

fragmentos de/sobre samuel beckett

*João Adolfo Hansen**

*Prof. Titular de Literatura Brasileira. Aposentado desde 2012. Área: Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas-USP. E-mail: joaoadolfohansen@gmail.com.

Humanismo é um termo que se reserva para os tempos dos grandes massacres

(Beckett)

I. Três diálogos com Georges Duthuit

1. Tal Coat

Beckett – Objeto total, completo com partes que faltam, em vez de objeto parcial. Questão de grau.

Duthuit – Mais. A tirania do discreto destruída. O mundo, um fluxo de movimentos participando de um tempo vivo, o do esforço, criação, liberação, a pintura, o pintor. O efêmero instante de sensação devolvida, divulgada, com o contexto do contínuo de que se nutriu.

B. – Em qualquer caso um impulso até uma expressão mais adequada da experiência natural, como revelado à atenta coenaesthesia. Ou conseguido por meio de submissão ou por meio de mestria, o resultado é um ganho em natureza.

D. – Mas o que o pintor descobre, ordena, transmite não está na natureza. Qual a relação de uma dessas pinturas e uma paisagem vista numa certa idade, em certa estação do ano, numa certa hora? Não estamos num plano bastante diferente?

B. – Por natureza entendo aqui, como o realista mais ingênuo, um composto de percebedor e percebido, não um dado, uma experiência. Tudo que quero sugerir é que a tendência e a realização dessa pintura são fundamentalmente as da pintura prévia, esforçando-se por ampliar o estado de um compromisso.

D. – Você negligencia a imensa diferença entre a significação da percepção para Tal Coat e a

significação dela para a grande maioria de seus antecessores, aprendendo como artistas com o mesmo servilismo utilitarista como num engarrafamento de trânsito e melhorando o resultado com uma pincelada de geometria euclidiana. A percepção global de Tal Coat é desinteressada, não comprometida com a verdade nem com a beleza, tiranias gêmeas da natureza. Posso ver o compromisso da pintura passada, mas não o que você deplora no Matisse de certo período e no Tal Coat de hoje.

B. – Eu não deploro. Eu concordo que o Matisse em questão, como as orgias franciscanas de Tal Coat, tem valor prodigioso, mas um valor aparentado aos já acumulados. O que temos de considerar no caso dos pintores italianos não é que eles medissem o mundo com olhos de contratadores de obras, um marco significa o mesmo que outro, mas que eles nunca se moveram do campo do possível, por muito que possam tê-lo ampliado. A única coisa perturbada pelos revolucionários Matisse e Tal Coat é uma certa ordem no plano do factível.

D. – Qual outro plano pode haver para o artífice?

B. – Logicamente, nenhum. No entanto falo de uma arte afastando-se dele com desgosto, cansada de façanhas insignificantes, cansada de fingir ser capaz, de ter sido capaz, de fazer um pouco melhor a mesma velha coisa, a de ir um pouco mais longe numa estrada monótona.

D. – E preferindo o quê?

B. – A expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir de que expressar, nenhum poder de expressar, nenhum desejo de expressar, junto com a obrigação de expressar.

D. – Mas esse é um ponto de vista violentamente extremo e pessoal que não nos serve para nada, no

caso de Tal Coat.

B.

D. – Talvez isso seja suficiente por hoje.

2. Masson

Beckett – Em busca da dificuldade mais que em suas garras. O desassossego de alguém para quem falta um adversário.

Duthuit – Talvez seja por isso que hoje ele tantas vezes fale de um pintar o vazio, aterrado e tremendo. Seu interesse foi, por um tempo, a criação de uma mitologia; então com o homem, não simplesmente no universo, mas em sociedade; e agora “vazio interior”, a condição primeira, de acordo com a estética chinesa, do ato de pintar. Poderia parecer, com efeito, que Masson sofre, mais agudamente que qualquer pintor vivo, da necessidade de chegar ao repouso, isto é, de estabelecer os dados do problema a ser resolvido, o Problema, enfim.

B. – Apesar de pouco familiarizado com os problemas que ele se põe para si mesmo no passado e quais deles, pelo mero fato da sua solubilidade ou qualquer outra razão, terem perdido sua legitimidade para ele, eu sinto não muito distante a presença delas, atrás dessas telas veladas de consternação, e as cicatrizes de uma competência que deve ser mais penosa para ele. Duas velhas enfermidades que sem dúvida deviam ser consideradas separadamente: a enfermidade de querer saber o que fazer e a enfermidade de querer ser capaz de fazê-lo.

D. – Mas o propósito declarado de Masson agora é reduzir essas enfermidades, como você as chama, a nada. Ele aspira a ficar livre da servidão do espaço,

que seu olho possa “brincar entre os campos sem distância focal, tumultuoso, com criação incessante”. Ao mesmo tempo ele reclama a liberação do “vaporoso” (etéreo). Isso pode parecer estranho em alguém por temperamento mais inclinado ao entusiasmo que ao desalento. Você naturalmente replicará que isso é a mesma coisa de antes, a mesma procura de um abrigo a partir da carência dele. Opaco ou transparente, o objeto permanece soberano. Mas como se pode esperar que Masson pinte o vazio?

B. – Ele não espera isso. Que há de bom em passar de uma posição insustentável a outra, em buscar justificativa sempre no mesmo plano? Aqui está um artista que parece literalmente cravado no feroz dilema da expressão. Ainda assim continua serpenteando. O vazio de que fala é talvez simplesmente a obliteração de uma presença tão insuportável de buscar quanto de perturbar. Se essa angústia de desamparo nunca se manifesta como tal, por seus próprios méritos e por causa própria, embora quem sabe muito ocasionalmente admitida como condimento para a “façanha” que põe em perigo. A razão é sem dúvida, entre outras, que parece conter em si mesma a impossibilidade de manifestar-se. De novo uma atitude lógica. Em qualquer caso, dificilmente poderia ser confundida com o vazio.

D. – Masson fala muito de transparência- “aberturas, circulações, comunicações, penetrações desconhecidas” - onde ele possa brincar à vontade, em liberdade. Sem renunciar aos objetos, aborrecidos ou deliciosos, que são o nosso pão e vinho e peixe diários, ele tenta abrir caminho entre suas partilhas na direção daquela continuidade de ser que está ausente da experiência rotineira de viver. Nisso ele se aproxima de Matisse (o do primeiro período, não é preciso dizer) e de Tal Coat, mas com essa notável

diferença, a de que Masson tem que lutar contra seus próprios dotes técnicos, que têm a riqueza, a precisão, a densidade e o equilíbrio da elevada maneira clássica. Ou, melhor eu diria, o seu espírito, pois ele se mostrou capaz, quando a ocasião requeria, de grande variedade técnica.

B. – O que você diz certamente lança luz sobre o dramático transe desse artista. Permita-me apontar o seu interesse pelas amenidades da facilidade e da liberdade. *As estrelas são indubitavelmente soberbas*, como Freud sublinhou lendo a prova cosmológica de Kant da existência de Deus. Com tais preocupações me parece impossível que ele pudesse sempre fazer algo diferente do que os melhores, incluindo a ele mesmo, já fizeram. Talvez seja uma impertinência dizer que ele o deseja. Suas observações extremamente inteligentes sobre o espaço exalam o mesmo espírito possessivo dos cadernos de notas de Leonardo que, ao falar de *disfazione*, sabe muito bem que não perderá nenhum fragmento. Assim, me perdoe se, do mesmo modo como falávamos do tão distinto Tal Coat, volto a evocar meu sonho de uma arte sem ressentimento frente à sua invencível indigência e demasiado orgulhosa para representar a farsa de dar e receber.

D. – O próprio Masson, tendo observado que a perspectiva ocidental não passa de um conjunto de armadilhas para capturar objetos, declara que a posse delas não lhe interessa. Ele dá parabéns a Bonnard por ter, em suas últimas obras, “ido mais além do espaço possessivo em cada forma e figura, longe de limites e demarcações, até o ponto em que toda posse se dissolve”. Estou de acordo em que há uma grande distância entre Bonnard e essa pintura

depauperada, “autenticamente sem fruto, incapaz de qualquer imagem, não importa qual seja”, a que você aspira e para a qual também, quem sabe, talvez inconscientemente, tende Masson. Mas podemos realmente deplorar a pintura que admite “as coisas e as criaturas da primavera, resplandecentes de desejo e de afirmação, efêmeras sem dúvida, mas imortalmente repetidas”, não para beneficiá-las, nem para desfrutar delas, mas para que possa continuar aquilo que no mundo é tolerável e radiante? Temos que realmente deplorar a pintura que é uma espécie de fortalecimento, entre as coisas do tempo que passam e se afastam de nós apressadamente na direção de um tempo que perdura e oferece crescimento?

B – (Sai chorando).

3 *Bram van Velde*

Beckett – Francês, antes de tudo fogo.

Duthuit – Falando de Tal Coat e Masson, você invocava uma arte de uma ordem diferente, não só a partir deles, mas a partir de qualquer outro realizada até a data. Estou certo ao pensar que você tinha van Velde em mente ao fazer essa fulminante distinção?

B. – Sim. Creio que ele é o primeiro a aceitar certa situação e a assentir a certa forma de agir.

D. – Seria demais lhe pedir que expusesse de novo, o mais simplesmente possível, a situação e o modo de agir que você concebe como próprios dele?

B. – A situação é a de alguém desamparado que não pode agir, nesse caso que não pode pintar, a partir do momento em que está obrigado a pintar. Sua forma de agir é a de quem, desamparado, incapaz de agir, age, nesse caso pinta, a partir do momento em que está obrigado a pintar.

D. – Por que está obrigado a pintar?

B. – Não sei.

D. – Por que está desamparado para pintar?

B. – Porque não há nada para pintar e nada com que pintar.

D. – E o resultado, diz você, é uma arte diferente?

B. – Entre aqueles que chamamos de grandes artistas, não posso pensar em nenhum cujo interesse não resida predominantemente em suas possibilidades expressivas, as do seu veículo, as da humanidade? O pressuposto que fundamenta toda pintura é o de que o território do artífice é o território do factível. O muito que expressar, o pouco que expressar, a habilidade de expressar muito, a habilidade de expressar pouco se confundem na comum ansiedade de expressar todo o possível, o mais verdadeiramente possível, ou mais sutilmente possível, com a melhor habilidade de cada um. O que...

D. – Um momento. Você está sugerindo que a pintura de van Velde é inexpressiva?

B. – (Duas semanas depois). Sim.

D. – Você se dá conta do absurdo do que propõe?

B. – Espero que sim.

D. – O que você diz equivale a isso: a forma de expressão conhecida como pintura, a partir do momento em que por obscuras razões estamos obrigados a falar de pintura, teve que esperar van Velde para ver-se livre da errônea apreensão com que trabalhou tanto tempo e tão perfeitamente, quero dizer, a de que sua função era expressar por meio de pintura.

B. – Outros sentiram que arte não é necessariamente expressão. Mas as numerosas tentativas feitas para tornar a pintura independente de suas circunstâncias

só tiveram êxito na ampliação do seu repertório. Sugiro que van Velde é o primeiro cuja pintura está despossuída, livre, se você preferir, de cada circunstância em cada forma e figura, tanto ideal quanto material, e o primeiro cujas mãos não foram atadas pela certeza de que a expressão é um ato impossível.

D. – Mas não poderia ser sugerido, mesmo por alguém tolerante dessa fantástica teoria, que a ocasião de sua pintura é sua entalada, e que ele é expressivo da impossibilidade de expressar?

B. – Não se poderia expor método mais engenhoso para devolvê-lo, são e salvo, ao seio de São Lucas. Mas por uma vez sejamos o bastante loucos para não dar as costas. Todos prudentemente deram as costas frente à penúria final, viraram as costas para a simples miséria na qual virtuosas mães desvalidas podem roubar pão para seus famintos rebentos. Há mais que diferença de grau entre estar eliminado, eliminado do mundo, eliminado de si mesmo e estar sem essas apreciadas comodidades. A primeira situação é um apuro; a outra, não.

D. – Mas você já falou do transe de van Velde.

B. – Certamente não o fiz.

D. – Você prefere a opinião mais pura de que aqui finalmente há um pintor que não pinta, que não pretende pintar. Vamos, vamos, meu querido amigo, faça algum tipo de exposição coerente e então vá embora.

B. – Não seria suficiente que eu simplesmente me fosse?

D. – Não. Você começou. Acabe. Comece outra vez e continue até que tenha terminado. Então vá embora. Tente lembrar que o tema que discutimos não é você nem o sufi Al-Haqq, mas um holandês muito concreto chamado van Velde, erroneamente conhecido até agora como *artista pintor*.

B. – Que tal seria se primeiramente eu dissesse que gosto de imaginar que ele é, imaginar que ele faz e então que é mais que provável que ele seja e atue de modo bastante diverso? Isso não seria uma excelente saída para todas as nossas aflições? Ele feliz, você feliz, eu feliz, os três borbulhantes de felicidade.

D. – Faça como você quiser, mas termine.

B. – Há muitas maneiras nas quais a coisa que eu em vão estou tentando dizer possa ser em vão tentada dizer. Eu experimentei, como você sabe, tanto pública quanto particularmente, debaixo de coação, através da debilidade do coração, através da fraqueza da mente, com dois ou trezentos. A patética antítese posse/pobreza talvez não seja a mais tediosa. Mas começamos a ficar cansados disso, não é? A constatação de que a arte sempre foi burguesa, embora ela possa mitigar nossa dor frente às realizações do socialmente progressivo tem afinal um escasso interesse. A análise da relação do artista e sua circunstância, uma relação sempre considerada como indispensável, não parece ter sido muito produtiva, sendo a razão, talvez, por que ela perdeu o rumo com inquisições sobre a natureza da circunstância. É óbvio que para o artista obcecado com sua vocação expressiva, nada e tudo estão condenados a converter-se em circunstância, incluindo, como até certo ponto é aparentemente o caso de Masson, a busca de uma circunstância, e os experimentos com a própria esposa de todo homem do espiritual Kandinsky. Nenhuma pintura está tão repleta quanto a de Mondrian. Mas se a circunstância aparece como um termo instável de relação, o artista, que é o outro termo, apenas o é menos, graças à sua proliferação de modos e atitudes. As objeções contra

esse ponto de vista dualista do processo criativo não são convincentes. Duas coisas estão estabelecidas, ainda que precariamente: o alimento, desde frutas na bandeja até matemáticas elementares e autocomiseração e seu modo de resolver. Tudo que poderia ser concernente a nós na aguda e crescente ansiedade da própria relação, como se cada vez mais ela se visse obscurecida por um senso de não validade, de inadequação, de existência às custas de tudo que ela exclui, de tudo que fecha a passagem. A história da pintura, e lá vou eu de novo, é a história de suas tentativas de escapar desse senso de fracasso por meio de mais autênticas, mais amplas, menos exclusivas relações entre representador e representado, numa espécie de tropismo na direção de uma luz sobre a qual as melhores opiniões continuam variando, e com uma espécie de terror pitagórico, como se a irracionalidade de π fosse uma ofensa à divindade, não a menção de sua criatura. Minha argumentação, uma vez que estou no banco, é que van Velde é o primeiro a desistir desse estetizado automatismo, o primeiro a resignar-se profundamente frente à incoercível ausência de relação, a ausência de termos ou, se você preferir, na presença de termos inutilizáveis, o primeiro a admitir que ser um artista é fracassar, como ninguém mais se atreve a fracassar, esse fracasso é seu mundo, e sua deserção, arte e ofício, bom cuidado da casa, vida. Não, não, permita-me terminar. Sei que tudo o que agora se requer, inclusive para levar esse horrível assunto a uma conclusão aceitável, é fazer dessa submissão, essa admissão, essa fidelidade ao fracasso, uma nova ocasião, um novo termo de relação, e do ato que, incapaz de agir, obrigado a agir, ele faz, um ato expressivo, mesmo que apenas de si mesmo, de sua impossibilidade, de sua obrigação. Eu sei que minha inabilidade para agir assim me coloca, e talvez a um

inocente, no que acredito que ainda se chama uma situação nada invejável, familiar aos psiquiatras. Por isso há esse plano colorido, que não estava aí antes. Não sei o que ele é, nunca tendo visto nada parecido com ele antes. Parece não ter nada a ver com a arte, em qualquer caso, se minhas lembranças não falham (Prepara-se para ir embora).

D. – Você não está esquecendo nada?

B. – Suponho que já é suficiente, não?

D. – Entendi que seu número devia ter duas partes. A primeira consistia em que você dizia o que...hummm...pensava. Isso eu estou disposto a acreditar que fez. A segunda...

B. – (Lembrando cordialmente). Sim, sim, estou errado, estou errado.

(BECKETT, Samuel. “*Three Dialogues with Georges Duthuit*” (1949). In: *The Selected Works of Samuel Beckett*. New York, Grove Press, volume IV (*Poems Short Fiction Criticism*), s/d. Tradução de João Adolfo Hansen).

II. Esperando Godot

“Nada acontece, ninguém vem, ninguém vai, é terrível”
(Estragon)

A peça *En attendant Godot* foi composta entre outubro de 1948 e janeiro de 1949, quando Beckett escrevia a trilogia de romances *Molloy*, *Malone morre*, *O Inominável*. Ela “significa o que diz, nem mais nem menos” (Beckett) e era, como ele afirma, um meio de removê-lo da *wilderness and rulelessness* da *awful*

prose da trilogia. A peça lhe permitiria mapear trajetórias de personagens concretos no espaço e no tempo da atuação teatral. Dois personagens em dois atos, esperando Godot. Ou seja: dois vagabundos (Estragon (Gogô) e Vladimir (Didi) no palco vazio com um monte de sujeira, uma estrada, uma árvore seca na qual nascem cinco folhas entre o primeiro e o segundo atos, esperando por um chamado Godot, que não aparece. Nos dois atos mais quatro personagens aparecem: Pozzo, Lucky, um menino, no primeiro, e outro menino, no segundo. Eles informam, duas vezes, que Godot não vai vir. Como peça em que nada acontece, é drama não-dramático (grego *drama* = ação). Estragon diz na abertura: “*Nothing to be done*”: “*Nada a ser feito*”. O enunciado se refere duplamente ao fato de Estragon não conseguir tirar a bota e aos temas genéricos da peça, o conhecimento de que não há o que fazer, a necessidade de esperar sem saber o quê ou porquê e pensar, enquanto se espera.

John Fletcher escreve que a peça tem estrutura firme baseada na repetição dos motivos e no equilíbrio de elementos variáveis. Pozzo come o frango, fuma o cachimbo e diz “Ah! Assim está melhor”. Pouco depois, Estragon chupa os ossos do frango desprezados por Pozzo e diz “Ah! Assim está melhor”. As circunstâncias são semelhantes, mas não são as mesmas. As mesmas palavras em bocas diferentes são um recurso irônico para acentuar contrastes. O dito de Santo Agostinho subjaz o simbolismo da peça: “Não desespere: um dos ladrões foi salvo. Não se anime: o outro se perdeu”. Repetição baseada na assimetria. Por exemplo, no fim do 1o. ato: “Estragon. Então, vamos embora? Vladimir: Vamos lá”. No fim do 2º ato: “Vladimir: Então, vamos embora. Estragon. Vamos lá”. (Velocidades diferentes

da dicção e uma caracterização contrastiva; os nomes Estragon e Vladimir têm o mesmo número de letras; como Pozzo e Lucky. Vladimir é tipo neurótico e intelectualizado. Estragon é tipo intuitivo e plácido. Pozzo é extrovertido e intimidador. Lucky é introvertido e temeroso. Vladimir simpatiza com Lucky; Estragon tem certa camaradagem com Pozzo. Vladimir e Pozzo e Lucky e Estragon estão nos extremos de pólos opostos. Estragon tem medo de ser amarrado; Lucky é amarrado. Vladimir obedece à autoridade; Pozzo afirma a autoridade pela força. Manutenção do equilíbrio instável dos personagens durante a peça. Outro elemento estrutural: a escrita é modulada de um tom ao oposto. Farsa e *pathos* mesclados. No segundo ato, Pozzo, violento e confidente no primeiro ato, está cego e decrépito.

Hugh Kenner propôs que é peça sobre a espera e a incerteza da espera. E Allain Robbe-Grillet lembrou Heidegger e o *Dasein*, o existir como o estar-aí-lançado. *Godot* corresponde a nada mais que o vazio. O que vem a ser o vazio, na peça? Günther Anders propôs que a peça é uma parábola que opera como inversão. Esopo ou La Fontaine, quando dizem que os homens são como os animais, não os mostram como bichos, mas invertem os termos, inventando animais que se comportam como homens. Para inventar a fábula de uma existência que perdeu sua forma e seu princípio, existência na qual a vida não mais progride, Beckett destrói a forma e o princípio próprios da fábula. A fábula destruída, como fábula que não segue adiante, torna-se representação adequada da vida estagnada; a parábola sem significado sobre o homem ocupa o lugar do homem

insignificante. Assim, Anders propõe que Vladimir e Estragon são *homens em geral*, homens abstratos, homens inventados com elementos extraídos de muitos outros e, portanto, homens postos à parte. Extraídos do mundo, não têm mais nada a ver com o mundo, que se tornou vazio para eles. Na peça, também o mundo é abstração: palco vazio, uma árvore no meio dele define o mundo como instrumento para o suicídio e a vida como o não cometer suicídio. Estragon diz: “Quanto mais vai, pior fica”. Onde? “Nesta terra de merda”. E quem é Godot? Didi diz: um conhecido; Gogô diz: mal o conhecemos. Didi: não o conhecemos muito bem; Gogô: seria incapaz de reconhecê-lo.

– Estão se aborrecendo?

– Estamos esperando Godot...Só nós é que nunca chegamos lá.

III. *Fin de partie (Fim de partida)*

Escrita entre 1953 e 1957, foi a peça favorita de Beckett. Como *Esperando Godot*, trata da experiência da destruição do sentido de modo mais incisivo e brutal. O tema central é o enunciado de Nell, um dos personagens: “Nada é mais divertido que a infelicidade”.

O título se refere ao final de uma partida de xadrez, quando a maior parte das peças foram retiradas do tabuleiro e os dois reis permanecem. Lawrence Held, ator que fazia o papel de Nagg numa montagem dos anos 1970, perguntou a Beckett qual era o significado da peça. Beckett, fanático por xadrez, respondeu:

“– Bem, é como a última partida entre Karpov e Korchnoi. Depois do terceiro lance, ambos sabiam que nenhum deles podia vencer, mas continuaram jogando”.

Os personagens Hamm, Clov, Nagg e Nell estão como que num lance final, quando nada ocorre, a não ser infelicidade, irritação, crueldade e a nostalgia de um passado irrecuperável na “vida árida”.

Hamm, tirano que lembra Pozzo, de *Esperando Godot*, está cego, paralisado numa cadeira de rodas. Seus pais, Nagg e Nell, perderam as pernas e foram colocados por ordem dele dentro de latões de lixo. Clov, criado e ajudante de Hamm, é o único que se move, mas com extrema dificuldade, devido às dores nas pernas. O que vem a ser essa ausência de corpo ou esse corpo reduzido à inação? A peça sugere que a ação se passa *depois*, não se sabe bem do quê, talvez uma guerra nuclear ou destruição total, que faz a sala onde estão os quatro personagens ser o único e último lugar no mundo ainda com gente. Hamm diz que “a natureza nos esqueceu” e Clov, “que não há mais natureza”. Depois que Hamm manda Clov ir à janela e observar a terra, Clov diz: “Vamos ver. Zero... zero... e zero”. E ainda: “O que tudo é? Numa palavra? É o que você quer saber? Um momento. *Cadaverizou*. E Hamm declara: “Todo o lugar fede a cadáveres”.

No ensaio “Tentando entender *Fim de partida*”, Adorno escreve:

Depois da Segunda Guerra Mundial, tudo, inclusive uma cultura ressuscitada, foi destruído, sem realizá-la; a humanidade continua a vegetar, depois de eventos a que mesmo os sobreviventes não podem realmente sobreviver, num monte de entulho que tornou inútil a reflexão que alguém possa fazer sobre o seu próprio estado arruinado.

Nessa situação, as ideias de *significação* e *sentido* se tornam objeto de irrisão e zombaria corrosivas. Hamm diz: “Nós estamos começando a... a... significar alguma coisa?” E Clov: “Significar alguma coisa? Você e eu, significar alguma coisa? Ah, essa é boa!”

Adorno propõe que *Fim de partida* é o ponto final do sentido na arte moderna feita depois de Auschwitz, ponto final também da própria possibilidade de propor sentido. *Fim de partida* reduz a filosofia e a arte a “lixo cultural”. Assim:

A interpretação de *Fim de partida* não pode propor a quimérica finalidade de expressar o sentido da peça numa forma mediada pela filosofia. Acreditar que ela pode significar apenas entender sua ininteligibilidade, reconstruindo concretamente o sentido de que ela não tem nenhum sentido.

Beckett propõe que o entendimento da peça pode ser, simplesmente, o entendimento de que ela é incompreensível porque não tem estrutura de sentido. Mas pode-se propor que há sentido no modo como figura o não sentido. O primeiro nível de sentido corresponde à estrutura mesma do artefato dramático produzido como ficção; outro nível é a intenção do todo como estrutura comunicada pelo autor ao espectador; o terceiro é o sentido das palavras e enunciados que os personagens falam e o sentido da progressão da ação nos diálogos.

A peça é montada como citação contínua dos resíduos reificados da educação, desenvolvendo o tema do *desgosto* radical com a sociedade burguesa moderna. Beckett faz a paródia da filosofia e das formas artísticas e, recusando a interpretação, propõe que todas as coisas perderam todas as qualidades que tinham. Como consequência, a vida é uma extrema abstração. A história está excluída, porque ela desidratou o poder da consciência de pensá-la como poder da lembrança e da expectativa. O drama é a encenação de um gesto árido e vazio em que o resultado da história aparece como ruína. A peça é expressão do horror de saber que não existe nenhuma vida além da vida árida, oca e falsa dos personagens. Humor negro. Mas rir do quê?

Hamm (personagem) é citação de Hamlet: “Coaxar ou não coaxar, eis a questão”; “Esticar a canela ou não esticar a canela, eis a questão”. Seu nome, Hamm, cita Cam, o filho amaldiçoado de Noé. E, em inglês, *ham actor* = mau ator, canastrão; *ham* = presunto. E o trocadilho: “ficar com Hamm, ficar com *home*”. Tema de Hamm: a nostalgia, a melancolia, a tentativa de retorno ao passado. A narrativa de Hamm compõe um personagem assombrado com o passado e, mais ainda, com um passado *possível*, cuja memória pretende manipular. Hamm produz sua melancolia com masoquismo, contando muitas vezes a mesma estória para seu pai, Nagg, e para Clov. Com a estória de algo passado, Hamm também produz para si mesmo a certeza de ter existido. A estória se refere a um momento passado em que ele teria tido o poder de ajudar alguém, um homem que pedia auxílio para si e seu filho pequeno, antes do

cataclismo que cadaverizou o mundo. Hamm domina todos os detalhes da estória, evidenciando sua habilidade de controlar as vidas do pedinte e seu filho. A estória de Hamm é uma demonstração de seu poder de ser (ou ter sido) magnânimo com o pedinte, demonstrando sua habilidade para cuidar da criança – que provavelmente é Clov – quando o pai era incapaz. No presente, Hamm está cego e preso a uma cadeira de rodas; assim, a lembrança do passado também é momento de autocrítica e lembrança de quando tinha poder.

Hamm. Lembra de quando você chegou aqui?

Clov. Não. Era pequeno demais, você me contou.

Hamm. Lembra de seu pai? **Clov.** (Com cansaço). Mesma resposta. Já me fez essas perguntas milhões de vezes. **Hamm.** Gosto das velhas perguntas. Ah, velhas perguntas, velhas respostas, não há nada como elas. Fui eu quem foi um pai para você. **Clov.**

Foi. (Olhar fixo em Hamm). Você foi um pai para mim.

Hamm. E minha casa o seu lar. **Clov.** É. (Longo olhar circular). Esse lugar foi isso para mim. **Hamm.** (Com orgulho). Sem mim (aponta para si), sem pai. Sem Hamm (gesto circular), sem lar. **Clov.** Vou deixá-lo.

Hamm. Você já pensou numa coisa? **Clov.** Nunca.

Hamm. Que aqui estamos enfiados num buraco. Mas, e atrás das montanhas? E se lá ainda estiver verde? Hein? Flora! Pomona! Ceres! Talvez você não precise ir muito longe. **Clov.** Não posso ir muito longe. Vou deixá-lo. (**Clov** é criado por Hamm, provavelmente filho do mendigo. O único personagem que se move na peça, mas com grande dificuldade).

Nagg e **Nell**, pai e mãe de Hamm, põem metade do corpo para fora dos latões de lixo e conversam. A conversa é paródia da assim chamada normalidade da vida a dois: **Nell.** Que foi, meu bichinho? Hora do amor? **Nagg.** Você estava dormindo? **Nell.** Ah não! **Nagg.** Me beija. **Nell.**

Não podemos. **Nagg**. Tente. **Nell**. Por que essa farsa dia após dia? **Nagg**. Perdi meu dente. **Nell**. Quando? **Nagg**. Ainda tinha ele ontem. **Nell**. (Elegíaca) Ah! Ontem!

IV. *Dias Felizes (Happy days, 1961)*

A peça põe em cena Winnie, de 50 anos, e Willie, de 60. O cenário é um gramado seco com uma pequena colina no centro com queda suave para a frente do palco e para os lados. Ao longe, uma planície vazia. No primeiro ato, Winnie está enterrada até a cintura. Loira, braços e ombros nus, decote, seios fartos e colar de pérolas. Ela dorme, com os braços apoiados na terra à frente; à esquerda, há uma bolsa preta grande; à direita, uma sombrinha dobrável. À direita, atrás dela, Willie dorme sobre a terra.

A peça é uma paródia do casamento; Winnie a esposa tagarela, Willie o marido taciturno, entediado, provavelmente homicida, no final da peça.

Um despertador toca. Winnie levanta a cabeça e olha para a frente. Apoiar as mãos sobre a terra, olha para o alto:

– Mais um dia celestial [...] Jesus Cristo, amém [...] Pelos séculos dos séculos. Amém. [...] Começa, Winnie, começa o teu dia, Winnie.

– **Enterrada até o pescoço, chapéu na cabeça, olhos fechados (2º ato).**

Sua cabeça – que não pode mais virar, nem se inclinar, nem levantar – mantém-se rigorosamente estática durante todo o ato. Winnie: Salve, sagrada luz [...] Alguém está olhando para mim, ainda [...]

Isso é que eu acho maravilhoso.

Beckett declarou que a estranheza é a condição necessária da peça, da situação penosa de Winnie na peça: “Nessa peça, você tem uma combinação do estranho e do prático, do misterioso e do factual. Esse é o X tanto da comédia quanto da tragédia nela”. Winnie são “despojos de uma vida enterrados numa cova prematura”. Ou um arquivo da cultura, arquivo do fim das coisas. A peça é um exame dos restos da cultura ocidental, colapso das coisas todas. Winnie, como o Inominável, não quer continuar, não pode continuar, mas vai continuar. Winnie contempla o céu, mas não pode juntar-se a ele. Presa; está enterrada.

Beckett disse para a atriz alemã Martha Fehsenfeld, que representou Winnie: “Pense nela como um pássaro com óleo nas penas”.

Os dias de Winnie são preenchidos pela lembrança do que passou. Sofrimento contínuo. Winnie evita pensar no sofrimento por meio de palavras e jogos com os objetos da bolsa: pente escova de cabelo batom escova de dente pasta de dente óculos revólver etc. Ela diz: “as coisas têm vida própria”. A precisão dos seus movimentos acontece como um ritual. Ela começa a falar quando uma campainha toca. Se pára de falar, a campainha volta a tocar. O que é possível para ela já é passado: “dias felizes”, “prazeres fugazes”, “lembranças felizes”, “versos extraordinários” etc. Ela fala e interrompe a fala: “É uma criatura interrompida”. “Ah, o velho estilo... o doce velho estilo”.

Beckett orientou a atriz Billie Whitelaw sobre a relação de Winnie e a bolsa, nos ensaios de 1979: “A

bolsa é tudo o que ela tem- encare-a com afeição [...] Desde o princípio você deve saber como ela se sente a seu respeito [...] Quando a bolsa está no alto, à direita, você espreita seu interior, vê as coisas que lá estão e então as tira para fora. Espreita, pega, deposita. Espreita, pega, deposita. Você examina com mais atenção quando ergue as coisas do que quando as depõe. Cada coisa tem o seu lugar”.

Beckett e Billie: treino de movimentos da mão de Winnie. Gesto de rapina: as mãos se estendem para cima, em forma de garra, depois descem, dentro da bolsa, retirando os objetos. Winnie cita Shakespeare, Milton, Gray, Yeats e outros poetas. Contraste do valor cultural que os poemas já tiveram em seu tempo e em tempos passados e a situação de Winnie, em que eles são detritos, como as outras coisas todas de que ela fala. O tempo e as outras coisas todas, que Winnie refere como “o velho estilo”, acabaram. A insistência de Winnie de que as coisas permanecem soa desesperadora. O que há são restos, ou seja, o túmulo do casamento, da cultura e do próprio tempo.

V. Outros poemas

bem bem é um país
onde o esquecimento onde pesa o esquecimento
docemente sobre mundos sem nome
ali calamos a cabeça a cabeça é muda
e se sabe não nada se sabe
morre o canto das bocas mortas
sobre a areia da praia fez a viagem
não há nada que chorar

minha solidão a conheço vamos a conheço mal
tenho tempo isso é o que me digo tenho tempo
mas que tempo osso faminto o tempo de um cachorro
de um céu que empalidece sem cessar meu grão de
[céu
de um raio que trepa manchado tremendo
micras de anos trevas

querem que vá de A a B e não posso
eu não posso sair estou num país sem saídas
sim sim é algo bonito o que têm aí é algo bonito
que é não me façam mais perguntas
espiral pó de instantes que é o mesmo
tranquilidade amor ódio calma tranquilidade

Morte de A.D.

e ali estar ali ainda ali
apertado contra minha velha mesa picada de preto
[como de varíola
dos dias e noites moídos cegamente
a estar ali a não fugir e fugir e estar ali
inclinado para a confissão de um tempo que agoniza
de ter sido o que foi feito o que fez
de mim de meu amigo morto no dia de ontem
[resplandecente o olho
os dentes compridos brilhando em sua barba
devorando a vida dos santos uma vida por dia de vida
revivendo de noite seus negros pecados
morto ontem enquanto eu vivia
e estar ali bebendo por cima da tempestade
culpa do tempo irremissível
agarrado à velha madeira testemunho de partidas
testemunho de regressos

*

viva morta minha única estação
lírios brancos crisântemos
ninhos brancos abandonados
lodo de folhas de abril
dias felizes cinza de geada

*

sou um rio de areia deslizante
entre a duna e os cascalhos
a chuva de verão chove sobre minha vida
sobre minha vida minha que me persegue e foge
e terá fim no dia do começo

caro instante te vejo
no retroceder dessa tela de bruma
onde já não deverei pisar esses longos umbrais
[movediços
e viverei o mesmo que uma porta
que se fecha e se abre

*

que faria eu sem este mundo sem rosto sem
[perguntas
nele que estar não dura senão instantes nele que
[cada instante
se verte no vazio esquecendo ter sido
sem esta onda na qual no fim
corpo e sombra se submergem juntos
que faria sem o silêncio fossa dos murmúrios
arfando furioso até o socorro e o amor
sem este céu que se eleva
sobre pó de laje

que faria eu faria como ontem como hoje
olhando por minha janela se não estou só
errando e dando voltas longe de toda vida
num títere espaço
sem voz entre as vozes
encerradas comigo

*

queria que meu amor morresse
e que chovesse sobre o cemitério
e as ruelas por onde ando
chorando aquela que acreditou me amar

(“bem bem é um país” foi escrito entre 1947 e 1949 e apareceu com o título *Accul (lugar sem saída)*; “Morte de A.D.” alude a um companheiro de Beckett no hospital da Cruz Vermelha em Saint-Lô. Os poemas foram publicados em *Poèmes* (1968) e republicados em *Éditions de Minuit*, 21 nov. 1976).

VI. *Malone morre* (1951)

Em seu *Beckett. A Guide for the Perplexed*, o crítico Jonathan Boulter lembra um texto em que Maurice Blanchot escreve: “O desastre, o não experimentado. É o que escapa da possibilidade mesma da experiência – é o limite da escrita (*limite de l'écriture*)”, propondo-o como lema para tratar de *Malone morre* e seus temas principais, a escrita, a morte, o limite.

Em *Malone morre*, Malone tenta fazer o impossível: lembrar o instante da sua morte. Evidentemente, é possível morrer quando ou enquanto se está escrevendo; mas ninguém pode escrever o momento da sua morte: “Enquanto espero vou contar histórias para mim mesmo, se eu puder [...] Elas não serão nem bonitas nem feias, elas serão

calmas, não vai haver feiura nem beleza ou febre nelas, elas serão quase sem vida, como o narrador”. E Malone continua escrevendo até o momento em que, supõe-se, morre. O texto se chama *Malone morre, no presente (morre)*. Ele é uma lembrança da morte de Malone; assim, o último momento de Malone, quando seu lápis para de escrever, é só um momento lembrando o fim: “Lemuel é o responsável, ele ergue seu machado, onde o sangue não vai secar nunca, mas não é para bater em ninguém, não baterá mais em ninguém, não tocará nunca mais ninguém, nem com ele nem com ele nem com nem com ele nem com seu martelo nem com seu bastão nem com seu bastão nem com seu punho nem com seu bastão nem com nem em pensamento nem em sonho quero dizer nunca ele não tocará nunca nem com seu lápis nem com seu bastão nem nem luzes quero dizer nunca aí está nunca tocará nunca ele não tocará nunca aí nunca aí está aí nunca mais”.

Malone é a narrativa que ele escreve e ela é a sua vida e a sua morte. Quando a narrativa termina, Malone morre. A tentativa de registrar seu último momento é impossível. Porque é impossível dizer a morte, que é nada. A morte não é simbólica. Assim, a narrativa de Malone efetivamente não termina quando sua morte ocorre. Malone leva o leitor até perto do limite dela. *O Inominável*, texto seguinte (1953), começa: “Onde agora? Quem agora? Quando agora?”, como se o *Inominável* fosse o mesmo Malone depois da morte.

Como Malone concebe sua prática? Como jogo em que vai contar quatro histórias: uma sobre um

homem, outra sobre uma mulher, a terceira sobre uma coisa e a quarta sobre um animal, provavelmente um pássaro. Mas logo muda de ideia, afirmando que só vai haver três histórias. Quando começa a contar a história de Saposcat, Sapo (provavelmente ele mesmo na infância), deixa claro que quer eliminar a si mesmo do estado presente em que sabe que vai morrer. A dificuldade é que narrar a história lhe dá tédio, muito tédio - (repete isso várias vezes): “Que tédio [...] Imagino se ainda não estou falando de mim mesmo”. Ideia: a narrativa eficaz é a que elimina o eu do próprio eu que narra. Assim, ao efetuar o apagamento do eu, a mesma escrita funcionaria como morte do eu.

Aqui, Blanchot/Beckett, a escrita e seus limites. O espaço branco depois do final de *Malone morre* é o que Beckett tentou escrever. Malone tentou eliminar a si mesmo da sua identificação narcísica consigo mesmo, tentando não estar presente nem em sua vida nem em sua morte no espaço branco da morte que Blanchot chamou de “ruína de palavras”. A última história que Malone conta antes de morrer é a do assassinio de pacientes mentais por um tipo esquizoide, Lemuel (que, assim como Saposcat, pode ser outra *persona* de Malone).

Lemuel mata os pacientes no mesmo momento em que Malone morre. Assim, o assassinio e as eliminações do “eu” efetua uma condição “pós-humana”, de ausência do humano, nomeada como “inominável”. Talvez ela corresponda ao espaço da morte. *O Inominável*, de 1953, correspondente a esse espaço, continua e termina a trilogia iniciada com *Molloy* (1951).

VII. Letter/litter

A realidade é o horror. Contra ela, a literatura de Samuel Beckett transforma a letra, *letter*, em lixo, *litter*, levando o leitor aos limites da significação e do sentido. Silêncio e indizível, nada de profundo, misterioso ou transcendente na experiência do detrito, mas só a dramatização dos processos materiais que se dão em qualquer corpo quando a língua roça a linguagem e outra coisa. A equação de Beckett é supressiva: escreve para eliminar a linguagem e atingir impossivelmente a suposta substância do real. Nunca chegando lá, reduz o tempo-espço e o corpo dos personagens aos elementos compositivos de uma voz que produz vazios. Em *O Inominável*, último livro da trilogia constituída por *Molloy* (1951) e *Malone morre* (1951), as unidades que fundamentam a representação orgânica estão dissolvidas. Inicialmente, veja-se o espaço.

O lugar fictício onde a voz se dramatiza não é propriamente o espaço físico suporte do chamado “ambiente histórico” ou “contexto social” que nas histórias escritas como representação funciona como cenário e referência das ações de personagens. O lugar é só um lugar da linguagem, ou seja, não-lugar, que Beckett inventa como estado contínuo em que forças larvares se atualizam. Elas escalavram a voz do personagem com as linhas de suas séries esburacadas que dissolvem a unidade imaginária de seu corpo como uma voçoroca ou anhanhocacanhua de barróca não-barróca, irreconhecível como espaço liso. A experiência desse estado é a de uma duração em que a voz se repete. A repetição obsessiva pode

lembrar o estado de desesperança dos danados do *Inferno*, de Dante; mas aqui não há nenhum Virgílio-guia do personagem pelo espaço, não há nenhuma Beatriz-interpretação de significações, não há Deus ou Razão ou princípio superior e primeiro doador de sentido. Contínuo, o estado não tem começo nem fim: o texto começa pelo meio das linhas que o sulcam constituindo a posição do “aqui” do leitor. Este lê repetindo o personagem que tenta eliminar a linguagem que continuamente desloca o sentido da sua repetição. Como o leitor é homem, vive culpas; por isso, poderá supor que o personagem é impessoalmente culpado de algo que não sabe, de algo que o faz culpado simplesmente porque é obrigado a repetir.

O que Beckett faz é radicalizar o dado da estrutura de qualquer fala: nenhuma enunciação coincide com o enunciado que produz. Se houvesse coincidência entre o que o eu diz e o que é dito, a voz diria ao mesmo tempo a significação e o sentido. Mas é impossível significar e, ao mesmo tempo, dizer o sentido do que é significado. Logo, a voz do personagem está situada numa posição sempre antes ou sempre depois das suas significações. O sentido produzido pelo seu dizer sobre o que diz permanece suspenso, elidido, deslocado: inomeado, é inominável.

A repetição condena o personagem à suspensão e indefinição do sentido que põe em cena o arbitrário da linguagem, fazendo o leitor também lembrar aquele texto de Kafka em que o personagem espera na frente da porta da Lei. Mas aqui o personagem nada espera. Seu estado não corresponde apenas à extensão de um “aqui” continuado, mas também à continuidade temporal de

um “agora” sempre *aquém* de toda expectativa. Não há futuro e o que ele não diz, quando diz, retorna na fala como a ausência de nome do deslocamento que produz o mesmo do seu estado.

A repetição constitui um monólogo que não pressupõe a identidade da noção de *Eu* e a semelhança das representações do *eu* do personagem com ela e outras unidades que o leitor habitualmente vive como naturais. Assim como o espaço da voz é um lugar da arbitrariedade da linguagem, o tempo que ela efetua não é reprodução de um tempo anterior a ela, como acontece com a temporalidade cristã e com a temporalidade iluminista que vêm do futuro que redime o presente. O tempo do personagem não tem nenhuma orientação. É apenas contingente, efetuada pelo aqui-agora da sua enunciação, que repete os processos de seu corpo. Beckett é moderno e talvez fosse melhor dizer: que repete os processos de seu não-corpo. Melhor ainda: do corpo do Outro, a linguagem.

Um lance de dados jamais abolirá o acaso: a voz do personagem sai de um corpinho sem órgãos. Que é o corpo? Supõe-se saber o que é quando se afirma ser uma unidade de membros e órgãos integrados como forma da identidade do sujeito que o habita e nele exprime sua história. Por exemplo, uma história de corpo cristão veículo da alma; ou de corpo liberal ordem para o progresso; ou de corpo socialista contradição do processo social etc. O que terá sido um corpo hitita? O do personagem não é cristão, liberal, socialista. Falta-lhe a unidade suposta do sentido ou cristão ou liberal ou socialista ou outra

coisa que *a priori* lhe daria coerência e consistência.

A falta de unidade produzida pela equação supressiva de Beckett novamente faz a bela questão da grande arte moderna: *o que é possível saber, fazer e dizer quando não há instâncias substanciais onde o sujeito possa se investir para inventar sua identidade?* Assim, o corpo dos personagens de Beckett é homólogo da ausência de instâncias característica da história do século XX em que o sujeito sempre foi um ovo frito no óleo diesel da barbárie. É um corpo cômico. E não porque faça rir, não faz. Mas porque é deformado, sem que a deformação pressuponha um primeiro unitário e bem formado. Repete-se, sem nariz, sem orelhas, sem pálpebras, sem sexo, encharcado de lágrimas involuntárias que choram sem parar por nada e por ninguém. É um ovo, ou seja, um cilindro, isto é, uma bola. Que identidade habita um corpo-ovo-cilindro-bola sem sexo? Que psicologia de tal identidade se expressa em um corpo-ovo-cilindro-bola sem sexo? A psicologia de uma identidade-ovo, pode-se supor, fritando sentimentos ovais ou mais provavelmente cilíndricos de uma fala sem órgãos?

Beckett é radical, intensifica a ablação: traz o personagem para *aquém* da sua identidade e unidade supostas como “eu” de sujeito da enunciação, fazendo vozes anônimas falar na sua voz. Mesmo o “eu” pronominal, evidencia, é uma multiplicidade tenebrosa de “eus” ou quase-eus”. Com a velha oposição *claro/escuro*, parodia Descartes. O eu que diz “penso” não é o eu que diz “existo”: *Cogito, ergo pum*. Na atmosfera absolutamente escura do seu estado, imobilizado como um prego numa tábua num chão invisível, reduzido à intensidade esvaziada das significações da sua fala, o personagem dos textos de

Beckett é só uma posição, mas posição que não se vê clara e distintamente. Talvez não tenha “si mesmo” para ter posição. Melhor dizer que sabe o quanto é arbitrário, enquanto fala no escuro e Malone vem, em intervalos regulares, completando uma rotação em torno de seu corpinho-Giacometti reduzido à voz. Murphy se aproxima e se afasta regularmente de Malone. Ou será Mahoud? Ballavoine? Worm?

As Luzes estão apagadas. Com elas, a representação iluminista do eu, do espaço, do tempo. A intensidade vazia da voz do personagem repete-se, sem se confundir com as significações das suas palavras. As significações. Quanto blábláblá nas significações. A voz faz a fala dramatizar o que a obseda enquanto tenta expulsá-lo para fora da cena. Já se falou do *nonsense* de Beckett. Do absurdo de Beckett. Das aporias do sentido de Beckett. Do fracasso dos personagens de Beckett. Do ceticismo de Beckett. Do fim-de-linha moderno de Beckett. Da abstração de Beckett. Do trágico de Beckett. Do humor negro de Beckett. Do desespero de Beckett. Da tragédia de Beckett. Etc. Já se falou. Mas a voz de seus textos não é absurda nem louca. Domina plenamente sua ficção, submete seus conteúdos à imaginação dos processos que atualizam o estado onde seu não-corpo fala da impossibilidade de falar conclusivamente com um sentido. A voz não tem nenhum interesse pelos conteúdos. Não fixa nenhuma significação deles como primeira, transcendente, imanente, fundamental, essencial, fundante, originária, original ou final.

Indiferente ao que expõe, a voz é velha, demasiado humilhada, cansada de histórias. Cansada da História, não diz aquelas grandes palavras definitivas com que poetas, filósofos, políticos e mais fundadores de religião pretendem dar sentido superior à destruição que é a história. É rasa e vulgar, muito atenta ao silêncio. Pois Beckett escreve *contra* a linguagem: se o silêncio finalmente irrompesse, se finalmente o blablabá cessasse, se finalmente toda palavra morresse, se ... Mas, quando se é homem, ainda que um detrito de homem, um ovo frito de homem, é absolutamente impossível eliminar a linguagem. Assim, o real parece que aparece na tentativa de apagá-la. Parece, pois aparece como signo, palavra, blablabá. Assim, aqui-agora, a voz se faz ouvir para manter fora algo que, afinal, é e será sempre e só a linguagem, a linguagem, a linguagem, como pontos exteriores de realidade. Malhas de uma peneira, os pontos quadriculam as extensões do estado dos personagens com os buracos da significação donde emergem e escorrem séries múltiplas de vozes anônimas. Com detritos de fala análogos da incerteza verossímil com que compõe os enunciados, a voz é vincada pela multiplicidade das séries que escorrem dos buracos como ausência de orientação determinada do sentido. A simultaneidade das suas possibilidades de sentido satura e obtura a possibilidade de haver *um* sentido.

Como os movimentos de um verme que se divide continuamente, a enunciação se estende, bifurcada a cada momento por séries de fluxos gaguejados que escorrem da junção da fala com a realidade: a série *corpo*, a série *aqui*, a série *agora*, a série *passado*, a série *lembrança*, a série *ceticismo*, a série *paródia*, a série *Descartes*, a série *clareza*, a série *ideias claras e distintas*, a série *escuro*, a série *Malone*, a série *Mahoud*, a série *ideias* etc. etc. As

séries se estiram, perfuram o não-corpo dos personagens em novos estiramentos onde outras séries jorram, bifurcando a enunciação em novos estados onde os dinamismos da cabeça de ovo figuram algo.

Algo. O que é “algo”? Um indefinido que é demonstrativo: isso e aquilo. O demonstrativo aponta para o espaço do personagem como a falta de demonstração daquela Roma inabitável e impossível formulada por Freud em *Malestar da Civilização* que é lembrada por Claude Rabant. Uma Roma fatiada por um corte vertical que põe em cena a simultaneidade misturada de todos os estratos sucessivos da sua história. Um espaço em que dois ou três corpos ocupam o mesmo lugar como espaço inclassificável cuja representação impossível torna também impossível ao observador encontrar marcas que o individualizem. Sem nenhuma orientação determinada por um sentido, sem nenhuma marca inicial ou originária das suas marcas nos estratos de tempos encaixados, os monólogos de Beckett, como o de *O Inominável*, são um corte na história moderna verticalmente engendrados pela sua própria linguagem como mundos irrepresentáveis ou inomináveis. Podia-se até falar de um sublime do vulgar, entendendo-se por “sublime” a experiência que se tem quando não há nome para representar e classificar a coisa experimentada. E podia-se entender por “vulgar” a característica nuclear de tudo quanto é ruína moderna: algo, ou seja, um indefinido, um intotalizável, um impossível de ser representado, correspondente à vulgaridade total da experiência histórica.

Mas afinal, se esse estado de coisas se mexe, deve ter alguma orientação. É o que o leitor pensa. Talvez tenha, não uma, mas orientações, no plural. Porque não é a do sentido iluminista dado *a priori* por uma identidade qualquer, Eu, Ideia, Razão, História, Revolução, *Bildung*, Formação. É a orientação simultânea das múltiplas orientações dos vetores das vozes que atravessam os blocos de palavras, indicando a presença negativa do irrepresentável. O irrepresentável é onipresente e inominável. Satura a cabeça de ovo do personagem com o tédio da repetição: *enuegh: enough*. Terminando a leitura, o leitor não se lembra de nada, como acontece quando lê Joyce. Mas algo se gravou no seu corpo: foi impedido de delirar, porque o não-corpo da personagem tornou presente a morte como determinação máxima do arbitrário da linguagem.

Digamos assim que a grande arte de Beckett põe em cena a absoluta primazia, anônima e neutra, da linguagem. Beckett tenta eliminá-la e seu personagem tenta escapar dela, mas não há realidade em si que ambos possam alcançar. Será que o homem é um animal? Há dúvidas quando se lê a só realidade composta como um resto, palavroso e espesso, como a estatigrafia romana de Freud, de falas acumuladas, resto que permanece intratável. Imagine-se o ponto onde um fonema se diferencia de outro; onde uma palavra se diferencia de outra; onde um enunciado se diferencia de outro. O ponto é algo que escapa à representação, pois ele mesmo é a diferenciação exterior à determinação da forma sensata feita pelas semelhanças da representação. Assim, espessura orientada por vetores simultâneos, espessura sem um sentido determinado, espessura dada a ler como a superfície dos *dissecta membra* de um corpo, o não-corpo da linguagem, que decompõe

o personagem como ovo frito e constelação, buraco anal e boca chupante, tanta coisa, principalmente as não-coisas, as palavras, e o resto, que elas deixam suposto como algo estando aquém ou além delas, a realidade.

Logo, a fala do personagem não é expressão de um “quem” subjetivado ou individualizado como unidade imaginária atestada por um nome próprio num registro civil de uma história de vida. Ficção feita de enunciados arqueológicos produzidos por vozes que não são as do sujeito que fala. Eu é legião. Enunciados como cortes nas camadas estatigráficas das ruínas da chamada “modernidade”. Lugares da Pompéia moderna, o que sobrou do projeto moderno, o que se vive hoje e já estava lá: as atitudes delas, como esse cadáver iluminista retorcido no molde de lava pop-fascista de hoje, valores delas, como essa cinza das ideias claras e distintas desse cachorro morto, Descartes, o pó desses projetos, Kant, Hegel, e as formações subsequentes.

Mas não elimina as palavras, que sempre identificam o *algo* como *isso ou aquilo*. Dramatizando o anonimato das ruínas, a fala é atualizada pelo “quê” das qualidades dos lugares, das camadas, das atitudes, dos hábitos, dos valores, como polifonia só presente na superfície do papel que é um rosar de pedaços. Em todos, a morte assiste a tudo, esperando o sujeito e o leitor que, sempre engasgados pelos pedaços, não podem não falar. Como dizer a força destrutiva do tempo, como dizer a lava do espaço, como dizer o cansaço da experiência do tempo, como dizer o não-ser do sujeito e a abjeção

dos dias ruins e vis? Não conseguem dizer, mas continuam falando e lendo, tomados por um vetor e por outro e por outro. Impossível repetir a estupidez de Prometeu, a história não tem nenhum sentido. A irrisão do conteúdo do pedaço da lava moderna é total. Resta ainda dizer o ato de dizer e esse ou aquele ponto em que um vetor corta a matéria espessa formando um desenho, como todos os outros, arbitrário. Pois é impossível dizer o sentido do que se diz quando se diz. É preciso regredir infinitamente ao pressuposto, ou seja, dizer que se diz e nunca dizer.

Os personagens de Beckett como o que fala em *O Inominável* sabem que toda fala sempre é cheia de coisas, significações, sentimentos, intenções, emoções, processos, derivas, inconsciências. Ocupam todos os espaços, insuportável o blábláblá, nauseiam. Não quer falar das coisas. Não interessam. Não quer significar as coisas. Não interessa. Não quer se expressar. O eu não interessa. Não quer amarrar construtivamente o que diz em nada. Não interessa. Enquanto fala, recua ou avança, desloca ou condensa, enfrenta ou escapa, substitui ou repete, corrige ou erra, rasura ou mantém, nega ou afirma, cita ou esquece, apaga ou retoma, elimina ou retém ... Ou não. Ou sim. Principal: ou não e ou sim. Quem sabe? Mas sempre diz e rediz. Sempre com rigor. Para nada. Felizmente, a morte é uma felicidade como garantia de tudo. Provavelmente, o personagem está morto, como morto estará o leitor.

Samuel Beckett

Abril de 1906 – Nascimento em Dublin. Família protestante de classe média. É provável que os antepassados paternos de Beckett tenham sido huguenotes franceses que se refugiaram na Irlanda no século XVII. **1927** – Diploma de Línguas modernas (Francês e Italiano) no Trinity College de Dublin. **1928-1930** – *Lecteur* na École Normale Supérieure de Paris, substituindo Thomas Mac Greevy, que o apresentou a James Joyce. Beckett secretário de Joyce. **1929** – publicação de “*Dante...Bruno. Vico...Joyce*”. “*Assumption*”, seu primeiro conto. **1930** – Dublin. *Lecturer in French* no Trinity College. **1934** – Vive em Londres (que chamava de *Muttonfatville*). Publica *More Pricks than Kicks*, coleção de contos. **1936** – Termina o romance *Murphy*, publicado em 1938. Beckett tem 30 anos. Indefinição. Depois de um caso com Mary Manning, amiga de infância, vai para a Alemanha. Viaja do norte para o sul do país (Hamburgo, Lubeck, Luneburg, Hanover, Brunswick, Hildesheim, Berlin, Halle, Weimar, Erfurt etc. até Regensburg e Munique). *Im dritten Reich: no terceiro Reich: Hitler no poder desde 1933 = censura da imprensa, suspensão dos direitos civis; no fim de 1936, abertura do 1º. campo de concentração (Dachau), dissolução de sindicatos, queima pública de livros não-germânicos. Ordem do dia na Alemanha nazista: Gleichshaltung, “ficar na linha”, uniformizar-se. Beckett pensa em escrever um livro, *Journal of a Melancholic*, que não escreve. Poderia ter usado o título para seus diários. Fica doente; sintomas psicossomáticos; grande suscetibilidade à realidade nazista; sofrimentos, até sair da Alemanha, em*

1/4/1937, indo para Dublin. Afirma estar “deteriorando rapidamente”. **1937** – Muda-se definitivamente para Paris. Doente num hospital, é visitado por Suzanne Deschevaux-Dusmenil, mulher de esquerda que tinha conhecido na École Normale. Quando sai do hospital, ficam juntos (Em **1961**, casam-se). Nesse tempo, Beckett tem um caso com a rica herdeira norte-americana, Peggy Guggenheim, mas fica com Suzanne. **18/4/1939** – Escreve “Se houver guerra, e acredito que vai ser em breve, vou me pôr à disposição deste país” (França)

Setembro de 1939 – Início da 2ª Guerra Mundial. **Mai de 1940** – Hitler invade a França e os Países Baixos. *Blitzkrieg*. A França se rende aos nazistas em **22 de junho de 1940**. A *Wehrmacht* ocupa o norte da França; um novo governo francês é estabelecido em Vichy, no sul, pelo marechal Philippe Pétain. A Resistência francesa inicia a ação contra os alemães e o governo de Vichy. Beckett e Suzanne entram na Resistência. Vão para Tours, Vichy (onde encontram James Joyce e a família), Toulouse, Bordeaux, Cahors, Arcachon. Voltam para Paris. Alfred Péron, amigo de Beckett dos tempos da École Normale, o introduz na rede da Resistência chamada de *Gloria SMH*. Em **1945**, Beckett recebe a *Croix de Guerre*. A citação assinada por De Gaulle declara que foi “homem de grande coragem que fez seu trabalho com extrema bravura”. **Do início de 1946 a 1950**, publica *Mercier et Camier*, as quatro *Stories* (“*First Love*”, “*The Expelled*”, “*The Calmative*”, “*The End*”). Desde maio de **1947**, sua obra prima, *Trilogy (Molloy, Malone Dies, The Unnamable)*. Referências constantes à II Grande Guerra e à *Purge* da França pós-guerra. Como se lê em *The Unnamable*, vive-se um mundo “*where you must accuse someone, a culprit is indispensable*”. Os personagens da trilogia têm muitas das marcas – indignidade, degradação, vergonha,

opiniões

suspeita, crueldade, anestesia voluntária, conhecimento amargo da repressão e da injustiça – que caracterizaram a França depois da ocupação alemã.

1953 – *En attendant Godot (Esperando Godot)* é representada pela 1ª vez em Paris, dirigida por Robert Blin. **1954-1956** – Escreve *Endgame (Fin de partie)*. Tempo da Guerra Fria. **1969** – Nobel de Literatura. **1989** – Morte (5 meses depois da esposa). Enterrado no cemitério de Montparnasse, em Paris. *If you really get down to the disaster, the slightest eloquence becomes unbearable* (Beckett).