronology. In: *Modern Drama*. Volume 49, n.4, Winter 2006, pp. 514-524.

CONNOR, Steven. *Samuel Beckett: repetition, theory and text*. Oxford: Blackwell, 1988.

CRAIG, George; FEHSENFELD, Martha Dow; GUNN, Dan; OVERBECK, Lois More (ed.). *The letters of Samuel Beckett, Vol. IV: 1966-1989*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

DOHERTHY, Francis. *Samuel Beckett*. London: Hutchinson University Library, 1971.

ESSLIN, Martin. *O Teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

\_\_\_\_\_. 'Godot', the authorized version (Schiller Theater Company at the Royal Court Theatre). In: *Journal of Beckett Studies*. Winter 1976, n.1, pp. 98-100.

FEDERMAN, Raymond; GRAVER, Lawrence (ed.). *Samuel Beckett: the critical heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.

FEHSENFELD, Martha; MCMILLAN, Dougald. *Beckett in the theatre: the author as a practical playwright and director*. London: John Calder, 1988.

FLETCHER, John; SPURLING, John. *Beckett: a study of his plays*. London: Eyre Methuen, 1972.



GATTI, Luciano. Samuel Beckett e o minimalismo. In: *Viso – cadernos de estética aplicada*. Rio de Janeiro: 2018, n. 23, pp. 210-237.

GONTARSKI, S. E. Crapp's first tapes: Beckett's manuscript revisions of "Krapp's last tape". In: *Journal of Modern Literature*, vol. 6, n.1, Samuel Beckett Special Number 1977, pp. 61-68.

\_\_\_\_\_. *The intent of undoing in Samuel Beckett's dramatic texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

\_\_\_\_\_. (org.). *On Beckett: essays and criticism*. New York: Grove Press, 1986.

\_\_\_\_\_. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol. 4: the shorter plays*. London: Faber and Faber, 1994.

\_\_\_\_\_. Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. In: *Sala Preta – revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP*. Trad. Robson Corrêa de Camargo e Adriana Fernandes. São Paulo: ECA-USP, 2008, n. 8, pp. 261-280.

\_\_\_\_\_. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol. 2: Endgame*. London: Faber and Faber, 2019.

GUSSOW, Mel. *Conversations with and about Beckett*. New York: Grove Press, 1996.

HARMON, Maurice (ed.). *No author better served: the correspondence between Samuel Beckett and Alan Schneider*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

HAYNES, John; KNOWLSON, James. *Images of Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HAYMAN, Ronald. *Samuel Beckett*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1973.

HULLE, Dirk Van; NIXON, Mark. Performance and Beckett's "bare room". In: *Journal of Beckett Studies*. Edinburg: Edinburg University Press, 2014, Vol. 23, n. 1, pp. 10-23.

\_\_\_\_\_. *The making of Samuel Beckett's Krapp's last tape/ La dernière bande*. London: Bloomsbury, 2015.

KALB, Jonathan. *Beckett in performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

KENNER, Hugh. *Samuel Beckett: a critical study*. Berkeley: University of California Press, 1968.

- KNOWLSON, James. *Samuel Beckett: an exhibition*. London: Turret Books, 1971.
- \_\_\_\_\_. Krapp's Last Tape: the evolution of a play, 1958-1975. In: *Journal of Beckett Studies*. Winter 1976, n.1, s-p.
- \_\_\_\_\_. Practical aspects of theatre, radio and television – extracts from an unscripted interview with Billie Whitelaw by James Knowlson. In: *Journal of Beckett Studies*. Summer 1978, n.3, pp. 85-90.
- \_\_\_\_\_. *Theatre workbook 1: Samuel Beckett, Krapp's last tape*. London: Brutus Books Ltd., 1980.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Happy days: Samuel Beckett's production notebook*. New York: Grove Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. Beckett as director: the manuscript production notebooks and critical interpretation. In: *Modern Drama*. Volume 30, n.4, Winter 1987, pp. 451-465.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol. 3: Krapp's last tape*. London: Faber and Faber, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. New York: Simon & Schuster, 1997.
- KNOWLSON, James; PILLING, John. *Frescoes of the skull: the later prose and drama of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1980.
- KNOWLSON, James; MCMILLAN, Dougal (eds.). *The theatrical notebooks of Samuel Beckett vol.1: Waiting for Godot*. New York: Grove Press, 1993.
- LAWLEY, Paul. Stages of identity: from Krapp's last tape to Play. In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 88-105.
- LYONS, Charles R. *Samuel Beckett*. London: The MacMillan Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. BECKER, Barbara S. Directing/acting Beckett. In: *Comparative Drama*. N.19, Winter 1985/86, pp. 289-304.
- MCMILLAN, Anna. *Theatre on trial: Samuel Beckett's later drama*. London: Routledge, 1993.
- \_\_\_\_\_. Beckett as director: the art of mastering failure. In: PILLING, John (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 196-208.
- MERCIER, Vivian. *Beckett / Beckett*. New York: Oxford University Press, 1979.

OPPENHEIM, Lois (ed.). *Directing Beckett*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

PILLING, John. *Samuel Beckett*. London: Routledge & Kegan Paul, 1976.

\_\_\_\_\_. *A Samuel Beckett chronology*. London: Palgrave Macmillan, 2006.

POUNTNEY, Rosemary. *Theatre of shadows: Samuel Beckett's drama 1956-1976*. London: Colin Smythe Limited, 1998.

RAMOS, Luiz Fernando. Beckett: de dramaturgo a encenador através das rubricas. In: *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec / FAPESP, 1999, pp. 53-91.

\_\_\_\_\_. A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais e poéticas da cena. In: *Sala Preta – revista do PPG em Artes Cênicas ECA-USP*. São Paulo: ECA-USP, 2001, n. 1, pp. 9-22.

ROBINSON, Michael. *The long sonata of the dead: a study of Samuel Beckett*. London: Rupter Hart-Davis, 1970.

SANTOS, Felipe Augusto de Souza. Samuel Beckett: de dramaturgo a encenador. In: *Magma*. São Paulo: DTLIC/USP, 2015, v. 22, n. 12, pp. 163-180.

\_\_\_\_\_. Sombras do opus magnum: Samuel Beckett dirige A última gravação de Krapp. In: *Eutomia*. Recife: UFPE, 2017, v. 1, n. 20, pp.12-29.

\_\_\_\_\_. Revolvendo tudo isso: Samuel Beckett encena Footfalls. In: *Revista Limiar*. São Paulo: UNIFESP, 2021, v. 8, n. 16, pp. 56-86.

\_\_\_\_\_. Dirigiendo Footfalls: los elementos poéticos en las puestas en escena de Samuel Beckett. In: *Beckettiana*. Buenos Aires: UBA, 2023, n. 20, pp. 95-106.

VASCONCELLOS, Cláudia Maria de. *Teatro inferno: Samuel Beckett*. São Paulo: Terracota, 2012.

\_\_\_\_\_. *Samuel Beckett e seus duplos: espelhos, abismos e outras vertigens literárias*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

WEST, Sarah. *Say it: the performative voice in the dramatic works of Samuel Beckett*. Amsterdam: Rodopi, 2010.

**Felipe de Souza Santos** Encenador, pesquisador e professor. Graduado em Artes Cênicas pela ECA/USP, Mestre em Linguística Aplicada pela PUC-SP e Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pelo DTLIC/FFLCH/USP. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado junto ao Departamento de Filosofia da

UNIFESP, relacionada às peças televisivas de Samuel Beckett, com apoio da FAPESP. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Estudos Sobre Samuel Beckett (DTLLC/USP/CNPq) e do Grupo de Pesquisa em Estética e Teoria Crítica (UNIFESP). Membro do London Beckett Seminar, grupo de pesquisa interdisciplinar internacional que realiza encontros mensais relacionados à obra de Samuel Beckett. Membro das associações internacionais Samuel Beckett Society, International Federation for Theatre Research (IFTR) e Samuel Beckett Working Group. Entre 2017 e 2021 foi pesquisador do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator - CEPECA (ECA/USP/CNPq). Encenou diversas obras de Samuel Beckett, como *A última gravação de Krapp*, *Esperando Godot* e *Primeiro amor*. Universidade Federal de São Paulo. Número ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0426-5300>. E-mail: felipedesouza@usp.br

# CATÁSTROFE E RESISTÊNCIA: UMA MEDITAÇÃO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p167-174>

**Cláudia Maria de Vasconcellos**

## RESUMO

O ensaio é uma meditação sobre o dramaticulo *Catástrofe*, de Samuel Beckett, à luz dos conceitos de totalitarismo, segundo Hannah Arendt, e de poesia, segundo Octavio Paz.

**PALAVRAS-CHAVE:** Beckett; totalitarismo; poesia.

## ABSTRACT

*The essay is a meditation on Catastrophe, Samuel Beckett's play, in the light of the concepts of totalitarianism, according to Hannah Arendt, and poetry, according to Octavio Paz.*

**KEYWORDS:** Beckett; totalitarianism; poetry.

Para Juliano Garcia Pessanha

[...] permanece o fato de que a crise do nosso tempo  
e a sua principal experiência [o totalitarismo]  
deram origem a uma forma inteiramente nova de governo que,  
como potencialidade e como risco sempre presente,  
tende infelizmente a ficar conosco de agora em diante [...]  
Hannah Arendt, *Origens do totalitarismo*<sup>1</sup>

A pedra triunfa na escultura e se humilha na escada.  
A matéria vencida ou deformada no utensílio,  
recupera seu esplendor na obra de arte.  
Octavio Paz, "Poesia e poema"<sup>2</sup>

**C**omo diz a epígrafe de Arendt, o totalitarismo não foi uma experiência ultrapassável, e permanece como ameaça latente à nossa realidade política. A derrota da Alemanha nazista e a condenação de seus mandatários não impedem que uma ideologia semelhante possa recuperar um modo laboratorial de dominação com vistas ao aviltamento de seres humanos. O discurso de desestalinização feito por Nikita Krushev em 1956 não impediu, por exemplo, que os tanques soviéticos esmagassem a chamada Revolução Húngara, acontecida no mesmo ano, e que movimentos de resistência, no Leste Europeu, fossem reprimidos<sup>3</sup>. Václav Havel, na Tchecoslováquia, participou da resistência à invasão

---

<sup>1</sup> Arendt, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 531.

<sup>2</sup> Paz, Octavio. Poesia e poema. In: *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 30.

<sup>3</sup> Cf. Schell, Jonathan. Apresentação. In: Arendt, Hannah. *Sobre a revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 18-9.

do Pacto de Varsóvia em 1968, e desde então, banido do teatro (era dramaturgo), tornou-se mais ativo na política, o que lhe rendeu vários interrogatórios e prisões temporárias, até aquela mais longa, que durou de 1979 a 1983. Beckett escreve *Catástrofe* em 1982, a convite da Associação Internacional de Defesa dos Artistas, para ser apresentada no Festival de Avignon, em protesto à prisão de Havel.

A peça pode ser lida como alegoria da repressão política e do poder da autoridade, figurada como o domínio de um diretor teatral sobre o corpo do protagonista. O impulso subjugador do diretor teatral, que faz do protagonista mera matéria manipulável, orienta minha leitura de *Catástrofe* como representação da dialética entre impulso totalitário renitente e resistência possível.

De acordo com Hannah Arendt, “o que a ideologia totalitária almeja não é tanto a transformação do mundo exterior ou a transmutação revolucionária da sociedade, mas a transformação da própria natureza humana”<sup>4</sup>. Se os seres humanos são, como prega a filósofa, uma estranha mistura de condicionamentos e espontaneidade, a tarefa totalitária visa privar-nos da espontaneidade, e impor pelo terror o impedimento da ação e da capacidade de pensar. O ensejo totalitário, em resumo, é dizimar toda resistência.

Pelo fato de o *tableau* central da peça ser uma figura humana posta sobre um pedestal sofrendo manipulação, a associação dessa figura com uma escultura e dessa imagem com o ato de esculpir parece-me justificada. Há uma diferença entre esculpir uma obra de arte e esculpir um utensílio, que esclarece a diferença entre um objeto poético e outro não tocado pela poesia, e que pode esclarecer dois registros em conflito na peça de Beckett: o da fábula e o da construção dramática.

Octavio Paz introduz sua obra *O arco e a lira* com um belo texto chamado “Poesia e poema”, em que busca especificar a singularidade da poesia por meio de vários exemplos, e não apenas relativos a textos líricos. Segundo Paz, tanto um artista quanto um artesão são transformadores de matéria-prima. A matéria é tirada, por eles, do mundo cego da natureza e, por meio de manipulação, ingressa no mundo das obras, ou seja, no mundo das significações humanas. A matéria pedra, por exemplo, pode ser usada tanto para esculpir uma estátua quanto para

---

<sup>4</sup> Arendt, *op. cit.*, p. 510.

construir uma escada. Como explica Paz: “Embora a pedra da estátua não seja diferente da pedra da escada, e ambas se refiram a um mesmo sistema de significação (por exemplo, fazem parte de uma igreja medieval), a transformação que a pedra sofreu na escultura é de natureza diversa daquela que a transformou em escada”<sup>5</sup>. Para Octavio Paz, “a pedra triunfa na escultura e se humilha na escada”<sup>6</sup>. Ocorre que manipular a matéria é uma ação diferente de poetizar a matéria. A matéria no utensílio é vencida, ao passo que, na obra de arte, recupera sua originalidade e sua liberdade. Na pedra da estátua vigorará a pedra obviamente, mas também algo para além da pedra: a imagem poética.

A natureza dupla da pedra, parece-me, é traduzida para o palco por Beckett como teatro dentro do teatro em *Catástrofe*. No registro fabular, a peça representa uma operação artesanal sobre a matéria: um diretor teatral manipulando de modo humilhante o corpo de seu protagonista. Contudo, no registro dramático ou estético, a obra de Beckett é poesia.

O termo “catástrofe” remete à tragédia. Eudoro de Souza, por exemplo, traduz, em sua versão portuguesa da *Poética* de Aristóteles, a palavra *Páthos* por catástrofe<sup>7</sup>. *Páthos*, juntamente com os conceitos de *Peripateia* e *Anagnoris* (reviravolta e reconhecimento), são elementos necessários da composição trágica. Por meio desses elementos é que a obra alcança, ao final, levar o público à catarse das emoções do terror e da piedade. Mas a opção de Eudoro de Souza não é unânime, e outros tradutores têm optado, para *Páthos*, por expressões como comoção emocional, efeito violento ou evento patético<sup>8</sup>. O termo “catástrofe” aparece também como tradução de *lýsis*, desenlace. Nesse caso, a catástrofe seria a última parte da tragédia, para onde concorre irresistivelmente todo o precedente. Essa é a opção de vários teóricos dos séculos XVII e XVIII. Mas é possível diferenciar desenlace de catástrofe, como explica Jacques Scherer em *La dramaturgie classique en France*<sup>9</sup>. Scherer destaca a solução do autor do chamado manuscrito 559, que entende catástrofe como uma parte do desenlace, mais especificamente como a consequência do desenlace. Por exemplo, o fato de Édipo

---

<sup>5</sup> Paz, *op. cit.*, p. 29.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>7</sup> Aristóteles. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. Lisboa: Casa da Moeda, 1986. p. 276.

<sup>8</sup> Aristóteles. *Poética*. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2017. p. 107.

<sup>9</sup> Cf. Scherer, Jacques. *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1986. p. 126.



reconhecer quem é e a mudança de fortuna advinda dessa consciência configuram o desenlace da tragédia, mas as consequências desse reconhecimento e reviravolta são a catástrofe, a saber, a morte de Jocasta, o desespero e exílio de Édipo.

A catástrofe de Beckett figura, sim, um desenlace. A rubrica especifica que assistimos a um ensaio, e aos retoques finais da última cena<sup>10</sup>. Não é possível dizer se a peça ensaiada é uma tragédia, mas é possível entender que a lapidação dessa catástrofe empreendida pelo diretor visando “estraçalhar”, ou arrebentar, ou seja, visando criar um efeito emocional no público, não parece ter como objetivo provocar uma emoção do tipo catártica. Digo isso porque a catarse prescrita por Aristóteles é hiperdependente da construção dramática, da ordenação dos elementos trágicos na trama, e na catástrofe de Beckett destaca-se a preocupação com o espetáculo, a *opsis*, aspecto, segundo Aristóteles, mais emocionante, porém menos artístico<sup>11</sup>.

O protagonista, ao início do ensaio, foi preparado pela assistente de direção como figura apagada. Imóvel, sobre um pedestal, usa um chapéu preto de abas largas a esconder-lhe o rosto, e um chambre preto longo a esconder-lhe o corpo e as mãos. Apenas os pés descalços estão à mostra. É sobre essa figura que o diretor esculpirá sua catástrofe, ação forte da obra. O trabalho do diretor será o de clarear o que foi apagado<sup>12</sup>. O processo se dá nesta sequência: ele ordena que o roupão seja tirado, e o protagonista fica apenas de pijama cinzento. Ele ordena que o chapéu seja tirado, e que o crânio, com poucos fios de cabelo, seja branqueado em uma espécie de objetificação ou estatualização<sup>13</sup> mais explícita do corpo. Ele ordena que as mãos, deformadas por uma degeneração fibrosa, não fiquem cerradas, mas relaxadas, e que também sejam branqueadas. O diretor concorda com a assistente em uni-las, e, assim, ordena que as mãos unidas sejam erguidas à altura do peito, em gesto, parece-me, de maior submissão. Ordena também que o pedestal seja erguido para que todos no teatro possam contemplar os dedos dos

<sup>10</sup> “Ensaio. Últimos retoques na última cena”. Beckett, Samuel. Catástrofe. Tradução Rubens Rusche. In: *Play Beckett: uma pantomima e três dramáticos* de Samuel Beckett. São Paulo: Cobogó, 2022, p. 69.

<sup>11</sup> “[...] o efeito visual do espetáculo cênico, embora fortemente capaz de conduzir os ânimos, é o menos afeito à arte e o menos próprio à poética aqui exposta”. Aristóteles, *op. cit.*, 2017, p. 88-9.

<sup>12</sup> Anna McMullan entende o branqueamento do protagonista como transformação de seu corpo em matéria artística, em objeto simplesmente. Cf. McMullan, Anna. *Theatre on trial: Samuel Beckett's later drama*. London: Routledge, 1993. p. 28.

<sup>13</sup> *Idem, ibidem*.

pés do protagonista e que sua cabeça baixe ainda mais, reforçando a imagem de subordinação. Finalmente, ordena que sejam erguidas as pernas do pijama, e que as pernas do protagonista sejam branqueadas. O corpo-estátua foi finalmente esculpido e como diz o diretor: “Nossa catástrofe está pronta”<sup>14</sup>.

Manifesta-se, contudo, nesse corpo imóvel, durante todo o processo escultórico, um tremor. A assistente de direção pontua durante todo o ensaio o fato de o protagonista estar tremendo. Isso ocorreria talvez por ele ser despido em um ambiente frio — lembre-se que o diretor chega de casaco de pele ao teatro —, ou talvez pela dificuldade em manter-se imóvel por tanto tempo. Fato é que o protagonista, que nunca é solicitado a falar ou opinar e é manipulado explicitamente como coisa, treme: o que revelaria, acredito, ainda que de maneira discretíssima, uma forma de resistência.

O contraste entre as figuras em cena é grande, mas acomodam-se todas a uma mesma esfera simbólica. Enquanto a escultura representa um ser inerme, e remete, de modo bastante imediato, a um prisioneiro de um campo de concentração, a assistente com seu jaleco branco traz para a cena um traço laboratorial, e o diretor — com casaco de pele, gorro combinando e charuto — compõe um personagem que pode ser associado também sem esforço a ditadores do Leste Europeu da época da Guerra Fria.

*Catástrofe* se organiza temporal e espacialmente em dois registros.

Teatro dentro do teatro, *Catástrofe*, no entanto, não deixa coincidir a sala de espetáculo em que o público assiste à apresentação com a sala em que ocorre o ensaio. Quando o diretor abandona sua poltrona, para checar a imagem finalmente produzida, reclama que apesar de estar na primeira fileira não consegue ver os dedos dos pés de seu protagonista. O diretor não está na primeira fileira do teatro em que o público assiste à peça, mas numa primeira fileira fabular, fora do alcance visual do público. A demarcação espacial entre o teatro da fábula e o teatro do público torna-se nítida. E isso não impede que esses espaços diferentes se conectem temporalmente, deslocados em seguida para um tempo futuro.

---

<sup>14</sup> Beckett, *op. cit.*, p. 78.

Ao final do ensaio, quando a luz é testada sobre o corpo e depois sobre o rosto do protagonista, o diretor comenta que ele vai esfalear e que já pode ouvir os aplausos. Neste momento a plateia é deslocada por um *flashforward* para o final de uma apresentação futura. Os aplausos futuros em off são retumbantes e poderão ou não ser gatilho do aplauso presente também. Deslocada, portanto, para um estranho futuro, a plateia atual estará posta em incômoda posição. Caso resolva, diante do corpo coisificado do protagonista, diante daquele ser intimidado, com mãos presas uma na outra, a cabeça baixa, caso resolva aplaudir, a plateia atual aplaudirá a arteficialidade do diretor, e não a obra de Beckett<sup>15</sup>.

Impor uma forma à matéria para transformá-la em utensílio, como explica Octavio Paz, é um ato de violência. Impor uma forma a um corpo político, como Hannah Arendt prevê, exigirá violência na forma do terror. Impor uma forma a um corpo vivo, mas impedido de agir ou opinar, é um ato de tortura e desumanização. E, no entanto, a forma pode ser conquistada em um processo inverso, no qual a violência sobre o objeto cede à reflexão sobre o objeto.

*Catástrofe* apresenta uma dinâmica no enredo que também se detecta na tragédia antiga, e pode ser chamada de cesura, ou *metabasis*, ou transformação. Mas a catástrofe de Beckett não é uma tragédia. Submisso em meio aos aplausos, sob um foco de luz decrescente em seu rosto, o protagonista vira o jogo e ergue a cabeça<sup>16</sup>. Quebrando a quarta parede, devolverá ao público o olhar que lhe é dirigido. Os aplausos futuros neste instante mingam, enquanto o aplauso presente tenderá a se intensificar, e fazer triunfar, agora inequivocamente, não a arteficialidade do diretor, mas a imagem poética de Beckett.

“Todo o fim na história constitui necessariamente um novo começo”, escreveu Hannah Arendt no último parágrafo de *Origens do totalitarismo*. “O começo, antes de tornar-se evento histórico, é a suprema capacidade [dos seres

---

<sup>15</sup> “The Director’s audience, who applaud such a spectacle, are seen to be the dupes or ‘slaves’ of the Director, accepting his created image as a faithful representation of suffering and playing exactly the role he has constructed for them.” McMullan, *op. cit.*, p. 31.

<sup>16</sup> A resistência final de *Catástrofe* se destaca quando se compara com o final não resistente de outras peças. O protagonista aqui não fecha os olhos e pende a cabeça como a mulher na cadeira de balanço em *Rockaby*, nem se posta em passível espera como Didi e Gogo em *Esperando Godot*. O protagonista não se cobre com um trapo como Hamm em *Fim de partida*, mas enfrenta diretamente o público.

humanos], e politicamente equivale à liberdade [humana] [...]”<sup>17</sup> A catástrofe de Beckett não é patética como a antiga, o destino aqui não é inelutável, nem o final significa uma conclusão. Ainda que improvável é possível que toda catástrofe geste a sua resistência. Em 1989, Václav Havel tornou-se presidente da Tchecoslováquia.

## REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BECKETT, Samuel. *Catástrofe*. In: Play Beckett, uma pantomima e três dramáticos de Samuel Beckett. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Cobogó, 2022.
- BOWEN-MOORE, Patricia. *Hannah Arendt's philosophy of natality*. London: Macmillan, 1989.
- MCMULLAN, Anna. *Theatre on trial: Samuel Beckett's later drama*. London: Routledge, 1993.
- PAZ, Otavio. Poesia e poema. In: *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- SCHELL, Jonathan. Apresentação in ARENDT, Hannah. *Sobre a revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SCHERER, Jacques. *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1986.

**Cláudia Maria de Vasconcellos** é professora do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH, USP. Autora dos livros *Teatro Inferno: Samuel Beckett* (Terracota, 2012); *Samuel Beckett e seus duplos: espelho, abismos e outras vertigens literárias* (Iluminuras, 2017), agraciado com o Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional (2017). claudiavasconcellos@usp.br

---

<sup>17</sup> Arendt, *op. cit.*, p. 531.

# BECKETT PERSONAGEM: BIOGRAFIA E FICÇÃO EM *TEMPO FINAL*, DE MAYLIS BESSERIE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p175-186>

**Lívia Bueloni Gonçalves**

## RESUMO

O romance *Tempo Final*, de Maylis Besserie, baseia-se nos últimos meses de vida de Beckett, especificamente no período que o escritor passou na casa de repouso Tiers Temps, em Paris. Besserie faz com que o personagem Beckett assemelhe-se a algumas de suas próprias criações literárias, uma espécie de Malone que rememora momentos importantes de sua trajetória de vida. A escritora também faz uso de todo o universo beckettiano, dialogando com sua linguagem e construindo um romance repleto de referências teatrais e ficcionais, que não apenas chama a atenção para a importância da obra do autor, como também se vale de momentos-chave da biografia de Beckett. Em um plano maior, o romance aborda questões relativas à velhice e à passagem do tempo. O livro, que foi traduzido por mim, toca nas fronteiras entre biografia e ficção e a proposta deste artigo é discutir alguns de seus aspectos entre os quais: a apropriação da linguagem e da temática beckettianas, a utilização da biografia do autor e os efeitos de sua recepção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Beckett; Besserie; Le Tiers Temps; Tempo Final; romance contemporâneo.

**ABSTRACT**

*Maylis Besserie's novel, Tempo Final, is based on the last months of Beckett's life, specifically the period the writer spent at the Tiers Temps nursing home in Paris. Besserie makes the character of Beckett resemble some of his own literary creations, a sort of Malone who recalls important moments in his life trajectory. The writer also manipulates the entire Beckettian universe, dialoguing with his language and building a novel full of theatrical and fictional references, which not only draws attention to the importance of the author's work, but also draws on key moments in his biography. On a larger picture, the novel addresses issues relating to old age and the passage of time. The book, which was translated by me, touches on the boundaries between biography and fiction and the purpose of this article is to discuss some of its aspects, including: the appropriation of Beckettian language and themes, the use of the author's biography and the effects of its reception.*

**KEYWORDS:** *Beckett; Besserie; Le Tiers Temps; contemporary novel.*

## O autor enquanto personagem

**H**á muitos romances focados na vida de escritores consagrados. Cito alguns deles: *O papagaio de Flaubert* (1984), de Julian Barnes; *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago; *O mestre de Petersburgo*, de J.M. Coetzee (1994); *As horas*, de Michael Cunningham (1998); *O mestre*, de Colm Toibín (2004); *Machado*, de Silviano Santiago (2016). Todas essas narrativas são muito distintas, inventivas e variadas: ora pendendo para a biografia romanceada, ora escolhendo situações, momentos ou obras específicas dos autores abordados, entre eles Dostoiévski, Henry James e Virginia Woolf. Alguns críticos inclusive apontam o caso do “autor como personagem” como um subgênero literário. No artigo “The author: Postmodernism’s stock character”, Aleid Fokkema destaca que escritores reais são aparições constantes na ficção pós-moderna e que o personagem-tipo do pós-modernismo é um autor (FOKKEMA, 1999, p.41). Tal escolha de personagem dá margem a questões sobre a representação e preocupações com a escrita, entre muitas outras.

Recentemente, Samuel Beckett entrou para esse rol através de *Tempo Final*, romance de 2020 da francesa Maylis Besserie, vencedor do prêmio Goncourt para romance de estreia e publicado no Brasil em 2022. A estratégia usada pela escritora permite que momentos-chave da vida de Beckett sejam revisitados, uma

vez que ela se concentra nos últimos meses de vida do autor, especificamente sua internação na casa de repouso Tiers-Temps, em Paris.

O romance de Besserie, em sua maior parte narrado em primeira-pessoa pelo protagonista Beckett, abre-se com a constatação do escritor de que sua esposa, Suzanne, faleceu. O fato levará Beckett a recordar um momento de fuga com a companheira, pensar em sua mãe, na Irlanda, em James Joyce e em um de seus pubs favoritos em Dublin, o Grogan's. Esse dinamismo, exposto em poucos parágrafos, marca uma tônica do livro: os acontecimentos da casa de repouso são gatilhos para momentos de rememoração que nos remetem à biografia de Beckett, o que também inclui a sua obra.

Cada ação remete o personagem a uma lembrança fundindo presente e passado na narrativa. Dessa forma, o leitor será levado à Irlanda e suas paisagens, à Paris das caminhadas com Joyce, à estreia de *Esperando Godot*, e também à França durante a Segunda Guerra. É curioso que a escritora se justifique em uma advertência incluída ao final do livro:

Certamente Samuel Beckett existiu, certamente terminou seus dias em uma casa de repouso chamada Tiers-Temps, em Paris, onde viveu exilado por meio século. No entanto, esse livro é um romance. Minha empreitada não é biográfica. Ela consistiu em fazer de Beckett, a partir de fatos reais e imaginários, um personagem diante de seu fim, como aqueles que habitam sua obra. (BESSERIE, 2022, p. 155).

Besserie é uma estudiosa de Beckett e de outros irlandeses. Produtora na rádio *France Culture*, realizou diversos documentários sobre literatura irlandesa, além de ter uma história pessoal de afeto com a ilha. Seu projeto literário é escrever uma trilogia irlandesa. Seu segundo romance, *Les amours dispersées*, publicado em 2022, tem como foco o poeta irlandês William Butler Yeats. O terceiro romance, *La nourrice de Francis Bacon* (2023) debruça-se sobre o pintor do título.



### **O romance *Tempo Final*: vida e obra emaranhadas**

Como descrever o romance de Besserie? A obra é dividida em três partes, ou três tempos e acompanhamos os pensamentos de Beckett até o momento de sua morte. Assim como muitos protagonistas de sua obra o corpo pena, mas a mente não pára de pensar, criar, argumentar. É possível associar o protagonista Beckett a um personagem como Malone, por exemplo — mobilidade reduzida e mente a todo vapor. Do estilo beckettiano, Besserie absorve uma linguagem ora cínica, ora ferina, ora poética, ora engraçada. Nestes três tempos, o livro mescla a narração do protagonista com os relatórios médicos acerca de sua condição e as regras da casa de repouso. Besserie também recria relatórios policiais ao tratar do episódio em que Beckett foi esfaqueado em Paris. Na edição original, há uma mudança de fonte para marcar a diferença de estilo entre a narração do protagonista e tais relatórios. A edição brasileira optou por uma coloração diferente na paginação para marcar o contraste. Sendo assim, sobretudo no primeiro e no segundo tempo, o leitor se divide entre um relato “de dentro” (a narração em primeira-pessoa) e um relato “de fora” (visão dos médicos, policiais etc.). O terceiro tempo é mais fragmentado e será comentado logo adiante. A narração do protagonista ocorre nos moldes de um diário, com a data e o local sempre indicados, o que faz com que o leitor vá seguindo dia a dia os pensamentos do personagem e a rotina da casa de repouso.

A escolha pela narração em primeira-pessoa nos remete ao estilo da trilogia beckettiana do pós-guerra composta pelos romances *Molloy*, *Malone Morre* e *O inominável*. Nestes livros, sobretudo no segundo, temos protagonistas que tentam narrar ao mesmo tempo em que o corpo começa a falhar. A mesma situação é vivida pelo “Senhor Beckett”, protagonista de *Tempo Final* — dificuldade para escrever, se locomover, comer, tomar banho, caminhar. As atividades são descritas em meio às reflexões ácidas sobre a velhice e os velhos, seguidas pelo já descrito movimento de rememoração. Cito agora como exemplo um trecho maior do romance em que o protagonista descreve a cena de seu banho:

No *Tiers-Temps*

4 de agosto de 1989

Eu respeitei as instruções ao pé da letra. Uma placa azul e amarela pregada no meu banheiro explica o detalhes.

OS RESIDENTES SÃO OBRIGADOS A RESPEITAR  
AS REGRAS ELEMENTARES DE HIGIENE  
E DE LIMPEZA CORPORAL  
COMPATÍVEIS COM A VIDA NA INSTITUIÇÃO.

A DIREÇÃO RESERVA-SE O DIREITO DE INTERVIR  
JUNTO AOS PENSIONISTAS SE NECESSÁRIO

Até aqui foi tudo bem. A cor salobra de meu banho testemunhava minha boa vontade e a utilização incontestável de um sabonete. Pequenas manchas esbranquiçadas ainda flutuavam na superfície da água que esfriava. Para sair da banheira era outra história. Era preciso calcular a operação de antemão. Medir os ângulos. Meu primeiro objetivo consistia em atingir, na outra ponta da banheira, a cadeira. Neste ponto, as indicações são inequívocas: a saída do banho passa por uma “transferência para a posição sentada sobre o assento de plástico fornecido para este objetivo”.

Graças ao sábio sistema elaborado por seus fabricantes, a referida cadeira ficava suspensa acima da banheira. Invenção formidável dos engenheiros a serviço dos decrepitos. Então agarrei a barra. Havia duas barras: uma fixa na parede, a outra na borda da banheira, as duas fazendo parte do protocolo de transferência descrito acima. Então me levantei e aterrissei bruscamente sobre a cadeira. Sucesso modesto. Embora tenha chegado com segurança, preciso dizer que minhas bases sentiram a pancada.

Certamente calculei mal a velocidade da aterrissagem, ou melhor, da alunissagem. Preciso confessar, ao mesmo tempo, que meu traseiro — em grande parte constituído de ossos extraordinariamente pontudos — não foi de grande ajuda. No entanto, parece-me essencial precisar que a referida cadeira não era confortável. Longe de ser uma bergère, era sobretudo íngreme. Digo isso pois não estou mais acostumado com nada íngreme esses dias. Enfim, adiante.

Uma vez na cadeira — na cadeira suspensa — não me sentia tão mal. Eu gostava de ficar pendurado assim, as pernas ainda mergulhadas no caldo de sabão, que me fornecia exatamente o calor necessário para que eu ficasse confortável. Eu ficava assim por um tempo. As panturrilhas imersas. Os dedões murchos. Os pés sobre as rochas de Forty Foot. Eu via meu pai que mergulhava do promontório “reservado aos homens”. Meu irmão e eu íamos em seguida. A excitação da queda afogava-se na água gelada como a morte. Nadávamos, magricelas. Os olhos fixos na baía. Revigorados pelo mar da Irlanda. O mar gelado.

Sandycove, Glenageary, Dún Laoghaire. Eu recolhia pequenos seixos. Enfiava nos bolsos. Guardava tantos que meus bolsos esburacavam-se e minha mãe ralhava. Minha mãe era fria. Eu fazia de novo mesmo assim. Não conseguia parar. Eu enchia de pequenos seixos lisos meus bolsos furados. Eles deslizavam inevitavelmente pela minha calça, pelas minhas pernas. Caíam sob mim; como se eu os tivesse feito. Eu logo recolhia novos. Dezenas de seixos, a ponto de explodir os bolsos. Eu achava que eles iam preencher os buracos. Os seixos começavam a chover na grama. O amontoado de pedras formava uma pequena sepultura. Um túmulo em miniatura. Aquele da Irlanda que eu deixava a meus pés. Aos pés da torre.

Parece que hoje a torre se chama Joyce. A torre James Joyce. (BESSERIE, 2022, p. 51-2).

Os leitores de Beckett reconhecerão alguns expedientes do escritor mobilizados por Besserie neste trecho, tanto temáticos quanto de estilo. Ainda que possamos lê-lo na chave das dificuldades de um idoso para tomar seu banho, a descrição minuciosa da movimentação do personagem e a presença dos cálculos nos remetem a diversas sequências parecidas na obra beckettiana; os mergulhos com o pai e o irmão em *Forty Foot* têm destaque no universo do autor, particularmente em *Companhia* e o hábito de carregar pedras ou seixos tem destaque em *Molloy*. A narração atinge o limite entre o trágico e o cômico, bastante típico em Beckett e a autora também aproveita uma hesitação comum na prosa beckettiana — qual a melhor forma de nomear as palavras já que a linguagem nunca dá conta do que se quer dizer? — aterrissagem ou alunissagem? “Enfim, adiante”.

Outro assunto abordado pelo romance é o bilinguismo beckettiano. Beckett deixou a Irlanda pela França. O inglês era seu idioma materno, mas o escritor adotou o francês como língua literária no período do pós-guerra, quando se estabeleceu definitivamente em Paris. A trilogia romanesca e também a peça *Esperando Godot* foram escritas em francês. A autora trabalha com essa questão trazendo uma série de trechos em inglês e comentários sobre expressões nas duas línguas, além de reflexões linguísticas e sobre o significado de termos, algo muito característico da obra beckettiana. Citações de outros escritores também vêm à mente do protagonista que, o tempo todo, relaciona o que vive à literatura. Alguns exemplos são as menções a Ronsard, Proust, Melville, Corneille, Breton, Molière, Yeats, Victor Hugo. E é claro, James Joyce.

Nas recordações do protagonista, três figuras se sobressaem: James Joyce, a mãe de Beckett, May, e a esposa do escritor, Suzanne. Joyce é presença maior no “primeiro tempo” do romance como o grande autor admirado por Beckett, o conterrâneo que abriu as portas de sua casa em Paris e o acolheu quando jovem. A amizade dos dois irlandeses tem bastante destaque na obra. Para May ficam as farpas. É sabida a relação conflituosa que Beckett tinha com sua mãe e o romance

aborda a questão frontalmente. Suzanne, além de companheira, surge como a metade corajosa que faltava ao escritor já que foi ela a responsável por bater de porta em porta tentando emplacar os escritos de Beckett. Outras figuras importantes na vida do autor também marcam presença como Jérôme Lindon, o famoso editor da Minuit, responsável pela publicação da trilogia romanesca; o ator e diretor Roger Blin, que decide encenar *Esperando Godot* pela primeira vez, funcionários e amigos do escritor, tanto em Paris, como em Ussy e Roussillon. O romance traz uma constelação de pessoas significativas na trajetória de Beckett, iluminando o papel de cada uma.

Há referências explícitas à prosa beckettiana no romance com menções a *Sobressaltos*, último texto escrito por Beckett, aos romances *Molloy* e *O inominável*, aos inclassificáveis *Mal Visto Mal Dito* e *Companhia* e também às peças *Esperando Godot* e *Todos os que caem*. Tais associações surgem através de expressões, cenas, temas, reflexões do narrador ou mesmo através da linguagem do romance que, em diversos trechos, procura reproduzir o fluxo do discurso beckettiano e, por vezes, sua poesia. Um bom exemplo é o trecho em que, em uma sessão de fisioterapia, a peça *Não Eu* é evocada através de reflexões sobre a velocidade e sobre a própria boca da fisioterapeuta<sup>1</sup>. Cito um trecho:

Pesadelo de minha infância. Tantas noites passadas entre os dentes dessa bela boca. Dentes afiados como navalhas, guiados pelo apetite feroz de um estômago que a noite me impedia de distinguir. Dentes na ponta de uma língua carinhosa e quente. Língua envolvente, irresistível, que se esfregava imprudentemente passando pelos incisivos — o cutelo. Pesadelo com essa boca na qual me encontrava — inteiro ou partido. Ainda um pouco de mim nessa boca incontrolável. A boca doce na qual me aventurava no começo, sem a menor desconfiança. Animal intrépido. Jovem

---

<sup>1</sup> No monólogo *Não Eu*, uma boca suspensa no palco fala sem parar. Por conta da velocidade do discurso, muitas vezes é difícil entender o que ela fala, mas é possível depreender a tentativa de narrar momentos de sua vida. A “boca” ficou imortalizada na performance da atriz inglesa Billie Whitelaw.

Sam, feroso. Avançava de acordo com minha própria vontade, preso pelo calor dos lábios úmidos e pela voz de sereia que fazia as paredes vibrarem. A boca úmida era um mar calmo que me lavava com sua língua — áspera, na medida certa — para que eu me entregasse. Eu me entregava sempre. Até tudo tremer. Até que uma névoa espessa tomasse conta de meus pensamentos. Que as correntes mudassem progressivamente. Que uma onda anunciadora crescesse lentamente e me levasse na tempestade. Eu me entregava à tentação mais irreprimível. Inteiramente pronto para essa boca que me aspirava. Que me aspirava de forma tão incontrolável que eu desaparecia completamente dentro dela. Aspirado por essa bela boca. Envolvido pela língua quente que me apertava até o pescoço. (BESSERIE, 2022, p.113-4).

Mas talvez a aposta mais ousada da autora esteja na última parte do livro. O “terceiro tempo” do romance, momento em que o autor de fato se aproxima da morte, é inteiramente escrito com alusões a cenas de *Film*, o curta-metragem roteirizado por Beckett, dirigido por Alan Schneider e protagonizado por Buster Keaton. Aqui, um idoso, personagem de Keaton, tenta fugir de qualquer olhar que o observe, isolando-se em seu apartamento. Ali, abre uma pasta e passa a rasgar fotografias que parecem remetê-lo a etapas marcantes de sua vida. O curta-metragem funciona para que Besserie relacione o que ocorre a Keaton ao fim do próprio Beckett, mesclando os pensamentos do protagonista a cenas do curta-metragem em uma narração fragmentada, da qual fazem parte diversas vozes em direção à morte do protagonista. A canção de ninar final, escrita em gaélico, fecha o ciclo em que o fim retorna ao começo.

### **A recepção e os temas para além do universo de Beckett**

Toda essa mobilização do universo beckettiano aqui descrita será reconhecida por um grupo restrito de leitores — aqueles que têm familiaridade

com a obra de Beckett. Fora desse sistema de referências, o romance pode ser lido como uma narrativa sobre a vida de um escritor e suas obsessões, sobre a morte, a velhice, a decadência do corpo, o tratamento aos idosos, a passagem do tempo e a memória, temas também contemplados na obra beckettiana. O expediente do gatilho que desenrola toda uma rememoração assemelha-se à estratégia proustiana da memória involuntária. Além de Joyce, Proust é um dos autores com os quais Beckett dialogou ao longo de sua obra e a autora também o evoca. Vale lembrar aqui do ensaio *Proust*, uma análise do jovem Beckett sobre *Em busca do tempo perdido*, publicada em 1931.

Mesmo sem saber nada sobre Beckett, o leitor irá transitar entre alguns de seus temas e também conhecer sua vida, já que a autora se utiliza de sua biografia. A leitura do romance também pode sugerir um caminho inverso — levar as pessoas a se interessarem por Beckett e sua obra a partir do que a autora traz em *Tempo Final*. Tal interesse pela obra do irlandês a partir da leitura do romance tem sido relatado por alguns leitores do livro. O tema do envelhecimento, da proximidade da morte e do cotidiano dos idosos em casas de repouso também surge como destaque entre aqueles que leram a obra. Sem dúvida a recepção do livro irá acionar diferentes percepções dependendo da relação (ou não) dos leitores com a obra beckettiana.

É certo que Besserie faz uma aposta ousada ao se debruçar sobre a vida de um dos grandes nomes da literatura no século XX tendo como proposta dialogar com sua obra e linguagem, mas também é certo que a autora não deixa a desejar<sup>2</sup>.

## REFERÊNCIAS

BESSERIE, Maylis. *Tempo Final*. Trad. Lívia Bueloni Gonçalves. São Paulo: Editora Nós, 2022.

FOKKEMA, Aleid. “The author: Postmodernism’s stock character”. In: FRANSSEN, Paul; HOENSELAARS, Ton (orgs). *The Author as Character. Representing Historical Writers in Western Literature*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1999.

---

<sup>2</sup> Um trecho deste artigo foi publicado na Revista de Crítica e Poesia Literária Sibila em set/2022 com o título “Beckett personagem de Beckett em *Tempo Final*, de Maylis Besserie”.

**Lívia Bueloni Gonçalves** é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, professora de literatura e tradutora. Durante seu doutorado realizou um estágio de pesquisa na Universidade de Reading, no Reino Unido, sede da Beckett International Foundation. É autora do livro *Em busca de Companhia: O universo da prosa final de Samuel Beckett*" (Editora Humanitas/Fapesp, 2018). Foi professora de Teoria da Literatura na UFMG e professora colaboradora na EACH/USP Leste onde realizou a pesquisa de pós-doutorado "Proust, Beckett e Coetzee: construções ficcionais em confronto". É coautora do livro didático *A voz das juventudes. Língua Portuguesa, Coleção Ser Protagonista* (Edições SM 2020/Obra selecionada para o PNL 2021). Entre os romances que traduziu está *Le Tiers Temps (Tempo Final*, Editora Nós, 2022), de Maylis Besserie, vencedor do prêmio Goncourt para romance de estreia em 2020. Email: [liviabueloni@gmail.com](mailto:liviabueloni@gmail.com).



# EM BUSCA DA "DESPALAVRA": TRADUÇÃO E APRESENTAÇÃO DO *TRIÂNGULO MEDIEVAL*, DE SAMUEL BECKETT

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p185-192>

**Fábio de Souza Andrade**

## RESUMO

Antes de firmar-se como um dos maiores autores de teatro no século XX, o jovem Beckett ensaiou, em língua alemã, nos anos 1930, uma adaptação cênica do canto inicial de *Orlando Furioso*, de Ariosto. Incompleta, a obra carrega as marcas da "literatura da despalavra" beckettiana em seus estágios iniciais de formulação e antecipa os impasses e procedimentos que, amadurecidos em peças como *En Attendant Godot* e *Fin de Partie*, o tornaram uma referência incontornável do modernismo tardio europeu.

PALAVRAS-CHAVE: Triângulo Medieval; Ariosto; *Orlando Furioso*; Beckett.

## ABSTRACT

Before establishing himself as one of the greatest playwrights of the 20th century, in the 1930s the young Beckett drafted a German-language stage adaptation of the opening song of Ariosto's *Orlando Furioso*. Incomplete, the work shows the traces of Beckett's "literature of unword" in its early stages of formulation, impasses and procedures which converted him into an axial reference in European late Modernism.

KEYWORDS: Medieval Triangle; Ariosto; *Orlando Furioso*; Beckett.

**T**orturado por um bloqueio criativo, em meados dos anos 1930, sem saber como fazer avançar seu percurso até então marcado pela ficção à sombra de Joyce (*More pricks than kicks* [Mais pontas que pés], e *Murphy*), por alguns ensaios críticos e por um magro volume de versos (*Echo's Bones and Other Precipitates*), Beckett deu os primeiros tímidos passos para fazer sua percepção intuitiva e inquieta da saturação do modernismo heroico ganhar corpo na prática do livre trânsito entre os vários gêneros literários.

Refiro-me aos esboços de duas peças teatrais que, mesmo inconclusas, já sugerem o dramaturgo revolucionário a caminho. Primeiro deles, *Human Wishes* [*Desejos Humanos*]<sup>1</sup>, foi incluído por Ruby Cohn em *Disjecta*. São pouco mais que dez páginas sobreviventes dos planos frustrados para uma peça sobre os anos finais da vida do Samuel Johnson, homem de letras e intelectual público, dicionarista por antonomásia; o segundo, ainda bastante secreto, foi publicado apenas recentemente como anexo da edição crítico-genética de *En Attendant Godot/ Waiting for Godot*, organizada por Dirk van Hulle e Pim Verhulst, para o Beckett Digital Manuscript Project<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Samuel Beckett, *Disjecta: Escritos diversos e um fragmento dramático*. Tradução de Fábio de Souza Andrade, Rio de Janeiro: Globo/Biblioteca Azul, 2022, p.199-214 73-77.

<sup>2</sup> Van Hulle, D.; Verhulst, P. Mittelalterliches Dreieck (Appendix I). In: *The Making of Samuel Beckett's En Attendant Godot/Waiting for Godot*. London/Antwerp: Bloomsbury/ University Press Antwerp, 2017, p. 330-38.

Trata-se do curiosíssimo fragmento dramático, de teor paródico, *Mittelalterliches Dreieck [Triângulo Medieval]*, até agora inédito em português e aqui publicado em tradução abaixo. O texto é notável, inclusive, por ter sido escrito originalmente em alemão, em agosto de 1936; foi inspirado, muito de perto, na disputa verbal entre Ferraù e Rinaldo pelo amor relutante de Angélica, no primeiro canto do *Orlando Furioso*, de Ariosto (1474-1533). Não é segredo que, confrontado com o que lhe parecia com um beco-sem-saída na trilogia romanesca do pós-guerra, *Molloy*, *Malone Meurt* e *L’Innomable*, Beckett voltou-se para o teatro, e assim *Eleutheria* e *Godot* vieram a luz.

Mas, muito antes disso, Beckett ensaiou, por pelo menos duas vezes, em farsa, a forma dramática. Ao *Triângulo Medieval*, chegou por vias tortas. Em suas andanças pelos museus alemães, durante longa viagem de formação entre 1936-37<sup>3</sup>, interessado nos velhos mestres, deparou-se com as miniaturas do renascentista dito Dosso Dossi (1489-1542), amigo do poeta italiano que o menciona em seus versos. Por contágio, foi levado a uma leitura do *Orlando Furioso* e, capturado pelo poema, teve a ideia de ensaiar uma transposição ao palco do duelo entre os pretendentes de Angélica que anima o primeiro canto, escolhendo o alemão como língua de expressão (a mesma em que formulou sinteticamente seu programa estético rumo a uma “literatura da despalavra [Unwort]”, na famosa “carta alemã de 1937”, dirigida a Axel Kaun<sup>4</sup>).

Desde logo, diga-se que a opção pela forma dramática e pela língua estrangeira trabalham em direção concordante: indiciam uma concepção da arte, e por extensão, da literatura, como tradução imperfeita e inconclusiva de um núcleo expressivo arredio e elusivo, jamais realizado à perfeição, do qual o futuro processo de criação bilíngue de Beckett será uma manifestação entre outras. O humor sardônico de Ariosto, seu *risolino*, é homenageado por um diálogo em que os dois protagonistas se manifestam sobre um terceiro, a donzela, (quase) ausente, em que os motivos corpóreos, desidealizantes e ridículos, assumem o primeiro

---

<sup>3</sup> Ver Mark Nixon, *Samuel Beckett’s German Diaries 1936–1937*. Londres: Continuum, 2021.

<sup>4</sup> Samuel Beckett, *Disjecta: Escritos diversos e um fragmento dramático*. Tradução de Fábio de Souza Andrade, Rio de Janeiro: Globo/Biblioteca Azul, 2022, p.73-77.

plano. Qualquer semelhança com a estrutura de *En Attendant Godot*, é mais que coincidência.

\*

Samuel Beckett, *Triângulo medieval*

14 de agosto de 1936

**Tradução:** Fábio de Souza Andrade

*Ferraù*, gigante da linhagem de Golias, Sarraceno, apaixonado por Angelica  
*Rinaldo*, cavaleiro do exército carolíngio, também apaixonado por Angelica  
*Angelica*, filha de Galafrão, rei cristão, livre de paixão

Região agreste com rochas e árvores. <sup>Rio largo.</sup>

Sem alternativa, o crepúsculo cai.

Ferraù sozinho, ajoelhado junto à margem. Atrás dele, seu cavalo.

*Ferraù*: Angelica, onde estás? A noite toda combatendo, o dia todo, procurando. Duas vezes em vão. De acre suor, ainda que não de sangue, coberto da cabeça aos pés. [Bebe] Ligeira, a escuridão despenca, o sol logo terá baixado [Cai-lhe o elmo na água], como meu único elmo, neste rio amaldiçoado. [Agita a água com ambas as mãos]. Amanhã, o sol ressurgirá, meu único elmo não, nunca mais. O rio é profundo e Ferraù, claro, jamais aprendeu a nadar. [Bruscamente, põe-se a escutar com atenção] Ah querido Mohamed, ou muito me engano, ou soa ao longe a voz amada.

Angelica entra.

*Angelica*: Ai de mim! Ai de mim! E ai de mim!

*Ferraù*: [Aprumando-se de um salto] Que tens, tesouro? Não estou aqui, adorada, coração e estômago para servi-la?

*Angélica*: Este aí, era só o que me faltava.

*Ferraù*: Pareces pálida e cansada, ofegante e suando aos borbotões, ou muito me engano, ou estiveste correndo à toda por um longo tempo.

*Angelica*: Fugi dos braços de um canalha apenas para cair direto nos de um patife? Ai de mim! Belo progresso! Do roto temente a Deus ao esfarrapado por Deus maldito! Quanta vantagem! Ai de mim! [Contorce as mãos]. Não haverá refúgio no mundo em que uma virgem racionalista possa proteger sua virgindade racionalista, tanto do crente quanto do incrêtu? [Leva as mãos contorcidas junto ao peito muito ofegante].

*Ferraù*: Que papagaiada é esta, ó rosto angelical, sobre virgindade racionalista? [Aproximando-se]. O que vem agora, não é brinquedo.

*Angelica* [Afastando-se]: Pára!

*Ferraú*: [Ainda se aproximando]: E por que, se me permite a pergunta? Talvez me imagine pouco versado na arte de fazer a corte, eu, o guardião dos registros de toda a África?

*Angelica* [Ainda se afastando]: Este lugar é público demais. Estamos em meio a inimigos. Vamos para longe. Conheço uma caverna, e o cavalo está pateando.

*Ferraù*: Deixa que pateie, não é o único – Mas quem vem lá?

[Rinaldo entra, numa das mãos, uma espada, na outra, um escudo]

*Rinaldo:* Baiardo! Angélica! Angélica! Baiardo!

*Angélica:* Permitam-me que faça as apresentações: Ferraù, Duque de Sabe-Deus-Onde, canalha pagão – Rinaldo, Duque de Montalbano, patife cristão. Mas vejo que já se conhecem. Imploro, salvem-me um do outro.

*Rinaldo/Ferraù:* Com prazer!

[Lutam. Angelica sai apressada. Continuam lutando. A lua nasce sobre a floresta. Ainda segue o combate. Nenhum dos dois consegue se impor sobre o adversário. Estão feridos, exaustos e aborrecidos na exata mesma medida.]

*Rinaldo/Ferraú:* Chega.

[Param de lutar]

*Rinaldo:* Não faz nenhum sentido continuar com esta gangorra sangrenta. O que está em disputa mesmo?

*Ferraù* [sem convicção]: A fé.

*Rinaldo:* Qual, o quê!

*Ferraù:* Ah sim, e a guerra também, que entre os teus e os meus se trava.

*Rinaldo:* Santa Misericórdia!

*Ferraù:* Mas principalmente a divina Angélica, filha de Galafrão, a mais bela das donzelas.

*Rinaldo:* Se a rameira for mesmo uma virgem.

*Ferraù*: Como poderia não ser?

*Rinaldo* [anódino] Há muitas maneiras.

*Ferraù*: Virgem ou não, dá tudo na mesma.

*Rinaldo*: Falsa generalização.

*Ferraù*: Quer dizer que largamos a espada para debater ninharias sobre gostos? Queres mesmo brigar com palavras, aconselho-te então a chispar sem demora de volta a Paris.

*Rinaldo*: Acabaste de dizer agora mesmo, e com toda razão, na minha opinião, que é Angélica que está em disputa. Então tudo que diz respeito a ela, até mesmo a alegada bela flor, necessariamente é pomo de discórdia entre nós. Pois somos adversários no mais puro sentido. Versos meus por ela, versos teus por ela, por causa dela, adversos.

*Ferraù*: Pensas que devemos nos advertir por um mero nome? Talvez não tenha notado que a dama se foi, com ou sem flores.

*Rinaldo*: Deus meu! É verdade!

*Ferraù*: Não seria mais sábio adiar esta disputa até que tenhamos assegurado o prêmio por ela? Desconheço coisa mais tola sob as nuvens que ganhadores sem ganhos.

*Rinaldo*: Que cavalheiresco!

*Ferraù*: Sou contrário à castidade por natureza. Tem sido assim desde sempre.

*Rinaldo*: Agora passas do milho ao milhão.

*Ferraù*: Chega de conversa mole! Ao cavalo! Vamos atrás da dama.

*Rinaldo*: Que cavalo? Que diabo! Talvez não tenhas notado que perdi meu cavalo.

*Ferraù*: A garupa do meu está a tua disposição.

*Rinaldo* [Estendendo a mão]: Não testemunho tamanho desprendimento há muito tempo.

*Ferraù* [Apertando-a]: Não por isto. Somos camaradas por ora para nos tornarmos oponentes tanto mais ferozes quando chegar a hora.

[Sentam-se. O cavalo dispara, tocado por quatro esporas.]

(Original catalogado como UoR MS 5003, 5r-11r, nos Arquivos Beckett, da Universidade de Reading).

**Fábio de Souza Andrade** é professor titular de Teoria Literária na USP, autor de *O Engenheiro Noturno: a Lírica Final de Jorge de Lima* (Edusp, 1997) e *Samuel Beckett: o Silêncio Possível* (Ateliê, 2001), entre outros. Crítico literário e ensaísta, colaborou com o *Jornal da Tarde*, *O Estado de S. Paulo* e foi colunista da *Folha de S. Paulo*. Tradutor da obra do dramaturgo irlandês e, com Ana Helena Souza, lidera o Grupo de Pesquisa Samuel Beckett (USP/CNPq).