UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

GUSTAVO DE ALMEIDA NOGUEIRA

[Versão Corrigida]

**Em terras alheias, escavando:
questões do romance modernista segundo o jovem Samuel Beckett**

SÃO PAULO

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

[Versão Corrigida]

Em terras alheias, escavando:
questões do romance modernista segundo o jovem Samuel Beckett

Gustavo de Almeida Nogueira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Fábio Rigatto de Souza Andrade

SÃO PAULO

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N778t Nogueira, Gustavo de Almeida
Em terras alheias, escavando: questões do romance modernista segundo o jovem Samuel Beckett / Gustavo de Almeida Nogueira ; orientador Fábio Rigatto de Souza Andrade. – São Paulo, 2018.
119 f.

Dissertação (Mestrado)– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Samuel Beckett. 2. Romance Modernista. 3. Romance francês. I. Andrade, Fábio Rigatto de Souza, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Nome do (a) aluno (a): Gustavo de Almeida Nogueira

Data da defesa: 30 / 11 / 2018

Nome do Prof. (a) orientador (a): Fábio Rigatto de Souza Andrade

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 30 / 01 / 2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

NOGUEIRA, Gustavo de Almeida.

Em terras alheias, escavando: questões do romance modernista segundo o jovem Samuel Beckett.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Em
memória a João Lima Nogueira,
meu tio, e a Bruno Becker.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador, Fábio Andrade, por toda a paciência, motivação e compreensão empática.

Aos professores da banca de qualificação, Jorge de Almeida e Samuel Titan Jr., pelas leituras atentas, pelas críticas e sugestões, e pelos apontamentos de caminhos sem os quais essa dissertação tomaria rumos menos interessantes.

À presteza e simpatia dos funcionários do DTLLC.

Ao Grupo de Estudos Samuel Beckett. À minha orientadora de Iniciação Científica, Marta Kawano, pelo cuidado com a leitura que tanto me ajudou na escrita.

Aos meus pais, Álvaro e Dóris, pelo apoio em todas as formas, pelo incentivo profundo e genuíno e por compreenderem minhas ausências presentes. À minha irmã Priscilla, pelo exemplo e pelo humor sempre tão positivo e cativante.

Ao Lucas, talentoso escritor, de quem aguardo ansiosamente algo pior do que Haneke. A todos os amigos de graduação, pós, e além. À Ana, a gratidão no sentido drummondiano. Ao Beto e sua habilidade de contar causos, assombrosa até para um mineiro. Ao Paulo, por mais de década de conversas infindáveis e pelo catálogo circense de imitações. À Uzi: ao Gustavo Becker, que une sutil sensibilidade, elegância ética e festiva tranqueiragem como ninguém; e ao Antônio, por nunca deixar de me lembrar do polo positivo da frase (mais profética do que imaginávamos) de H. Thompson (lembra?).

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço ao auxílio financeiro sem o qual essa dissertação seria inviável.

GNOME

Spend the years of learning squandering
Courage for the years of wandering
Through a world politely turning
From the loutishness of learning.

Samuel Beckett

RESUMO

NOGUEIRA, G.A. **Em terras alheias, escavando: questões do romance modernista segundo o jovem Samuel Beckett**. 2018. 119f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O objetivo dessa dissertação é a análise da produção ensaística e do conteúdo das aulas ministradas pelo jovem Samuel Beckett no final dos anos 1920 e início dos anos 1930, focando-se nas considerações do irlandês a respeito do romance modernista. O material analisado compreende essencialmente o ensaio *Dante...Bruno.Vico..Joyce* (1929), a monografia *Proust* (1931) e as anotações da aluna Rachel Burrows tomadas das aulas ministradas por Beckett na Trinity College de Dublin nos anos 1930 e 1931, compiladas e comentadas no volume crítico *Beckett before Beckett* (2008) de Brigitte Le Juez. Intentamos enfatizar o que há de particular e de interessado nas leituras do jovem em seu início de carreira literária, buscando dar relevo às tomadas de posições estéticas, explícitas ou implícitas, em suas críticas e em suas aulas. Da influência marcante de seu conterrâneo James Joyce, comentamos o procedimento modernista de adicionar notas intertextuais às obras literárias e a busca por uma linguagem na qual forma e conteúdo encontre máxima fusão. De *Proust*, realçamos a veia estrategicamente pessimista da leitura beckettiana, analisando sua exposição do conceito de Hábito, as problemáticas da percepção distorcida do objeto pelo sujeito, e a complexidade da construção da personagem literária em constante mutação. Visando ilustrar de que modo tais tomadas de posições estéticas se desenvolveram na prática de sua produção ficcional, lançamos mão também da análise de determinados aspectos de seu primeiro romance, *Dream of Fair to Middling Women*, escrito em 1932, mas publicado apenas postumamente em 1992. De suas aulas, debatemos a impessoalidade do narrador e a exposição da complexidade incoerente da sucessão de eventos e personagens como critérios que orientam a defesa de Stendhal e Flaubert como precursores do romance modernista e a escolha de Balzac como alvo central de suas críticas à artificialidade da concatenação plausível de eventos do romance e da coerência lógica das personagens. Por fim, debatemos as razões da escolha beckettiana de André Gide como escritor exemplar do romance modernista francês em suas aulas, levando em conta o interesse do irlandês pelas considerações de Gide sobre a obra de Dostoievsky. Concluímos indicando a importância conferida por Beckett à incorporação da crítica e à exposição da incoerência dos elementos do romance como sinais de uma afinidade a uma estética do fracasso.

Palavras-chave:

Samuel Beckett, Romance Modernista, Romance francês.

ABSTRACT

NOGUEIRA, G.A. **In foreign lands, excavating: aspects of the modern novel according to the young Samuel Beckett.** 2018. 119f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The purpose of this dissertation is to analyze the critical writings and the content of the lectures ministered by the young Samuel Beckett in the end of the 1920's and the beginning of the 1930's, focusing on the considerations of the Irishman on the modern novel. The material analyzed comprehends essentially the essay *Dante...Bruno.Vico..Joyce* (1929), the monograph *Proust* (1931) and the notes taken by Rachel Burrows on Beckett's lectures at the Trinity College of Dublin in the years of 1930 and 1931, as compiled and commented by Brigitte Le Juez in her critical volume *Beckett before Beckett* (2008). We intended to emphasize the particularities and the interests of the young man at the beginning of his literary carrier, stressing the aesthetics positions taken, explicitly as implicitly, on his criticism and his lectures. On the notable influence of his countryman James Joyce, we commented the modernist procedure of the note snatching incorporated on the literary works and the search for a language in which form and content could find its maximum fusion. On *Proust*, we highlighted the strategic pessimism of Beckett's rendering by analyzing his exposure on the concept of Habit, the problematic of the distortive perception of the object by the subject, and the construction's complexity of the literary character constantly evolving. In order to illustrate the way in which the aesthetics positions taken developed in the practice of his fictional work, we also analyzed some aspects of his first novel, *Dream of Fair to Middling Women*, written in 1932, but only published posthumously. On the subject of his lectures, we discussed the narrator's impersonality and the explanation on the incoherent complexity of the chain of events and characters as parameters that orientate the defense of Stendhal and Flaubert as the precursors of the modern novel and the designation of Balzac as the central target of his critics about the artificiality of the plausible concatenation of events and the logical coherence of fictional characters. Finally, we discuss the reasons of Beckett's choice of André Gide as the exemplar writer of the French modern novel in his lectures, taking on account the Irishman interest in Gide's considerations about Dostoevsky's oeuvre. We conclude by indicating the importance conferred by Beckett on the critical incorporation and the exposure of the element's incoherence in the novel as signs of an affinity to an aesthetic of failure.

Keywords:

Samuel Beckett, Modern Novel, French Novel.

SUMÁRIO

1. Introdução contextual.....	10
2. a) Decompondo os fatores da equação proustiana.....	30
b) <i>Nem..., nem...: o Proust negativo de Beckett</i>	41
3. James Joyce e a influência por fora (e em torno) da crítica.....	50
4. A exposição da incoerência e do ficcional em <i>Dream of Fair to Middling Women</i> ...	59
5. a) Adentrando a sala de Beckett.....	70
b) Stendhal, Flaubert (.Joyce).....	72
c) Há plausibilidade plausível?.....	79
d) Flaubert e Balzac.....	82
e) Afinidades francesas, afinidades inglesas.....	84
6. Ficcionalizando espectros: a personagem na crítica e nas aulas beckettianas.....	86
7. Buscando falhas em André Gide.....	102
 Bibliografia.....	 114

1. Introdução contextual

A carreira literária de Samuel Beckett é tão longa quanto profícua e variada. Atravessando nada menos do que seis décadas — do poema *Whoroscope* (1930) a *Comment Dire* (1988) —, sua produção abrange todos os gêneros consagrados da literatura: a poesia, o drama, o romance e o conto. Para a crítica que se ocupa de uma obra de tamanha extensão, a demarcação de períodos — que visaria evidenciar tanto os momentos cruciais de certas transfigurações estéticas quanto o compartilhamento de traços em determinados conjuntos — constitui-se uma operação sempre arriscada, porém necessária. Ao longo de nossa dissertação, buscaremos nos ocupar da crítica e da produção literária beckettiana em torno da primeira metade da década de 1930, ou seja, até o início da concepção de *Murphy* (1938), romance que marcaria uma fase de maior maturação e independência das influências literárias desse primeiro momento da busca do jovem irlandês pela formulação de uma estética própria e particular, em meio à riquíssima pluralidade da arte modernista do entreguerras.

Nascido no dia 13 de Abril de 1906 em Foxrock, subúrbio de Dublin, em uma família protestante de classe média alta, Samuel Beckett tem uma infância tranquila no âmbito particular, embora seus anos de aprendizado se desenrolem em meio a dois grandes conflitos bélicos. Aos dez anos testemunha uma Dublin em chamas na Revolta da Páscoa, a primeira de uma série de revoltas lideradas pelos irlandeses republicanos visando à independência da Irlanda, então sob o jugo do Império Britânico. Transcorreriam cinco anos de intermitentes conflitos armados até que a terra natal de Beckett obtivesse, por negociação, o reconhecimento de um Estado Livre Irlandês, nos moldes de uma monarquia constitucional que fez apenas postergar os anseios irlandeses. A República da Irlanda só se estabeleceria em 1937, após diversos conflitos e uma intensa guerra civil. Questões como a da identidade da nação irlandesa, a tensa relação entre o Republicanismo, laico, e a força da Igreja Católica como instituição e como reguladora dos valores morais, estavam no foco das discussões que permearam toda a produção cultural do país à época. De família protestante, Beckett teria acompanhado todo esse debate em uma posição um tanto mais distante do que a dos irlandeses católicos.

Anos importantes do fim de sua infância — dos oito aos doze anos — correm em paralelo à Primeira Guerra Mundial, que ditaria o clima do período da formação

beckettiana e os rumos da literatura modernista em meio à qual ele buscará encontrar uma trajetória própria. As dimensões da guerra — o número de países envolvidos e sua duração insuspeitada — bem como sua letalidade mecânica, numerosa e anônima, constituem uma experiência sem precedentes e de profundo impacto ao caráter humano, potencializando a sensação de falência das bases ideológicas que nortearam o espírito positivista do século XIX. A incomensurabilidade do conflito põe em xeque a capacidade de *comunicação* do que foi vivido, desafiando a possibilidade de articulação dos traumas da guerra em um relato significativo e coeso. Premeditação intuitiva de uma catástrofe iminente ou não, alguns dilemas da produção literária do fim do século XIX já antecipavam a dificuldade da construção de um valor de *experiência* conforme o termo é debatido em *Experiência e pobreza* (1933), de Walter Benjamin. Nesse ensaio, o crítico alemão relaciona a guerra à crise da capacidade comunicativa da literatura: “[n]a época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. [...] Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca.” A rapidez das transformações tecnológicas testemunhada por essa “geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos” (BENJAMIN, 1994, p. 115) encarna a dinamicidade de um tempo que atropela a pertinência das experiências transmissíveis e ao qual a Primeira Guerra operou uma cisão brusca, abalando a possibilidade de uma compreensão clara da continuidade histórica. Como consequência, Benjamin diagnostica o desaparecimento da voz que transmite, em curto provérbio ou narrativa, um conhecimento cujo valor de sabedoria fosse reconhecível e passível de apropriação. O desafio para o escritor do entreguerras em conferir um caráter universal às ações narradas, bem como o esgotamento do caráter de *comunicação* de experiência da literatura, constituem-se questões centrais com as quais Beckett se debaterá em seus primeiros esforços para encontrar e firmar um caminho estético próprio em meio ao modernismo.

A relação do irlandês com a cultura e o espírito dessa Europa continental em crise é fortalecida desde cedo por um intenso contato com a língua francesa. Em 1915, contando então oito anos de idade, Samuel Beckett é matriculado na escola bilíngue Earlsfort House School, a qual frequentará até 1920, ano em que ingressa na Portora Royal School. Nesse colégio onde Oscar Wilde estudara, Beckett se destaca por suas redações, que lhe rendem alguns prêmios juvenis. Dentre as leituras datadas dessa

época, o biógrafo James Knowlson cita o interesse do adolescente pelas histórias de Arthur Conan Doyle e Stephen Leacock (humorista conhecido pelos jogos de palavras, trocadilhos e paródias), além de certo interesse em poesia e esforços voluntários para memorização de *Ode to a Nightingale* (1820) de John Keats¹.

Em Outubro de 1923, Beckett inicia sua graduação em Artes na Trinity College de Dublin, para a qual ele voltaria como professor em curtos, mas intensos sete anos. Em seu segundo ano escolhe prosseguir o curso em Línguas Modernas, optando pelo estudo do francês e do italiano. Consultando *The Dublin University Calendar*, a crítica Brigitte Le Juez nos indica que o programa do curso de literatura francesa à época compreendia obras da Idade Média (não especificadas), do século XVI (Ronsard, Scève), do século XVII (Molière, Corneille e Racine), do XVIII (Marivaux), do XIX (Balzac, Huysmans e Stendhal) e, finalmente, os modernistas Proust e Gide.² É nesse período de quatro anos de graduação que o interesse de Beckett pela literatura francesa se intensifica e se aprofunda. Um de seus tutores, o crítico e poeta Thomas Rudmose-Brown, teria um papel bastante importante ao estimular no jovem irlandês algumas de suas próprias paixões e inclinações literárias. Mais uma vez segundo a biografia de Knowlson, esse tutor seria responsável por inspirar em Beckett uma profunda afeição às peças de Racine — bem como uma antipatia pelas de Corneille —, além de estimular-lhe o interesse pela obra de diversos poetas franceses do século XIX, tais como Leconte de Lisle, Henri de Régnier e Paul Verlaine. O jovem Beckett partilhava com seu tutor a afinidade de um “espírito livre”³, avesso a qualquer doutrinação e suspeito de ideologias correntes. Em 1928, ao recomendar seu pupilo ao poeta Valéry Larbaud, Rudmose-Brown definiria-o como “um grande inimigo do imperialismo, do patriotismo e de todas as Igrejas” (RUDMOSE-BROWN apud KNOWLSON, 1997, p. 51). “Ruddy”, como o tutor era afetuosamente chamado pelos alunos, seria ainda o responsável pelo início de estudo de pós-graduação de Beckett sobre o poeta francês Pierre-Jean Jouve — projeto abandonado do qual não consta quaisquer rascunhos. Dessa época de graduação, dois outros professores teriam grande importância na formação literária do jovem irlandês: o tutor A. A. Luce, por seus trabalhos sobre o filósofo George Berkeley e, talvez ainda mais relevante, suas palestras sobre o então

¹ KNOWLSON, 1997, p. 41.

² LE JUEZ, 2010, p. 10.

³ “*a free spirit*”, seriam as palavras de Beckett ao comentar anos mais tarde a personalidade de Rudmose-Brown. KNOWLSON, 1997, p. 49.

contemporâneo Henri Bergson; e a professora de italiano Bianca Esposito, a responsável por nutrir a paixão beckettiana pelo *Inferno* e *Purgatório* de *A Divina Comédia* (1321) de Dante Alighieri,⁴ essa obra que deixaria sua marca nas primeiras produções literárias de Beckett — o romance não publicado *Dream of Fair to Middling Women* (1933)⁵ e o livro de contos que dele se extraiu, *More Pricks than Kicks* (1934).

Em 1927, Beckett recebe formalmente seu diploma de bacharelado, se formando como primeiro da classe em Literatura Moderna na Trinity College. Por seus méritos e seu domínio da língua francesa, é recomendado para assumir o posto de *lecteur* — termo que designa o professor em intercâmbio encarregado de ensinar sua língua materna — na prestigiosa *École Normale Supérieure* de Paris. No entanto, por questões burocráticas pouco claras, a viagem é inesperadamente adiada por conta da prorrogação do prazo do *lecteur* de então, o poeta e crítico irlandês chamado Thomas McGreevy. A partir do ano seguinte, McGreevy será de enorme importância para os primeiros passos da trajetória Beckett, indicando-lhe trabalhos de traduções, abrindo-lhe portas para suas primeiras publicações literárias e apresentando-lhe as mais diversas figuras artísticas de Paris, com destaque para aquela que seria a mais decisiva no desenvolvimento estético do jovem irlandês: o escritor James Joyce. Mais do que um valioso contato, McGreevy será aquele com quem Beckett terá sua correspondência mais profícua e íntima ao longo de toda a década de 1930.

As aulas de sua língua materna seriam escassas e informais, com apenas um aluno, Georges Pelorson, e marcadas em bares e restaurantes, envolvendo simples conversações e leituras da peça shakespeariana *The Tempest* (1611). Mais importante do que essas raras aulas ministradas, o encontro com o espírito estimulante, boêmio e artístico dessa Paris de fins da década de 1920 marcaria o mergulho de Beckett na efervescência da Música, das Artes Plásticas, da Literatura e dos manifestos estéticos modernistas. Essa era sua primeira longa estadia em Paris, cidade para a qual Beckett se mudaria em definitivo, em 1937 e para a qual voltaria após a Segunda Guerra. Essa temporada em Paris também parece promover em Beckett certa aversão a Dublin, em especial no que a cidade irlandesa tinha de provinciana e conservadora, com seus valores católicos e seu *index* de livros proibidos (no qual logo figuraria seu livro de contos, *More Pricks than Kicks*). Durante esse período na capital francesa, Beckett

⁴ KNOWLSON, 1997, p. 52.

⁵ Aludiremos ao romance *Dream of Fair to Middling Women* doravante por *Dream*.

conhece pessoalmente os poetas surrealistas André Breton e Paul Éluard — dos quais ele traduziria alguns poemas —, bem como Eugene Jolas, o editor e fundador da *transition*, revista anglófona com a qual o irlandês teve um intenso contato e sobre a qual comentaremos mais adiante.

O encontro mais decisivo para o início da trajetória literária de Beckett seria evidentemente com James Joyce. Joyce exerceria uma influência não somente literária como também bastante pessoal sob seu jovem conterrâneo. A convivência dos irlandeses se desenvolve por meio de inúmeros jantares, caminhadas e bebedeiras, em uma relação frequentemente marcada pelo silêncio. Dada a progressiva cegueira de Joyce, Beckett era encarregado de ler em voz alta trechos de obras eventualmente inclusos ao texto de *Work in Progress*, obra a qual o autor de *Ulysses* (1922) se dedicava à época e que viria a público em 1939 sob o título de *Finnegans Wake*. Joyce mobilizava um número razoável de ajudantes para as mais diversas tarefas relacionadas a esse que seria seu último trabalho. Além do auxílio como leitor em voz alta, Beckett também se dedicava, junto a Alfred Péron, a um primeiro esforço de tradução para o francês do primeiro terço de um intrincado trecho de *Work in Progress* intitulado *Anna Livia Plurabelle*.

Em 1929, a ligação com seu mítico conterrâneo levaria Beckett a escrever, sob orientação estrita de Joyce, seu primeiro ensaio crítico a ser publicado. Intitulado *Dante...Bruno. Vico..Joyce*, o estudo busca traçar a influência que a tradição italiana, encarnada nos autores do título, exerceria sobre essa obra joyceana que ainda levaria uma década para ser concluída. Ainda que Joyce tenha dado indicações precisas das leituras às quais o jovem irlandês deveria fazer referência e correlações, o ensaio já apresenta traços bastante particulares do estilo de crítica de Beckett. Seu tom é ostensivamente assertivo, irônico e impiedoso com as ideias estéticas com as quais empreende combate. Suas análises são muitas vezes iluminadas por imagens poéticas inóspitas, e o jovem irlandês parece ansioso tanto por retrabalhar a tradição literária e filosófica por meio de deslocamentos de contextos quanto para demonstrar sua precoce erudição. Em seu texto de introdução a *Disjecta*, a coletânea de escritos críticos de Beckett na qual figura *Dante...Bruno. Vico..Joyce*, a estudiosa Ruby Cohn chega a comparar as investidas da crítica beckettiana a uma atividade de arremesso de dardos aos alvos estéticos aos quais o jovem buscava demarcar distância.

A frase de abertura desse primeiro ensaio já anuncia concisamente algumas das questões que serão tratadas e sugere as ideias que serão defendidas ao longo do texto: “O perigo reside na clareza das identificações”⁶. A força e o enigma dessa primeira afirmação contêm muito de efeito literário e bem pouco da clareza de que se costuma esperar de um ensaio crítico. De fato, todos os escritos estéticos dessa fase inicial serão marcados por um deliberado afastamento das formalidades e imparcialidades da crítica acadêmica: as passagens citadas nunca são traduzidas, e é comum que as próprias citações não recebam quaisquer indicações referenciais; pululam interjeições, desprezos mal explicados, zombarias com as expectativas do leitor. Em um estudo que se propõe a relacionar obras tão distantes no tempo, Beckett parece nos alertar logo de início para o perigo maior dos estudos de literatura comparada: a identificação e a comparação no que elas aparentam de claras e certas em sua exclusão dos resíduos que não serviram ao exercício de tais identificações — mas que por vezes constituiriam justamente o que haveria de mais próprio e particular aos elementos comparados. Além do que diz respeito à própria proposta comparativa do ensaio, essa introdução brusca indica o perigo da *analogia*, bem como o da crença na linguagem como mecanismo de identificação clara e precisa entre significado e significante. Tal desconfiança será o ponto de partida para a defesa da revolução da linguagem joyceana. Beckett qualifica as palavras como generalizações, um processo intelectual de abstração em que a sensibilidade da particularidade é sacrificada. No grande acordo convencional do dicionário, em que os significados de cada significante são estabelecidos em um esforço visando à máxima concisão semântica, os significantes se distanciam do contato com a singularidade do objeto referencial.

Seguindo a exposição da evolução da linguagem conforme exposta em *La Scienza Nuova* de Giambattista Vico, Beckett defende que as designações míticas gregas representariam a primeira substituição do *gesto* como forma rudimentar de se referir a qualquer objeto externo — quando o homem tinha em mãos apenas a capacidade de apontar para o mar caso quisesse indicar “*mar*”. Inábil em abstrair o geral do particular, a primeira linguagem mítica consistiria em produzir *Type-names*, ou nomes-típicos: “o primeiro homem, incapaz de conceber a ideia abstrata de ‘poeta’ ou de ‘herói’, nomeou todo herói a partir do primeiro herói, e todo poeta a partir do

⁶ “The danger lies in the neatness of identifications”. BECKETT, 1984, p. 19. Doravante, salvo quando indicadas as edições traduzidas, a responsabilidade da tradução é nossa.

primeiro poeta”.⁷ Segundo a exposição de Vico — à qual, em grande parte, Beckett parece de fato aderir — a linguagem mítica é aproximada dos hieróglifos, ou da linguagem sagrada, cujas origens não derivam de uma abstração filosófica, mas, antes, da necessidade comum dos povos primitivos. Precisamente por seu caráter imprescindível, tais linguagens estariam mais próximas de uma *expressão direta* do que a *conveniência* do alfabetismo. O mito não seria “expressão alegórica de axiomas filosóficos”, nem se constituiria em símbolo representativo de qualquer objeto ou conceito: sua forma e seu significado estariam imbricados da mesma maneira com que uma medalha livre de inscrições encerra seu valor em sua própria forma concreta. Nas palavras de Beckett, “[...] os verdadeiros criadores desses mitos davam total crédito às suas aparências. Júpiter não era um símbolo: ele era terrivelmente real.”⁸

A exposição da análise viconiana do desenvolvimento da linguagem e de sua concepção de mito culmina na relação estrita de forma e conteúdo da escrita joyceana: “aqui, forma *é* conteúdo, e conteúdo *é* forma.[...] Sua escrita não é *sobre* algo; *ela é esse algo em si mesma*”⁹. Segundo Beckett, a linguagem empregada em *Work in Progress* buscaria recompor o estado inicial da linguagem poética por excelência, a linguagem mítica de Homero, o poeta incipiente. Mas o jovem irlandês não ilustra tal relação a partir de mera indicação das figuras mitológicas na obra de Joyce. A ênfase recai na concepção de uma escrita em que o sentido emerge *pela forma*: “Se o sentido é dormir, as palavras dormem [...] Se o sentido é dançar, as palavras dançam”.¹⁰ Joyce se privaria de anunciar por meio do discurso do narrador que um personagem está ébrio, ou que aquele dança, ou que aquele outro dorme: a narração dos fatos e dos eventos se dissolve na tessitura da escrita — ou do *estilo* da escrita, se quisermos. Beckett define essa linguagem como *expressão direta* porque ela não dependeria do salto referencial do significante para o significado, mas, assim como na interpretação viconiana do mito, sua forma seria a *presença* de seu próprio conteúdo.

A relação entre Dante e Joyce é estabelecida majoritariamente em torno do debate da construção sintética de uma linguagem própria. Beckett enfatiza o caráter

⁷ “The first men, unable to conceive the abstract idea of ‘poet’ or ‘hero’, named every hero after his first hero, every poet after the first poet”. Idem, p. 25.

⁸ “But we know that the actual creators of these myths gave full credence to their face-value. Jove was no symbol: he was terribly real.” Idem, p. 26.

⁹ “Here form *is* content, content *is* form. [...] His writing is not *about* something; *it is that something itself*.” Idem, p. 27.

¹⁰ “When the sense is sleep, the words go sleep. [...] When the sense is dancing, the words dance.” Ibidem.

fabricado do latim vulgar de *A Divina Comédia*, que não seria construído apenas por meio de empréstimos de um dialeto aqui e acolá, mas forjados em uma reunião dos elementos mais puros de cada dialeto em uma linguagem sintética que não seria propriamente falada em nenhuma região italiana. O paralelo entre o choque que as linguagens dantesca e joyceana causam aos seus respectivos leitores contemporâneos também é indicado: se os olhos e ouvidos ingleses não estão acostumados à linguagem internacional joyceana, tampouco os “latinos estetas” da época de Dante teriam recebido positivamente a “exatidão bárbara”¹¹ do uso dos dialetos.

Os parágrafos finais do ensaio beckettiano evocam questões de uma forma um tanto apressada, o que confere uma sensação de final abrupto ao texto; o mesmo ocorrerá em sua monografia intitulada *Proust* (1931), sobre a qual comentaremos mais adiante. No parágrafo final desse primeiro ensaio, Beckett anuncia “uma última palavra sobre os Purgatórios” de Dante e de Joyce. O Purgatório dantesco é definido como “cônico”, implicando uma “culminação”. O movimento se balizaria na relação com o pecado, que seria a condição para se mover próximo à base do cone e o impedimento a ser superado para que se possa ascender ao topo, rumo ao Paraíso. Já o Purgatório joyceano seria esférico e excluiria culminação. Beckett explica que concebe a obra de Joyce como purgatória por conta da “absoluta ausência do Absoluto”. O Paraíso e o Inferno contêm respectivamente Virtude e Vício absolutos: “o Inferno é a estática ausência de vida do vício absoluto. O Paraíso é a estática ausência de vida da imaculação absoluta.”¹² O movimento seria próprio do Purgatório e consistiria no eterno desequilíbrio do jogo de forças entre Vício e Virtude. A dinâmica de alternância é descrita por Beckett em um léxico maquinário: estabelece-se a predominância de um elemento sobre o outro, a resistência é produzida e por fim a devida explosão ocorre “e a máquina avança”. O ensaio é concluído com a indicação do caráter autônomo do dinamismo da obra, em que a busca por um equilíbrio estético entre os elementos é seu próprio motor de criação, apontando para a impessoalidade do processo de escrita — ideia bastante cara ao Beckett professor, como veremos adiante. Mais importante ainda para as reflexões estéticas do jovem irlandês seria a concepção do mundo como Purgatório, não balizada na tensão entre Vício e Virtude, mas na noção de intercalação de polos opostos que, ao contrário da função dinâmica em Joyce, contribuirá para o

¹¹ “‘barbarous’ directness” Idem. p. 31.

¹² “Hell is the static lifelessness of unrelieved viciousness. Paradise the static lifelessness of unrelieved immaculation.” Idem. p. 33.

particular efeito de estagnação presente nas obras do autor de *Esperando Godot* (1952).¹³

Já data deste início de carreira literária outra obsessão beckettiana amplamente discutida pela fortuna crítica que se debruça sobre as obras do irlandês em suas diversas fases: o filósofo René Descartes. Em 1930, Beckett já havia se dedicado por alguns meses à leitura atenta das obras e da biografia do francês quando soube por meio de Thomas McGreevy a respeito do concurso de poesia promovido pelo romancista Richard Aldington e pela editora Nancy Cunard, cujo tema era nada menos do que o Tempo. Beckett fora informado sobre a oportunidade de publicação no último dia do prazo de submissão dos textos e contou com apenas algumas horas para compor seu poema — o qual, ao que a correspondência indica, fora escrito do zero. Dado o curto espaço de tempo de que dispunha, a escolha de Descartes como centro de sua poesia sugere o quão imerso Beckett se encontrava em suas leituras sobre o filósofo. O resultado impressionaria a dupla de jurados, e a primeira publicação em separado de uma obra literária de Beckett viria ao mundo.

Intitulado *Whoroscope* – palavra criada a partir de *whore* (prostituta) e *horoscope* (horóscopo) –, o poema, cujo eu lírico é o próprio Descartes, contém diversos traços biográficos bastante específicos. O ponto referencial da passagem do tempo se ancora na peculiar preferência do filósofo por ovos chocados precisamente entre oito e dez dias. Enquanto esses ovos não lhe são entregues, o poema transcorre em referências obscuras e inumeráveis reflexões, dentre as quais figuram Galileu, problemas de matemática, a prova da existência de Deus e a morte prematura de uma filha. O poema conclui com uma sugestão da proximidade da morte de Descartes, baseado na suspeita de envenenamento deste por um médico que seria, nas palavras de Beckett, seu “inimigo”. À maneira de T. S. Eliot, em *The Waste Land* (1922), notas fornecendo dados históricos e biográficos foram inseridas ao fim do texto. Essas notas não têm função explicativa nenhuma; antes, contentam-se apenas em indicar secamente determinados fatos aos quais a linguagem densamente poética de seus versos aludem.

¹³ Alusões aos constantes restabelecimentos de equilíbrios abundam nas obras de Beckett, muitas vezes em sugestões a um só tempo sérias e cômicas. Em *Esperando Godot* figura uma que nos parece das mais explícitas, colocada ironicamente na boca do tirânico Pozzo: “(Sonhador) As lágrimas do mundo são em quantidade constante. Para cada um que irrompe em choro, em outra parte alguém para. Com o riso é a mesma coisa. (Ri) Não falemos mal, então, dos nossos dias, não são melhores nem piores do que os que vieram antes.” In. BECKETT, 2014, p. 58.

Em *Whoroscope*, o jovem irlandês já se filia à tendência modernista do jogo com o sentido das referências eruditas e obscuras a partir de um deslocamento inesperado de seu contexto. Se o Beckett mais famoso — o do pós-guerra, da trilogia de romances, de *Fin de Partie* (1957) e *En Attendant Godot* — faz presente o ato simbólico de uma Europa que olha para sua história e já não consegue restituí-la significativamente, quanto mais compreendê-la, o jovem Beckett de apenas 24 anos estreia com certo entusiasmo em participar, à sua maneira, da tentativa modernista de ressignificar a herança cultural ocidental ao fundi-la com o dinamismo caótico do século XX no que a época encerra de frívolo, baixo e cotidiano — representado nesse primeiro poema pela função central de uma idiossincrática preferência por ovos chocados em um período específico de tempo. A essa altura do contato ainda inicial de Beckett com Joyce, tanto a *clownerie*¹⁴ quanto o uso e abuso das anotações e de referências obscuras empregadas em *Whoroscope* poderiam se dever tanto à influência de seu conterrâneo quanto à de T. S. Eliot. Porém já parece despontar aqui um pouco do odor joyceano que contaminará fortemente as obras beckettianas iniciais na construção de imagens ao mesmo tempo inóspitas e cômicas, como nos versos em que Descartes finalmente recebe seu ovo chocado no devido tempo: “How rich she smells,/ this abortion of a fledgling!”.¹⁵

Além da pequena editora *The Hours' Press*, de Nancy Cunard, Beckett encontraria oportunidades de publicação em duas revistas anglófonas em Paris: a *transition* e a *This Quarter*. Para a edição do segundo trimestre do ano de 1930 dessa última, Beckett submete o que são provavelmente seus primeiros trabalhos de tradução a serem publicados, vertendo para o inglês os poetas italianos então contemporâneos Raffaello Franchi, Eugenio Montale e Giovanni Comisso. Dois anos mais tarde, voltaria a publicar na revista de Edward Titus, dessa vez traduzindo do francês os poetas surrealistas Paul Éluard, René Crevel e André Breton. Em Junho de 1929, a *transition* publica um volume dedicado exclusivamente à defesa estética e à divulgação de *Work in Progress* de James Joyce, no qual figuraria o ensaio beckettiano *Dante...Bruno.Vico..Joyce*. Essa revista também seria responsável pela primeira publicação de prosa literária de Beckett, o breve conto *Assumption*. Tanto a detalhada biografia de James Knowlson, *Damned to Fame*, quanto a correspondência beckettiana à época nos indicam o intenso contato do jovem irlandês com as obras e as questões

¹⁴ Célia Berrettini refere-se a *Whoroscope* como uma “*clownerie* à moda de Joyce” BERRETTINI, 2004, p. 142.

¹⁵ “Que riqueza de cheiro/ esse aborto de avícula!” BECKETT, 1930, v. 86-7.

discutidas nas publicações da *transition*. Fundada em 1927 pelo casal americano Eugène e Maria Jolas, a ideia da criação de uma revista anglófona nasceu em meio às agitadas reuniões de escritores da famosa livraria *Shakespeare and Company* de Sylvia Beach. Em média, as edições continham pouco mais de 200 páginas e se dividiam entre produção literária — com diversas traduções para o inglês — e ensaios críticos que se ocupavam de literatura, artes plásticas e música. A lista de poetas e escritores publicados conta com nomes como André Gide, Gertrude Stein, Hart Crane, Robert Desnos, Philippe Soupault e Gottfried Benn; nas edições figuravam reproduções de quadros de Max Ernst e Picasso. A *transition* refletia a ebulição e pluralidade artísticas da Paris do fim da década de 1920 e início de 1930, e suas publicações foram certamente um dos meios mais diretos pelo qual Beckett absorvera o modernismo à época.

É também da *transition* o único manifesto literário assinado por Beckett em toda a sua vida. Ainda que um leve fator de coerção (ou mera cortesia) social deva ser levado em conta para a efetivação dessa assinatura — cuja ideia de apoio chega a Beckett por Thomas MacGreevy, amigo próximo —, o manifesto *Poetry is Vertical*, redigido por Eugene Jolas em Março de 1932, apresenta uma defesa de algumas das questões centrais que à época já haviam aparecido na produção crítica beckettiana bem como em suas aulas. Dentre as diversas afirmações categóricas e concisas do texto, destacamos três ideias que serão fundamentais para nossa discussão sobre a produção crítica de Beckett: a hegemonia da vida interior revelada pela visão poética frente à hipnose positivista da vida exterior; a condenação do ideal clássico no que este implica em conformidade decorativa com vista à construção de um efeito harmônico factício; e a primazia do movimento ilógico da psique frente à mera vontade estética no que concerne o ato de criação poética.¹⁶ Ao longo de nossa dissertação buscaremos explorar a particularidade com que Beckett formula ideias similares a essas a seu modo.

A revista *transition* também é responsável pela estreia da prosa literária beckettiana com o conto *Assumption*. Trata-se de um texto curto, de três páginas e meia, apresentando um enredo bastante enxugado no qual os acontecimentos são mais sugeridos por metáforas do que narrados objetivamente. De fato, os eventos desse primeiro conto beckettiano se resumem à espera e ao encontro de um jovem artista com uma mulher. Em terceira pessoa, o narrador explicita sua dificuldade em construir

¹⁶ JOLAS, Eugene *et al.* “Poetry is Vertical”. In: *transition*, Paris, v. XXI, Março de 1932, pp. 148–9.

objetivamente a imagem de sua personagem, lançando mão de uma cadeia de comparações e metáforas cuja insuficiência e imprecisão são limitações constantemente reiteradas. Os centros temáticos do conto são a solidão, o silêncio e a demarcação da distância entre a identidade do protagonista anônimo e de sua tentativa em expressar essa identidade, em expressar a si, autonomamente, contornando a mediação do narrador. Porém nenhuma voz é dada a este protagonista, uma vez que não lhe é concedido sequer um discurso indireto. Nesse sentido, um espelhamento entre o narrador e a personagem é sugerido: trata-se de um artista que busca sugerir a ideia de silêncio por meio de uma obra que não interrompa esse mesmo silêncio. Em seu evento central — o esperado encontro com uma mulher —, sabemos que um diálogo mínimo ocorre, mas aqui o discurso narrativo também não concede o discurso indireto a essa mulher da qual nada conhecemos; o narrador se limita a nos indicar que se trata de uma velha e vulgar história, em um tom de desprezo pelo que é tomado como uma frivolidade feminina culposa por romper o silêncio. O conto problematiza uma exaltação ambivalente da solidão de seu protagonista, embebida em amargura, mas que concede um êxtase em mortes renovadas a cada noite de isolamento, em um esquecimento ou mesmo em uma anulação de si.

Essa estadia do jovem irlandês em Paris terminaria no verão de 1930. Beckett dedicou seus últimos meses na capital francesa ao trabalho de tradução de um fragmento de *Anna Livia Plurabelle*, parte do *Work in Progress* joyceano, e ao seu ensaio sobre Marcel Proust. Beckett tivera um primeiro contato com o escritor francês em seu último ano de graduação na Trinity College de Dublin, quando estudou o primeiro volume de *À la Recherche du Temps Perdu* (*Em Busca do Tempo Perdido*)¹⁷, *Du côté de chez Swann* (*No Caminho de Swann*)¹⁸. A um ano da redação de seu ensaio, Beckett comenta em carta a Thomas McGreevy as impressões de sua releitura desse primeiro romance da obra proustiana, em um juízo ambíguo: “é difícil saber o que pensar dele [Proust]. Ele é tão absolutamente mestre de sua forma que se torna frequentemente seu escravo.” Beckett parece intrigado com o que ele lê como uma “irregularidade” em Proust: ao lado de um equilíbrio sutil de estilo, uma simetria

¹⁷ As referências em francês a essa obra de Marcel Proust, à qual nos referiremos doravante por *Recherche*, são da edição em quinze tomos da Gallimard: PROUST, Marcel. *À la Recherche du Temps Perdu*. Paris : librairie Gallimard, 1946-7. As traduções utilizadas em nossa dissertação seguem o trabalho de Fernando Py, publicado em três volumes pela Ediouro: *Em Busca do Tempo Perdido*. Prefácios e traduções de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

¹⁸ LE JUEZ, 2010. p. 12.

carregada, em passagens “afrontosamente fastidiosas, artificiais e quase desonestas”. A maior admiração incide sobre as personagens: “Há coisas incomparáveis — Bloch, Françoise, Tante Léonie, Legrandin [...]” (BECKETT, 2009, p. 11)¹⁹. Tais admirações e aversões confessadas na correspondência não aparecerão em toda a sua franqueza no ensaio de 1930. Se o entusiasmo com as personagens aparece de modo evidente em *Proust*, a crítica ao controle demasiado da simetria formal é deliberadamente deixada de lado em grande parte devido ao recorte do jovem irlandês, que escolhe deter-se mais cerradamente na análise dos volumes finais da obra proustiana. Não obstante, é importante observarmos que a ausência de críticas negativas explícitas a Proust no ensaio beckettiano certamente não se deve a uma admiração irrestrita, mas ao caráter de manifesto literário que Beckett confere a *Proust*, tornando a análise de determinados aspectos do escritor francês como um espaço de defesa e filiação de determinadas concepções literárias e contornando a indicação de censuras de maneira a manter o tom peremptório conveniente ao esboço de um programa estético.

À época, Beckett já se mostrava pouco animado com a perspectiva de dar início à carreira acadêmica, sobretudo quanto à ideia de lecionar literatura, ao passo que suas leituras tão particulares e passionais, conforme expostas nas discussões literárias de sua correspondência, pareciam indicar uma decisão já tomada, mas não explicitamente assumida (ainda), de se dedicar antes de tudo à criação. Não é raro que o estudo do jovem irlandês sobre a *Recherche* seja avaliado pelos críticos beckettianos como “an opportunity for Beckett to diagnose his own problems” (LE JUEZ, 2010, p. 17). Tal leitura é refletida nas próprias palavras do autor de *Proust* que, poucos meses após a redação do ensaio, já o lamentava nos seguintes termos: “[The book is] at its best a distorted steam-rolled equivalent of some aspects or confusion of aspects in myself” (BECKETT, 2009, p. 72). Em sua correspondência dos fins dos anos 1920 e início dos anos 1930, os elogios e entusiasmos a escritores são eclipsados em número pelas constantes críticas mordazes e irônicas, tornando um pouco nebulosas as indicações de suas inclinações estéticas à época. A concisa declaração de admiração às personagens e aos momentos de equilíbrio proustianos, balanceada por censuras, parece elucidar pouco as razões de Beckett ter escolhido a *Recherche* como seu objeto de estudo e como

¹⁹ “I have read the first volume of ‘Du Côté de chez Swann’, and find it strangely uneven. There are incomparable things — Bloch, Françoise, Tante Léonie, Legrandin, and then passages that are offensively fastidious, artificial and almost dishonest. It is hard to know what to think about him. He is so absolutely the master of his form that he becomes its slave as often as not.”

terreno fértil para revolver e articular suas próprias inquietações literárias. No entanto, ao recorrermos novamente às suas cartas, encontramos uma declaração franca (ainda que referindo-se na terceira pessoa) dos seus interesses literários em um comentário sobre uma leitura filosófica:

I am reading Schopenhauer. Everyone laughs at that. [...] But I am not reading philosophy, nor caring whether he is right or wrong or a good or worthless metaphysician. An intellectual justification of unhappiness — the greatest that has ever been attempted — is worth the examination of one who is interested in Leopardi & Proust rather than in Carducci & Barrès (BECKETT, 2009. p. 32-3).

A afirmação de Beckett, quase defensiva, de que não estaria lendo Schopenhauer por seu valor filosófico, encontra ecos dos cadernos de anotações das leituras do filósofo pelo irlandês ao longo da década de 1930. A ênfase incide diversas vezes na *forma* da exposição do pensador alemão, o qual é referido em dado momento como “tremendous thinker-poet” (BECKETT *apud* FELDMAN, 2008, p. 140). Sete anos após a escrita de *Proust*, Beckett menciona a importância e o modo com que relê o autor de *O Mundo como Vontade e Representação*: “I always knew he was one of the ones that mattered most to me [...]. And it is a pleasure also to find a philosopher that can be read like a poet, with an entire indifference to the apriori forms of verification” (BECKETT, 2009, p. 550). Em *Proust*, diversos conceitos, citações e inúmeras paráfrases (nas quais o nome do filósofo alemão não é citado) são mobilizados a serviço da análise da *Recherche*. Se Beckett lê Schopenhauer como uma justificativa *intelectual* (parece haver uma fina ironia no emprego do termo) da infelicidade, seus conceitos filosóficos serviram a Beckett como justificativas de certas defesas estéticas. Ao lado de Marcel Proust, o jovem irlandês cita o poeta italiano Giacomo Leopardi, cujo poema *A se stesso* (1835) figuraria três vezes em *Proust*, em versos que incitam o desprezo pela inutilidade de uma vida amarga em um mundo que não é senão lama. No polo oposto, a formação da dupla do italiano Giosuè Carducci e do francês Maurice Barrès; ambos os escritores vieram à certa altura a ocupar cargos políticos, o que talvez significasse para o irlandês uma adesão ativa à vida prática e pública. Aos olhos do jovem Beckett, é provável que esta implicação política não fosse bem com o devotamento requerido à arte, para a qual certo distanciamento estratégico das entranhas públicas parecia-lhe necessário. Pois é precisamente o distanciamento, por meio de uma ablação do desejo — que Beckett lê

tanto em Proust quanto em Leopardi — o que parece ter chamado a atenção do jovem irlandês em seu contato com a filosofia schopenhaueriana.

Uma breve exposição de dois comentários sobre a obra proustiana seria proveitosa para notarmos, por contraste, a particularidade do Proust de Beckett. Em *Premier Manifeste du Surréalisme*, de 1924, André Breton cita o nome de Proust justamente ao lado do de Barrès ao condenar o desejo de análise de ambos como uma “intratável mania que consiste em trazer o desconhecido ao conhecido, ao classificável [...]”²⁰. Dois anos antes, em Outubro de 1922, Virginia Woolf exalta o prazer sensorial que a leitura do autor da *Recherche* propicia: “The pleasure becomes physical—like sun and wine and grapes and perfect serenity and intense vitality combined.”²¹ Ambos os comentários constituem um forte contraste ao ensaio beckettiano. É certo que a publicação de todos os volumes da *Recherche* só se completaria em 1927, e que a claustrofobia do chamado ciclo Albertine (que compreende os volumes *La Prisonnière* e *Albertine disparue*) e a gravidade de *Le Temps Retrouvé* formam um Proust bastante diferente daquele conhecido pelos leitores de 1922 e 1924. Mas já no referido comentário de Beckett acerca da releitura de *Du Côté de chez Swann*, sua admiração pelas personagens proustianas certamente não decorreria de um processo elucidativo de trazer “o desconhecido ao conhecido” por meios analíticos. Em seu ensaio, Beckett será enfático ao defender uma interpretação oposta à leitura de Breton: para o irlandês, as explicações proustianas seriam experimentais e não demonstrativas; “[h]e explains them [his characters] in order that they may appear as they are — inexplicable. He explains them away” (BECKETT, 1999, p. 87).²² Para Beckett, as diversas análises proustianas não culminam em uma classificação satisfatória, ou em uma transformação do desconhecido em conhecido. De fato, a impossibilidade de conhecimento do objeto pelo sujeito é uma das conclusões mais importantes de seu ensaio.

A análise beckettiana de *Proust* progride em uma sequência de demonstrações das obstruções de possibilidades: da impossibilidade de *realização* do desejo do sujeito, à impossibilidade de *conhecimento* do objeto pelo sujeito até a impossibilidade de comunicação, concluindo com a solidão como condição inescapável. Os prazeres

²⁰ « L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable [...] ». BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris : Gallimard, 1966, pp.11-64. p. 16.

²¹ WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf*, 6 vols. Ed. Nigel Nicolson e Joanne Trautman. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975-1980. V. 2. p.566

²² “Ele os explica para que possam aparecer como realmente são — inexplicáveis. Ele os inexplica.” BECKETT, 1986, p. 70-1.

sensoriais despertados pelo estilo e pela prosa poética proustiana que tanto chamaram a atenção de Woolf são descartados como uma conquista estética sem importância em *Proust*, porque em sua análise dos efeitos da passagem do Tempo nada resta; “[t]he immediate joys and sorrows of the body and the intelligence are so many superfoetations” (Idem, p. 13).²³ Não há nenhum interesse por parte de Beckett em esconder a brusquidão e a parcialidade do recorte temático de seu ensaio. O tom é categórico, beirando por vezes o fatalismo. Também não há preocupações com referências de citações; são fornecidas apenas cinco notas, dentre as quais algumas têm mais função complementar do que explicativa. As acusações atingem os mais diversos alvos: Nietzsche, Gide, Baudelaire; nem mesmo o tão admirado Dante escapa ileso. A intenção beckettiana de ignorar determinados códigos acadêmicos em *Proust* é evidente e se deve em parte a uma negação deslocada da carreira de professor e crítico que lhe esperava em sua volta à Trinity College de Dublin. Ao entregar o texto a Charles Prentice, o responsável pela análise das publicações da editora Chatto & Windus, Beckett confessa a Thomas McGreevy sua preocupação com a insuficiência de formalidade de *Proust*: “[h]e [Prentice] was charming, but I have a feeling he won’t touch it for Chatto & Windus, that it isn’t scholarly & primo secundo enough.”²⁴ Mas o caráter de manifesto literário de *Proust* não anula o valor de iluminação crítica de certos aspectos da *Recherche*, e o ensaio é publicado pela Chatto and Windus no início do ano seguinte, em 1931, atingindo vendas satisfatórias e críticas positivas²⁵, deixando assim um caminho aberto para publicações futuras.

No dia 1 de Outubro de 1930, Beckett volta à Trinity College de Dublin para assumir seu posto de professor. Dos três anos previstos no contrato, o irlandês não cumprirá metade, resignando oficialmente nos primeiros dias de Janeiro de 1932. Em sua correspondência, Beckett se confessa tentado a abdicar a carreira acadêmica e expõe sua inadaptação ao meio e à tarefa de ensinar; “I don’t want to be a professor (it[‘]s almost a pleasure to contemplate the mess of this job)”.²⁶ A justificativa também é formulada nos termos de uma declaração de ignorância, tão característica a Beckett: segundo o biógrafo James Knowlson, “[he] has often said that he gave up his job because ‘he could not bear teaching to others what he did not know himself’”

²³ “Os prazeres e pesares imediatos do corpo e da inteligência não são mais do que malformações de superfície.” BECKETT, 1986, p. 9.

²⁴ 17 de Setembro de 1930. O trecho da carta é citado em nota, em BECKETT, 2009, p.48.

²⁵ BECKETT, 2009, p. 76, nota 1.

²⁶ A carta data de 11 de Março de 1931. Idem, p. 72.

(KNOWLSON, 1997. p. 126). Por sorte houve quem discordasse de sua autodeclarada inaptidão. Uma de suas alunas à época, Rachel Burrows conservou as anotações das aulas por mais de quatro décadas, doando seu caderno de anotações à universidade na qual estudou. Graças ao trabalho da pesquisadora Brigitte Le Juez, temos contato com o conteúdo dessas aulas por meio de *Beckett before Beckett*, que veio a público em 2007. O material é relativamente recente, mas já rendeu estudos aprofundados, como o *Beckett and the Modern Novel* (2013), do crítico estadunidense John Bolin. As anotações de Rachel Burrows, ainda que fragmentárias, oferecem uma oportunidade pouco comum de contato com um Beckett mais didático e comprometido com certa clareza em suas exposições. O jovem professor parece ter seguido à risca o cronograma proposto: Introdução (reflexões sobre literatura), Parte 1: O romance (Gide), Parte 2: Teatro (Racine), Conclusão (retorno ao romance e à noção de modernidade).²⁷ As escolhas da obra de André Gide para tratar do romance moderno francês e de Racine para o estudo dramático coadunam-se com as preferências de seu antigo tutor Rudmose-Brown, mas, apesar de não haver consenso em relação à liberdade que teria sido concedida a Beckett no estabelecimento dos temas de suas aulas, a admiração declarada pelos autores tratados não deixa dúvidas de que o jovem irlandês não teria optado por outros. O romance gideano *Les Faux-Monnayeurs*, por exemplo, é referido como nada menos do que “o maior livro desde Proust”.²⁸ Apesar do didatismo incontornável, é certo que as opiniões particulares não são deixadas de lado ou atenuadas. Sobre os precursores do romance moderno, Beckett é categórico ao defender o que ele nota como traços pré-modernistas presente em Stendhal e Flaubert, enquanto ataca o que seria um controle mecânico do enredo em Balzac. A trama enxuta, de ações mínimas, mas de grandes conflitos internos às (e entre) personagens, será um dos principais critérios utilizados pelo futuro autor de *Esperando Godot* (1952) em suas demonstrações dos elementos modernistas *avant la lettre* indicados nas análises de certas peças de Racine. Ao longo de nossa dissertação, buscaremos discutir as particulares exposições de Beckett a respeito da literatura francesa, especialmente em seu valor de demarcação ora de filiações, ora de distanciamentos de tradições literárias.

Ao deixar o posto de professor na Trinity College de Dublin, Beckett decide enfim se entregar inteiramente à carreira literária, ainda que se dedique também ao

²⁷ LE JUEZ, 2010. p. 4.

²⁸ Idem, p. 43.

trabalho de traduções e críticas como suporte financeiro. Em Agosto de 1932, o jovem Samuel Beckett, então com vinte e seis anos, vagava por Londres em busca de uma editora que lhe proporcionasse a publicação de seu primeiro romance, *Dream of Fair to Middling Women*. O fato de Beckett não ter encontrado senão portas fechadas e recusas imediatas e definitivas das editoras pode ser compreendido a partir da leitura de algumas das cartas de rejeição das casas de publicação. Charles Prentice, principal responsável pela publicação de *Proust*, não vê qualquer viabilidade comercial em *Dream*: “It has been some experience reading the “Dream”. But it’s a strange thing, and I don’t know how to react to it from a publishing point of view”²⁹; em sequência, seus elogios incidem sobre os trechos em que Prentice lê uma fuga ao estilo de Joyce, dando a entender que o romance seria majoritariamente uma cópia da literatura do conterrâneo de Beckett. Um segundo editor, Edward Garnett, vai ainda mais longe nessa comparação desfavorável: “I wouldn’t touch this with a barge pole. Beckett probably is a clever fellow, but here he has elaborated a slavish, & rather incoherent imitation of Joyce, most eccentric in language & full of disgustingly affected passages – also *indecent*”.³⁰ De fato, o romance beckettiano compartilha de alguns dos traços mais evidentes da obra joyceana: as referências eruditas – muitas vezes de extrema obscuridade; a paródia de estilos consagrados da tradição literária; longos trechos nos quais o uso de pontuação é suspenso; o jogo de mudanças de significado a partir de semelhança ou contraste sonoro dos significantes e, por vezes, o estilo imitando o sentido enunciado.³¹

A acusação de imitação dos editores que negaram a publicação de *Dream* encontra justificativas sólidas; mas, mais importante do que a indicação de reprodução do estilo joyceano é o apontamento do caráter *incoerente* de tal imitação. *Ulysses* encontra suas múltiplas coerências internas a partir do “método mítico” - subindo degrau a degrau as camadas de significação e interligando cotidiano e mitológico de modo indissociável. Não há nenhum sistema referencial que sustente a coerência do primeiro romance de Beckett, nem há qualquer tentativa de um projeto como esse dentro da obra. Se o narrador de *Dream*, parodiando Proust, nos diz a certa altura que

²⁹ O trecho da carta de Prentice é citado em BECKETT, 2009. p. 114.

³⁰ Idem. p. 120. Grifo no original.

³¹ Nas palavras de Beckett, ao comentar sobre a congruência entre estilo e sentido na obra de Joyce: “*When the sense is sleep, the words go to sleep[...]. When the sense is dancing, the words dance.*” BECKETT, 1984. p. 27.

qualquer unidade na sua história é – Graças a Deus! – uma unidade *involuntária*³², podemos afirmar que sua incoerência é voluntária, constituindo-se num plano que ilustrará e discutirá importantes impasses do romance modernista.

Belacqua, *alter ego* beckettiano e protagonista de *Dream*, é uma adaptação moderna da personagem do Canto IV do Purgatório de *A Divina Comédia*. Na obra de Dante, trata-se de uma figura inerte e em posição fetal, cujo verso mais enfático é a pergunta retórica “Irmão, subir que importa agora?”³³. No romance, Belacqua é o eixo mediador de todas as relações significativas entre as demais personagens. Mas Beckett constrói a figura de um narrador inapto a controlar suas próprias criaturas — que em realidade não seriam passíveis de qualquer controle — e, dependendo de um Belacqua incapaz e avesso ao estabelecimento de interrelações com as demais personagens, em especial as femininas, o enredo caminha a duras penas entre autodepreciações por parte desse narrador problematizado e trechos de densos intertextos eruditos e entusiasmos verbais à maneira joyceana.

O romance encontraria sua publicação apenas postumamente; todos os pedidos das editoras para trazê-lo a público foram sequencialmente negados por Beckett, que, como de costume quanto às suas obras de juventude, era intransigente ao expressar seu desprezo por *Dream*. A chance de publicação de seu primeiro volume de prosa literária viria de Charles Prentice, na proposta de um livro de contos. A correspondência beckettiana à época nos indica que o jovem irlandês não tomou a empreitada da produção dos contos com grande entusiasmo criativo³⁴; mas após o fracasso da tentativa de publicação de *Dream*, Beckett viu na proposta de Prentice uma oportunidade irrecusável. De seu romance, Beckett aproveitará não somente o protagonista Belacqua como também longos trechos reformulados em forma de contos em seu livro que ganharia o título de *More Pricks than Kicks* (1934). O desafio de se adequar forçosamente à forma do conto torna essa obra única na carreira do escritor que levaria a forma dos gêneros do romance e do teatro aos limites de suas sustentações configurativas. Obrigado a exercer um controle estratégico para o qual não fora exigido

³² BECKETT, 1993. p. 133.

³³ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Ed. Atena, 2003. p. 296.

³⁴ Em estudo dedicado ao *More Pricks than Kicks*, John Pilling propõe uma hierarquia das formas literárias de Beckett à época: “In Beckett’s hierarchy of forms in the early 1930’s, the poem was uppermost, the novel a necessity and the play an optional extra. There was no need, and no room, for the short story to enter this lists”. In: PILLING, 2011, p. 9.

ao escrever o romance, a linguagem dos contos apresenta uma retração da efervescência poética de *Dream*; em mesmo sentido de menor experimentação, o discurso narrativo se presta ao andamento do enredo sem muito espaço para interrupções irônicas e autocríticas. Apesar da totalidade do livro girar em torno de Belacqua, a única sequência cronológica desenvolvida fica para a relação final entre os dois últimos contos, em que se narra respectivamente sua morte por acidente e a breve cerimônia de enterro. Essa sequência teria ainda uma continuação em que Belacqua vaga no mundo dos mortos, no conto que seria certamente o mais inventivo em sua linguagem, em suas referências obscuras e por sua atmosfera macabra, intitulado *Echo's Bones*. Publicado recentemente em 2014, a história ambientada em um mundo dos mortos foi referida por Prentice como um “pesadelo” e deixada de fora de *More Pricks than Kicks* porque “faria com que o livro perdesse muitos leitores.”³⁵ Tais comentários não implicam que os dez contos que constituem o livro sejam de fácil leitura ou que não apresentem também uma densa teia de intertextos. De maneira geral, as estruturas são desconcertantes, especialmente pelo fato de Beckett erodir continuamente o princípio mais tradicional do conto por dentro: a construção do clímax e seu desfecho inesperado. Não raro as expectativas do leitor são frustradas precisamente no momento em que se esperaria a reunião dos fios do tecido da trama para a formação de um clímax típico do gênero ao qual Edgar Allan Poe se dedicou.

Pretendemos com esta introdução termos indicado alguns dos acontecimentos e publicações que julgamos indispensáveis para compreendermos o contexto desse início da trajetória beckettiana. O foco da presente dissertação será a produção crítica e as aulas ministradas por Beckett, que após a decisão de deixar o caminho da carreira acadêmica para se dedicar à criação literária não voltará tão frequentemente a expor suas visões sobre literatura em público.

³⁵ PRENTICE, Charles. 13 de Novembro de 1933, Londres para BECKETT, Samuel. A carta completa se encontra em BECKETT, Samuel. *Ossos de Eco*. Org. Mark Nixon. Trad. de Caetano W. Galindo e Rogerio W. Galindo. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015. p. 147-8.

2. a) **Decompondo os fatores da equação proustiana**

Publicado em 1931 e escrito durante o verão de 1930, a monografia sobre a monumental obra de Marcel Proust, intitulada simplesmente *Proust*, foi redigida após uma dupla leitura sequencial dos sete volumes que compõem a *À la Recherche du Temps Perdu*. Beckett teve seu primeiro contato com a obra proustiana quando ainda aluno da Trinity College of Dublin, estudando o volume inicial da *Recherche*, *Du côté de chez Swann*, em seu último ano de graduação.³⁶ Conforme pontuamos em nossa introdução, não há menção direta, seja na correspondência das cartas ou nas biografias de James Knowlson e de Deirdre Bair, às razões pelas quais o jovem Beckett escolheria a obra de Marcel Proust como objeto de estudo de sua monografia, exceto por uma filiação do autor francês com uma linhagem pessimista, na qual este figuraria ao lado do filósofo alemão Arthur Schopenhauer e do poeta italiano Giacomo Leopardi. Não é de se espantar que a interpretação da *Recherche* proustiana por Beckett se incline às exposições e defesas de alguns dos pilares da tradição do pensamento pessimista, como o retrato do sofrimento como o estado basilar da vida, em que as realizações e satisfações são passageiras e não raro ilusórias, e um tratamento fatalista e sem conciliação sintética às mais diversas questões filosóficas. À parte o que há de temperamento negativo em Proust, a escolha da obra proustiana parece encontrar justificativa no interesse beckettiano pelos problemas centrais expostos e enfrentados em tal obra. Em sua própria carreira literária, Beckett se ocupará de diversas maneiras e em formas artísticas várias com os elementos dessa “equação proustiana”, aludida logo no início de seu ensaio, conjecturando o valor da incógnita e questionando a exatidão do valor da solução proposta por Proust. A essa solução — a memória involuntária —, o jovem irlandês preferiu debruçar-se mais atentamente às questões filosóficas e estéticas que se constituem como obstáculos do caminho pela busca do tempo perdido e da própria realização literária da obra.

Em estudo intitulado *Samuel Beckett and the Pessimistic Tradition* (1976), o crítico Steven Rosen nos indica que a preocupação de Beckett em recorrer ao prestígio de certos nomes consagrados (Arthur Schopenhauer, Brahma e Giacomo Leopardi, esses dois últimos laureados de súbito em *Proust* como “sábios”) seria uma estratégica característica do pensamento pessimista, motivada por uma necessidade de apontar antecessores para ancorar suas conclusões em uma justificativa fora da ordem do

³⁶ LE JUEZ, 2010. p. 12.

puramente pessoal, emocional e subjetivo. Como forma de escapar à acusação de que sua reflexão seria fadada e contaminada desde o início por um temperamento patológico ou doentio (como Proust foi tantas vezes acusado em leituras biográficas de sua obra), seria próprio do pessimista o apelo à tradição, operação que não somente o sustentaria em aparato filosófico como também implicaria a atemporalidade de suas conclusões — refutando de antemão a acusação de uma patologia tanto particular do indivíduo como de uma época.³⁷

A inclinação ao pessimismo de Beckett seria, segundo o próprio confidenciou à biógrafa e crítica Deirdre Bair, um traço pessoal de seu temperamento.³⁸ Não obstante, tal inclinação não deve ser justificativa de desqualificação de suas defesas estéticas datadas do início de sua carreira; tampouco suas conclusões podem ser interpretadas simplesmente como consequências de uma postura rígida *a priori*. Em oposição à crítica literária que se assemelha a uma clínica psicanalista à distância e se perde entre Sigmund Freud e Hyppolyte Taine, a leitura mais ponderada, concreta e frutífera ocupa-se da análise das especificidades do modo com que tal negatividade é desenvolvida, levando em consideração aquilo que há de esteticamente estratégico nessas proposições, como a forma de um jovem Beckett entrever e desbravar uma vereda particular em meio aos sólidos caminhos de grandes escritores modernistas à época, como Marcel Proust e James Joyce. Steven Rosen nos indica com precisão tal estratégia no caso da monografia *Proust*: “Beckett used Proust to accord legitimacy to his own literary strategy of describing life in the terms and images of insoluble problems” (ROSEN, 1976, p. 192). O jovem irlandês entrevê no pensamento pessimista, com sua exposição de problemas insolúveis, uma fonte bastante frutífera em termos estéticos, rota alternativa à tentação condenável ao romancista de se construir artificialmente uma solução ao desfecho de sua obra que seria por vezes um contorcer formal do material do enredo.

A ênfase beckettiana à análise dos problemas da equação proustiana, em comparação ao número de páginas dedicadas à sua solução, a da memória involuntária, nos indica os traços de Marcel Proust aos quais a obra de Beckett demonstraria

³⁷ “[...] by acknowledging his ancient forerunners, the pessimist exemplifies the futile repetition he laments; there is nothing new under the Sun, and the very antiquity of the Idea confirms it.” ROSEN, 1976, p. 124.

³⁸ “Optimism is not my way. I shall always be depressed, but what comforts me is the realization that I can now accept this dark side as the commanding side of my personality. In accepting it, I will make it work for me.” BECKETT apud BAIR, 1980, p. 299.

filiações. Visando uma orientação por ora meramente indicativa do que comentaremos adiante em nossa dissertação, enumeramos as questões que nos parecem centrais à discussão de *Proust* e que reverberariam ao longo das décadas na produção literária de Samuel Beckett: a dinamicidade do tempo e a defasagem entre o tempo de enunciação e o tempo enunciado; a consequente disrupção da unidade do “eu” enunciadador; a impossibilidade de realização nos termos de um encontro do sujeito com seu objeto desejado; e a distorção da percepção direta da realidade, viciada pelo Hábito, pela convenção dos valores atribuídos aos objetos com base em seu uso corriqueiro e pragmático. Desse último, trataremos mais atentamente, por conta de sua centralidade no desenvolvimento de *Proust* e pela reiteração de sua importância nas aulas ministradas pelo irlandês na Trinity College.

Beckett iria admitir décadas mais tarde que sua monografia se referiria mais às suas ideias estéticas à época do que à obra proustiana em questão, apontando para uma leitura interessada bastante comum na crítica artística e literária produzida por artistas. O autor busca ostensivamente fugir de certas formalidades acadêmicas, por vezes imprimindo uma linguagem metafórica e alusiva que prenuncia o estilo que desenvolveria dentro de alguns anos em seus romances. Assim como nas anotações das aulas de literatura francesa – especialmente sobre o romance moderno – as quais lecionaria alguns poucos meses após a redação da monografia, o que vemos em *Proust* é uma interpretação bastante peculiar a respeito de questões gerais sobre o romance moderno; um futuro artista buscando se situar nas areias movediças da chamada crise do romance, expressando suas próprias obsessões estéticas que viriam a se somar, por meio das obras literárias, a esse mesmo andamento que ele por ora buscou à sua maneira compreender e se fazer compreender.

A monografia, apesar de apresentar um estilo de escrita pouco usual nos trabalhos acadêmicos – utilizando-se de uma linguagem alusiva e metafórica, muitas vezes mais próxima à literatura, para representar melhor determinados conceitos – estrutura seus temas principais de modo bastante organizado e claro, evidenciando uma progressão de pensamento que já encerra em si uma escolha hierárquica da importância desses temas na visão beckettiana da obra de Proust, tomada aqui por “[...] the *inner* chronology of the Proustian demonstration”(BECKETT, 1999, p. 11).³⁹ Em sua introdução, pincela e anuncia as questões que serão tratadas ao longo da monografia,

³⁹ “[...] cronologia *interna* da demonstração proustiana.” BECKETT, 1986. p. 7.

permeada por frases de impacto, declarações, *statements* - recurso recorrente aos textos de Beckett à época, como em *Dante...Bruno. Vico...Joyce* (1929), e, anos mais tarde, em *Murphy* (1938), cuja frase inicial fora obsessivamente reescrita⁴⁰. “A equação proustiana nunca é simples.” Com essa frase Beckett inicia sua discussão sobre os termos centrais dessa equação até que chegue o momento de apresentar, a seu modo, sua solução: a memória involuntária. São eles: o *Tempo*, condição *sine qua non* de todos os outros, ou, se quisermos, de tudo – da mudança, da progressão dos eventos e das identidades; o *Hábito*, e a *Memória Voluntária* - ou simplesmente *memória*, com o valor semântico com que essa palavra é usualmente empregada e compreendida.

O retrato da fugacidade do Tempo não poderá ser realizado sem concessões, por conta das “limitações da convenção literária”.⁴¹ Essa convenção tem como característica central as relações entre causa e efeito, cadeia que não poderá ser ignorada por Proust: “He accepts regretfully the sacred ruler and compass of literary geometry” (BECKETT, 1999, p. 12).⁴² A *forma* artística, que por definição não poderia fugir de todo de um caráter *organizador*, ainda estará presa ao modo básico de coesão que constitui o cerzir dos efeitos e das causas como meio de produzir sentido a partir do desenrolar dos eventos no Tempo, colocando em relevo, portanto, seu caráter *linear* – em recortes à mercê da vontade e do controle do artista - e não *simultâneo*. O que será permitido a Proust, segundo Beckett, é a negação da submissão à “escala espacial”, ou seja, numérica e estanque, uma representação factual do “tamanho e o peso” de homem pela observação do seu “corpo”, objeto concreto, fato dado. Em oposição, Proust medirá tamanho e peso desse homem “em termos de seus anos” (BECKETT, 1986, p. 8), o que equivale à afirmação de que seu interesse na representação das personagens incidirá no *processo* que as formou, que as forma, e que as formará, o que o obriga a uma dinâmica quase compulsiva de reformulações de seus personagens ao longo da *Recherche*.

Essas “criaturas” são vítimas de um Tempo inescapável e deformador. “Yesterday is not a milestone that has been passed, but a daystone on the beaten track of

⁴⁰ No curso lecionado sobre o romance moderno, Beckett chama a atenção de seus alunos para a importância da primeira frase em um ensaio: “Beckett considers that the first sentence of an essay should not be decorative and must contain all the arguments that will be developed: ‘*Not flower value but footpounds*’”. LE JUEZ, 2010, p. 68.

⁴¹ BECKETT, 1986, p. 8. “[...] the shortcomings of the literary convention” BECKETT, 1999, p. 11.

⁴² “Pesaroso, ele aceita a régua e o compasso sagrados da geometria literária.” Idem.

the years, and irremediably part of us, within us [...]” (BECKETT, 1999, p. 13)⁴³. A imagem do marco de estrada ultrapassado lembra – e talvez seja, de fato, uma referência – a definição do romance, em *Le Rouge et le Noir*, como um espelho que se leva ao longo de uma grande estrada – citação presente também no *Dostoïevsky* de Gide⁴⁴, ao qual Beckett daria atenção especial em suas aulas sobre o escritor francês na Trinity College. Pela aproximação do projeto realista que a definição estabelece, a imagem sugere uma concepção *linear* do tempo de um percurso, ao qual o romance deve refletir com a fidelidade de um espelho. No entanto o Tempo, aqui, seria “irremediavelmente parte de nós”, numa concepção que já se aproxima daquela de Henri Bergson e de seu conceito de memória que tanto influenciara Proust. Em seu *Creative Involution* (2015), estudo que busca apontar e desenvolver certas relações da obra do filósofo francês com a de Beckett, Gontarski nos atenta para o modo de investigação modernista que coloca em primeiro plano o passado como memória, parte *orgânica* deste, de uma energia ontológica e *acumuladora* em si, borrando ou problematizando a distinção entre passado e presente, bem como entre o que é interior e exterior (GONTARSKI, 2015, p.1)⁴⁵. É nesse sentido que Beckett caracteriza o passado como “inescapável”. A referência ao “peso” do passado encontra grande semelhança a uma passagem na qual Bergson discorre sobre o presente de nossa “duração interior”, que mostra pela sua contínua mudança de qualidade a cada vez mais pesada carga que arrastamos conforme envelhecemos (BERGSON apud GONTARSKI, 2015, p. 66).⁴⁶

Esse passado mais nos “deforma” do que nos “forma”, em parte porque nossas aspirações não acompanham – o que equivale a dizer que não são *simultâneas* – à dinâmica da transformação que o Tempo opera em nosso(s) ego(s). O conceito de *mémoire-habitude* em Bergson, que seria a origem da memória *voluntária* em Proust, registra apenas os componentes corporais, funcionais, ou seja, confinados à *ação*. Por

⁴³ “Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós [...]” BECKETT, 1986, p. 9.

⁴⁴ GIDE, 1925. p. 164. Ver também a citação de Beckett da imagem do romance de Stendhal ao comentar, por contrapeso, a importância de Dostoievsky para o romance moderno: “Beckett told his students that Dostoevsky was far removed from Stendhal for whom the novel was a ‘*miroir sur un chemin*’ [...]” LE JUEZ, 2010. p. 38.

⁴⁵ “Modernism is [...] a way of thinking or pattern of thought, a mode of investigation which foregrounds the past as memory, not as an inferior or diminished version of the former present, however, but as an organic part of it, as an ontological, accumulating entry in itself. Modernism blurs distinctions between past and present, between interior and exterior, an inward turn [...]”.

⁴⁶ “Inner duration [...] is the continuous life of a memory which prolongs the past into the present, the present either containing within it in a distinct form the ceaselessly growing image of the past, or, more profoundly, showing by its continual change of quality the heavier and still heavier load we drag behind us as we grow older.”

tratar-se da memória da qual temos consciência, esta forneceria o material com o qual forjamos racionalmente uma continuação lógica e coesa do ego, da identidade. Essa identidade seria constituída apenas com base no histórico de *ações* do nosso corpo. A memória voluntária permaneceria constantemente à mercê do trabalho do pensamento racional, “the myth of our imagination” (BECKETT, 1999, p. 14)⁴⁷, que não pode deixar de fabular ininterruptamente certas convergências entre nossas identidades, o que equivale a fabular uma continuidade do *eu*, “whose permanent reality, if any, can only be apprehended as a retrospective hypothesis” (Idem, p. 15).⁴⁸

Beckett toma a impossibilidade de realização do desejo como consequência direta da fragmentação e da incoerência da identidade:

The subject has died – and perhaps many times – on the way. For subject B to be disappointed by the banality of an object chosen by subject A is as illogical as to expect one's hunger to be dissipated by the spectacle of Uncle eating his dinner. (Idem, p. 14).⁴⁹

Ainda que apresente uma “isenção de fluxo interno”, a imagem da sopa, objeto banal de desejo, é inoculada pela mobilidade do observador — no caso, do sujeito desejoso. Numa relação humana, no entanto, teríamos a situação de “dois dinamismos intrínsecos e separados, carentes de um sistema de sincronização”, cujo caso Marcel-Albertine seria o arquétipo.

Diversos críticos beckettianos que se debruçaram sobre *Proust* apontaram a influência latente do pensamento de Schopenhauer na monografia. De fato, Beckett havia lido, por uma primeira vez de muitas, *O Mundo como Vontade e Representação* (1819), meses antes de redigir seu estudo sobre o escritor francês. Sua apresentação pessimista da insaciabilidade do desejo, seja pela sua insistente renovação, seja pelo seu desencontro com o objeto, se assemelha a diversos trechos da obra do filósofo alemão, a qual também fora atentamente lida, estudada e incorporada à produção literária por Proust. Entre muitos, citamos aquele em que a semelhança das exposições nos parece mais evidente:

⁴⁷ “[...] o mito de nossa imaginação [...]”. BECKETT, 1986, p. 10.

⁴⁸ “[...] se é que existe, só pode ser apreendida como uma hipótese em retrospecto”. BECKETT, 1986, p. 11.

⁴⁹ “O sujeito morreu – quem sabe muitas vezes – pelo caminho. Que o sujeito B fique desapontado com a banalidade de um objeto escolhido pelo sujeito A é tão ilógico quanto esperar que nossa fome se dissipe com o espetáculo da Tia tomando sua sopa.” BECKETT, 1986, p. 10.

Todo querer precede de uma necessidade, isto é, de uma privação, isto é, de um sofrimento. A satisfação põe-lhe um fim; mas, para cada desejo que é satisfeito, dez pelo menos são contrariados; além disso, o desejo é demorado e as suas exigências tendem para o infinito; a satisfação é curta, parcimoniosamente medida. Mas esse contentamento supremo é apenas aparente: o desejo satisfeito cede lugar em breve a um novo desejo, o primeiro é uma decepção reconhecida, o segundo é uma decepção ainda não reconhecida (SCHOPENHAUER, 2001, p. 205).

Em *Proust*, Beckett assinala que o desejo de possuir só pode ser satisfeito “[...] successively, by a series of partial annexations – and never integrally and at once” (BECKETT, 1999, p. 18).⁵⁰ Tal constatação é tão consonante à exposição da Vontade como tirânica e insaciável em Schopenhauer quanto à crítica ao limite do pensamento racional em Bergson, com quem Beckett já havia tido contato a partir do livro de seu primeiro tutor na Trinity College, A. A. Luce, *Bergson’s Doctrine of Intuition* (1922).⁵¹ O “princípio da razão”, primeiro objeto de ataque na obra do alemão, opera, segundo a filosofia de Bergson, por meio de “recortes”, *snapshots* de um objeto no Tempo; a comparação de um mesmo objeto em dois instantes diferentes não reterá a quintessência da mudança, já que seu método consistiria justamente em excluir o fluxo, ou a *durée*, que sustenta tais transformações.⁵² O objeto, portanto, só poderia ser parcialmente compreendido em uma série de breves instantes, nunca “integralmente”, e nunca “de uma só vez.” Mais adiante, em sua exposição sobre o “trágico caso” Marcel-Albertine, Beckett igualará o desejo de *possuir* ao desejo de *compreender*, cujas impossibilidades de realização encontram justificativas tanto na filosofia de Schopenhauer quanto na de Bergson.

Após a concisa exposição impregnada pela tradição pessimista sobre o *desejo*, Beckett discorre sobre outro modo pelo qual a relação sujeito-objeto se estabelece. Em *O Mundo como Vontade e Representação*, lido por Beckett, Schopenhauer ironiza o que ele chama por “filosofia da identidade”, cuja “absorção no sujeito-objeto” seria descoberta através de uma *intuição intelectual*. O ceticismo quanto à validade desse conceito é justificado pela sua raiz em uma “marcha progressiva regulada sob diversas formas pelo princípio da razão”, que por sua vez seria condicionado às leis do tempo e

⁵⁰ “[...] sucessivamente, por uma série de anexações parciais – e nunca integralmente, de uma só vez.” BECKETT, 1986. p. 13.

⁵¹ C.f.: “‘Thought Thinks in its Own Right’: A. A. Luce, Samuel Beckett and Bergson’s Doctrine of Failure”. In: GONTARSKI, 2015.

⁵² GONTARSKI, 2015. p. 98.

da causalidade conforme Beckett (a partir de Schopenhauer) as apresenta (SCHOPENHAUER, 2001, p. 33-34). A relação se constituirá por meio de um *acordo* entre o indivíduo e seu meio, ao qual o irlandês nomeia por *Hábito*, conceito derivado da filosofia bergsoniana, a qual por sua vez remonta aos estudos de Maine de Biran e Ravaisson⁵³. Discutindo este último, Bergson define o conceito de *Hábito* em linhas gerais:

Pois o hábito motor, uma vez contraído, é um mecanismo, uma série de movimentos que se determinam uns aos outros: ele é essa parte de nós mesmos que está inserida na natureza e que coincide com a natureza; ele é a própria natureza. Ora, nossa experiência interior mostra-nos no hábito uma atividade que, por graus insensíveis, passou da consciência para a inconsciência e da vontade para o automatismo (BERGSON, 2006, p. 273).

O filósofo francês enfatiza a relação do *Hábito* com as ações corporais, o que constitui o cerne de sua *mémoire-habitude*. Tal relação é definida nos termos de um contrato em que é irrelevante distinguirmos se o sujeito atua no objeto ou se o objeto atua no sujeito⁵⁴, visto tratar-se de uma coincidência com a natureza, uma via de mão dupla de formação e deformação. Deve-se levar em consideração que a “natureza” a qual Bergson faz referência não é perfeitamente objetiva, mas constituída como *imagem*, definida em sua filosofia como a ponte entre coisas objetivamente existentes e a mente, presente igualmente no sujeito e no objeto e, portanto, segundo Anthony Uhlmann, mais coerente à projeção da natureza do objeto do que o conceito de *representação*.⁵⁵ O *Hábito* do qual Beckett nos fala vai muito além do caráter ativo e corpóreo da definição de Bergson; um pouco exageradamente, escreve em *Proust* que “Life is habit” (BECKETT, 1999, p. 19).⁵⁶ O autor irlandês parece expandir o conceito de *hábito* bergsoniano para um contrato geral epistemológico a partir da ideia de *representação* schopenhaueriana, em um dos raros momentos em que cita o nome do filósofo alemão.⁵⁷ Logo no início de *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer descarta categoricamente o conceito de “coisa-em-si” kantiano, tomando-o como “uma pura quimera”. Filiando-se ao que chama de “essência das considerações

⁵³ Ver uma interessante exposição da presença do hábito em algumas obras de Beckett, além de um breve traçado histórico sobre o conceito em BELLINI, Federico. “Der Mensch [sic] ist ein Gewohnheitstier: Beckett and Habit”. In: *Cosmo: Comparative Studies in Modernism*, N. 5, 2014.

⁵⁴ BERGSON apud GONTARSKI, 2015. p. 41.

⁵⁵ UHLMANN apud GONTARSKI, 2015. p. 119.

⁵⁶ “A vida é um hábito”. BECKETT, 1986. p. 14.

⁵⁷ Idem.

céticas” de Descartes, o filósofo localiza o sujeito como ponto central e condição *sine qua non* do mundo (ou do fenômeno, ou do objeto), que só existiria a partir e como *representação* do sujeito.⁵⁸ Na leitura de Beckett, tal conceito é apresentado como uma “projeção da consciência do indivíduo”. Essa consciência seria sempre retroativa e embasada nos contratos (*Hábitos*) estabelecidos anteriormente entre o sujeito e o objeto: daí a constatação de que “[t]he laws of memory are subject to the more general laws of habit” (BECKETT, 1999, p. 18)⁵⁹. A noção de *representação* schopenhaueriana é problematizada por meio do atraso da consciência e da distorção da *memória*, que é simultaneamente a distorção da *percepção*, segundo os termos bergsonianos.⁶⁰ Se Schopenhauer sustenta que o corpo seria uma representação da vontade do sujeito, submetido às mesmas leis de qualquer outro objeto, a filosofia de Bergson põe em xeque a coerência e veracidade da noção de identidade:

For Bergson, memory permits the existence of consciousness, which in turn, supports the idea of self, but in a state of constant becoming. The self is itself memory, and is thus experienced as a spatialized break in the flow of *durée*, which at each moment, at each instant presents a new image of self to consciousness (GONTARSKI, 2015. p. 139).

Temporalizando a noção de que “[I]ife is habit”, segue-se uma reformulação: “Or rather life is a succession of habits, since the individual is a succession of individuals [...] the pact must be continually renewed” (BECKETT, 1999, p. 19)⁶¹. Segundo Steven Rosen, Descartes soluciona o problema da descontinuidade de nossas percepções e da atomização do tempo ao defender que Deus nos recriaria a cada instante subsequente, correlacionando nossa existência sequencial.⁶² O conceito de *Hábito* serviria à mesma função continuamente criadora, mas em um efeito ilusório: “‘Such is the force of Habit’ – a phrase from Proust’s novel repeated in *Molloy* – that the individual’s multifarious selves can be normally glued together in a tolerable

⁵⁸ SCHOPENHAUER, 2001. p. 9-11.

⁵⁹ “As leis da memória estão sujeitas às leis mais abrangentes do hábito.” BECKETT, 1986. p. 14.

⁶⁰ “If, after having gazed at an object, we turn our eyes abruptly away, we obtain an ‘afterimage’ of it: Must we not suppose that this image existed already while we were looking? [the originary image, if such there were, is thus already an afterimage] [...] Any memory-image that is capable of interpreting our perception inserts itself so thoroughly into it that we are no longer able to discern what is memory and what is perception.” BERGSON apud GONTARSKI, 2015. p. 139.

⁶¹ “Ou melhor, a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos[...] o pacto deve ser continuamente renovado.” BECKETT, 1986. p. 14.

⁶² ROSEN, 1976, p. 194. A questão aparece colocada de maneira bastante semelhante em *Proust*: “The creation of the world did not take place once and for all time, but takes place every day” BECKETT, 1999, p. 19. “A criação do mundo não foi um evento único e primordial, é um acontecimento que se repete a cada dia.” BECKETT, 1986. p. 14.

continuum” (ROSEN, 1976, p. 193). Essa cola anestésica e inescapável é o véu de Maya da ilusão da *representação*, visto que reforça continuamente o vício da percepção subjetiva; nas palavras enfáticas de Beckett, “[h]abit is the ballast that chains the dog to his vomit” (BECKETT, 1999, p. 19)⁶³. O irlandês critica a interpretação do dito “vivre dangereusement” nietzsche-gideano — a quem ele atribui, sem maiores explicações, a um grupo ao qual ele denomina “gideanos”⁶⁴ — como um “hino nacional do ego verdadeiro” tanto pelo fato desse “ego verdadeiro” ser posto em questão quanto pela suposição de que seria possível optar pela fuga do próprio mecanismo de estabelecimento do hábito.⁶⁵ Segundo Beckett, não é possível tratar de uma *échelle de valeurs* de bons ou maus hábitos, já que seriam todos, por definição, distorcíveis.

Se o *hábito* se mostra inseparável, porque configurador, da noção de identidade, os “períodos de transição” dos hábitos são percebidos como uma morte temporária da individualidade, nos quais “[...] the boredom of living is replaced by the suffering of being” (BECKETT, 1999, p. 19).⁶⁶ A indefinição dos termos da relação com o meio desfaz momentaneamente a ilusão de identificação com as categorias balizadoras da identidade burguesa: nas palavras de William James, “*tudo aquilo que o homem pode chamar de seu [...], sua casa, sua mulher e seus filhos, seus avós e ainda seu vestuário e seus amigos, sua reputação e suas obras, seus campos e seus cavalos, seu yacht e sua conta no banco*” (JAMES apud BERNAL, 1969, p. 31). Além do quê, nesses momentos de suspensão do *hábito*, as percepções relativas a cada objeto ainda não lhes atribuíram suas devidas funções pragmáticas nem suas respectivas analogias com as quais ganham valor qualificativo. Livre das identificações restritivas e da funcionalidade, o sofrimento de ser se impõe como “[...] the free play of every faculty” (BECKETT, 1999, p. 20).⁶⁷ O objeto é então percebido como “particular e único [...] inexplicável à luz da ignorância”.⁶⁸ O choque desse estado é ilustrado por Beckett pelo momento em que

⁶³ “O hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômito”. Idem.

⁶⁴ Apesar da obra de André Gide ser bastante celebrada por Beckett em suas aulas, o irlandês aparentemente não tinha uma afinidade irrestrita ao autor de *Les Nourritures terrestres*. Segundo os críticos beckettianos C. J. Ackerley e S. E. Gontarski, “SB [Samuel Beckett] rejected Gide’s public persona of the committed intellectual [...]”. ACKERLEY, C. J.; GONTARSKI, S. E. *The Faber Companion to Samuel Beckett – A Reader’s Guide to His Works, Life and Thoughts*. New York: Grove Press, 2004. p. 227.

⁶⁵ BECKETT, 1999, p. 19-20. BECKETT, 1986. p. 15.

⁶⁶ “[...] o tédio de viver é substituído pelo sofrimento de ser”. Idem. p. 14.

⁶⁷ “[...] o livre jogo de todas as faculdades.” BECKETT, 1986, p. 15.

⁶⁸ Idem. p. 17. “But when the object is perceived as particular and unique and not merely the member of a family, when it appears independent of any general notion and detached from the sanity of a cause,

Marcel, distraído pelo *hábito*, se dá conta, de súbito, que sua avó não está mais à disposição para qualquer necessidade sua no quarto adjacente ao seu em Balbec. O ato mecânico de desabotoar suas botas havia sido inconscientemente relacionado à presença de sua avó por meio do *hábito*, agora impossível de ser restituído. A quebra da relação por meio do choque da ausência irremediável faria com que Marcel se desse conta da arbitrariedade dos contratos habituais, mas, mais importante, que percebesse a descontinuidade de sua identidade por meio da comparação entre aquele por quem ele se tomava quando da primeira estadia em Balbec e aquele por quem ele se toma no instante da compreensão efetiva da morte de sua avó. O episódio seria crucial para o desenvolvimento de toda a *Recherche* porque constituiria o momento em que Marcel se apercebe ao mesmo tempo da incoerência não-linear de suas identidades e da flagrante limitação da memória voluntária que fabula a coesão identitária.⁶⁹

Evidentemente, o artista também está à deriva do *hábito*, e seria quem mais lamentaria e sofreria com a consciência de suas leis restritivas e distorcivas, segundo a leitura que Steven Rosen faz de *Proust*, uma vez que, sendo uma *segunda* natureza nossa, “prevents us from knowing our original nature” (BECKETT apud ROSEN, 1976, p. 196). A condição *sine qua non* do artista seria a de se encontrar fora das restrições da percepção viciada pelo hábito, ou seja, a de ver o objeto diretamente, não maculado pela causalidade nem tomado por uma simples parte de um conjunto de significações reunido arbitrariamente. É certo que para Beckett essa visão da realidade vem sempre atrelada a uma noção de lucidez e um consequente sofrimento. O que há de pessimista em tal visão não parece vir de Schopenhauer, cujo conceito de *contemplação* seria equivalente à experiência de maior “êxtase e arrebatamento” possível (SCHOPENHAUER, 2001, p. 429), mas da sensação da morte da identidade⁷⁰ e, como consequência, de alienação e deslocamento no mundo, já que o contrato de falsa

isolated and inexplicable in the light of ignorance, then and then only may it be a source of enchantment.” BECKETT, 1999, p. 22-3.

⁶⁹ “Proust’s hero develops a sense of himself as a set of divergent identities, barraged by memories of countless discrete selves which fragment his experience because ‘our memory of a moment is not informed of all that has happened since’” ROSEN, 1976, p. 177.

⁷⁰ “But the first and major mode is inseparable from suffering and anxiety – the suffering of the dying and the jealous anxiety of the ousted. The old ego dies hard [...] It disappears – with wailing and gnashing of teeth. The mortal microcosm cannot forgive the relative immortality of the macrocosm. The whisky bears a grudge against the decanter.” BECKETT, 1999, p. 21-2. “Mas o primeiro e principal modo [a suspensão do hábito] é inseparável do sofrimento e da ansiedade – o sofrimento do moribundo e a ansiedade ciumenta do exilado. O ego antigo resiste até o fim. [...] Desaparece um velho – aos prantos, rangendo os dentes. O microcosmo mortal é incapaz de perdoar a relativa imortalidade do macrocosmo. O uísque guarda rancor do alambique.” BECKETT, 1986, p. 16.

identificação com o meio é suspenso. A partir do que é exposto em *Proust* é bastante seguro afirmar, com Rosen, que segundo a visão de Beckett, o artista deve “*resign himself to suffering*”; no entanto, a presença de uma exortação ao artista para *procurar* o sofrimento, conforme a leitura do crítico assinala, nos parece deslocada. Esses momentos de transição, de suspensão do hábito, não são passíveis de serem atingidos por meio de uma resolução voluntária – essa seria a leitura equivocada que os “gideanos” criticados por Beckett fariam do dito “*vivre dangereusement*”. De modo mais trágico, o hábito é condição imposta pelo instinto natural de autopreservação, sendo inescapável e incontrollável assim como suas intermitentes suspensões. O que Beckett postula é a ideia de que nos artistas haveria em geral uma maior predisposição ao sofrimento por conta de um *ineficiente* funcionamento do restabelecimento e da manutenção do *hábito*. A “negligência e agonia do Hábito” pode encontrar terreno propício no cansaço, no sofrimento ou em mudanças bruscas, mas tanto as alusões às suas ações quanto às suas tréguas remetem ao seu caráter autônomo e inconsciente.⁷¹ Beckett conclui que a distorção da percepção é inevitável e que o sujeito só teria contato com um espectro criado por ele mesmo em torno do objeto, esboçando assim o quadro do indivíduo sozinho com seus próprios fantasmas que o irlandês desenvolveria ao longo de sua carreira.

2.b) *Nem..., nem...: o Proust negativo de Beckett*

Em *Proust*, Beckett escolhe por elidir grande parte das fontes de suas citações, fugindo das formalidades acadêmicas e não fornecendo as referências bibliográficas de passagens que acabam por se mesclarem ao seu texto, um pouco à maneira dos modernistas ao remanejar e incluir relações intertextuais em suas composições literárias. Em sua relação com a fortuna crítica que se ocupara com a obra proustiana até então, o irlandês segue o mesmo procedimento. Beckett cita apenas um único crítico proustiano em toda a sua monografia, e o faz visando marcar enfaticamente uma divergência interpretativa. O crítico em questão é o alemão Ernst Robert Curtius, cujo ensaio intitulado *Marcel Proust* veio a público em 1925. Curtius é citado apenas uma vez, um pouco *en passant*, como é comum em *Proust*, no contexto de discussão a respeito do *relativismo* proustiano. Na passagem, Beckett condena o que o crítico alemão denomina

⁷¹ Idem. p. 27.

de “relativismo positivo” na obra do autor francês, qualificando ironicamente a expressão como “um oxímoro” e defendendo sua interpretação de que a exposição da multiplicidade de facetas de um mesmo objeto — Beckett exemplifica referindo-se à sua análise das transformações de Albertine — nunca encontrariam uma síntese na obra proustiana, acrescentando que o desencontro dos valores subjetivos em relação a um mesmo objeto — definição beckettiana desse relativismo — é empregado como elemento cômico. Analisaremos essa tomada de posição em defesa da interpretação negativa do relativismo proustiano mais adiante.

Do ensaio de Curtius, Beckett não tomou somente essa questão para escrever sua monografia sobre a obra de Proust. Em *Proust* ressoam os trechos do estudo de Curtius sobre o ritmo cumulativo e explosivo das frases proustianas⁷². Beckett também se utiliza precisamente da mesma comparação presente em *Marcel Proust* para ilustrar a relação entre o retrato de suas personagens como flora e a ausência de julgamento moral do homossexualismo em *Sodome et Gomorre*.⁷³ Um dos traços principais compartilhados entre a leitura de Beckett e o estudo de Curtius é a relevância conferida à oposição entre a *contemplação* e a *observação* conforme discutida na obra de Proust, que enaltece e toma para si a propensão à primeira e aponta estrategicamente os limites e desconfiança da profundidade da segunda. O modo com que Curtius discute essa oposição é bastante diverso do de Beckett. O alemão se baseia em dados biográficos e reproduz algumas anedotas que demonstrariam uma “sensibilidade superlativa” do francês; em uma delas, por exemplo, conta-se que Proust gostava de observar por bastante tempo certos objetos, em especial quando eram iluminados de uma maneira inabitual.

⁷² “...se difere constantemente a descarga premente da tensão até chegar a um ponto quase doloroso, de maneira que, quando a conclusão da frase chega, produz-se o efeito de uma liberação.” (“...se difiere constantemente la descarga apremiante de la tensión hasta llegar a un punto casi doloroso, de modo que, cuando llega la conclusión de la frase, produce el efecto de una liberación.”) CURTIUS, 1941, p. 69. Em *Proust*: “The clarity of the phrase is cumulative and explosive.” BECKETT, 1999, p. 88. (“A claridade da frase é cumulativa e explosiva.” BECKETT, 1986, p. 71).

⁷³ Em *Proust*, p. 73: “O homossexualismo jamais é chamado de vício: está tão livre de implicações morais quanto o modo de fecundação da *Primula veris* ou de *Lythrum salicoria*.” (BECKETT, 1986, p. 73). E em *Marcel Proust* de Curtius: “Essa é, em todo caso, a função que essa maneira de contemplar exerce em Proust, como quando compara, por exemplo, as complicações eróticas de Sodoma e Gomorra com os modos de fecundação da *primula veris* ou do *lythrum salicoria*.” (“Ésa es en todo caso la función que ejerce en Proust esa manera de contemplar, como cuando compara, por ejemplo, las complicaciones eróticas de Sodoma y Gomorra con los modos de fecundación de la *primula veris* o del *lythrum salicoria*.”). (CURTIUS, 1941, p. 111). Coincidência ou não, o trecho de Proust declarado como “roubado” no romance *Dream* também figura no ensaio de Curtius; trata-se da expressão “zona de evaporação”, cunhada por Proust para denominar o espaço entre sujeito e objeto. CURTIUS, 1941, p. 142. Em *Dream*, a expressão é seguida da provocação ao leitor: “(Nós roubamos essa. Adivinhe de onde.)”. “(We stole that one. Guess where.)” BECKETT, 1993, p. 191-2.)

A reiteração da raridade dessa experiência de contemplação e a indicação da anormalidade do estado de espírito do observador marcam a abordagem do modo de apreensão proustiano em ambos os estudos. No entanto, a fim de melhor analisar a contemplação, Curtius recorre a um estudo sobre Misticismo de Evelyn Underhill, segundo a qual o conceito envolveria o esquecimento completo do eu observador para a submersão no objeto e se constituiria em um exercício místico passível de aperfeiçoamento.⁷⁴ Aqui há uma diferenciação essencial com a visão de Beckett, cuja noção de contemplação artística em *Proust* — em muito influenciada pela filosofia de Schopenhauer — estaria pautada acima de tudo na ablação da Vontade, não como uma técnica de aperfeiçoamento, mas como uma consequência de uma eventual suspensão temporária do Hábito. Quanto a essa questão, Beckett parece se mostrar fatalista: ou se trata de um “sujeito puro”, inclinado a esses estados de afrouxamento do Hábito e da Vontade, ou não se tem acesso ao desinteresse e impessoalidade requeridos para a contemplação artística. Assim como faz questão de se enveredar em uma digressão na discussão do Hábito para condenar a concepção dos chamados “gideanos” de uma hierarquia de hábitos ou de uma possibilidade voluntária e deliberada em quebrar a teia de relações viciadas, o irlandês não demonstra disposição em considerar gradações ou aperfeiçoamentos do estado contemplativo.

Curtius também recorre a uma breve reflexão de Charles Baudelaire e de sua noção de símbolo para iluminar sua elucidação da contemplação proustiana, com um trecho no qual o poeta francês localiza o *símbolo* como um produto culminante do estado contemplativo: “[e]m certos estados de alma quase sobrenaturais, a profundidade da vida se revela em sua inteireza no espetáculo, por mais ordinário que ele o seja, que temos diante dos olhos. Esse espetáculo se converte em seu símbolo.”⁷⁵

Em *Proust*, o breve trecho em que Beckett cita Baudelaire, apenas para negar imediatamente a comparação (como é comum no ensaio beckettiano) entre as imagens proustianas e a estética baudelaireana das *Correspondances* talvez seja uma refutação implícita a essa relação que Curtius estabelece entre o poeta de *Les Fleurs du Mal* (1857) e o autor da *Recherche*. O próprio tom com que Beckett insere a comparação em sua monografia, de modo abrupto, parece sugerir um caráter de resposta:

⁷⁴ “Contemplación”. CURTIUS, 1941, pp. 91-98.

⁷⁵ « Dans certains états de l’âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu’il soit, qu’on a sous les yeux. Il en devient le symbole. ». BAUDELAIRE *apud* CURTIUS, 1941, p. 93.

Proust is too much an affectivist to be satisfied by the intellectual symbolism of a Baudelaire, abstract and discursive. The Baudelarian unity is a unity ‘post rem’, a unity abstracted from plurality. His ‘correspondence’ is determined by a concept, therefore strictly limited and exhausted by its own definition. [...]

For Proust the object may be a living symbol, but a symbol of itself. The symbolism of Baudelaire has become the *autosymbolism* of Proust. (Beckett, 1999, p. 79-80).

O sentido do termo *autossimbolismo* aqui empregado é precisamente a questão indagada pela crítica estadunidense Marjorie Perloff, em seu estudo de 1981 intitulado *The Poetics of Indeterminacy*. Em capítulo dedicado a Beckett, Perloff propõe a interpretação do *autossimbolismo* proustiano como um símbolo repetidamente aludido, atualizado sempre de maneira diversa, mas caracterizado de modo a se deixar um espaço semântico aberto de indeterminação. No caso particular da leitura de Beckett, o irlandês indicaria o procedimento proustiano da criação desse espaço de indeterminação ao retratar a *impermeabilidade* do objeto e ao escancarar o vão temporal entre as conclusões sintéticas a respeito desse objeto e suas novas facetas resistentes à acomodação a essa síntese desatualizada, ambos ilustrados de maneira explícita nos dois trechos de *Proust* colhidos por Perloff:

All that is active, all that is enveloped in time and space, is endowed with what might be described as an abstract, ideal and absolute impermeability. (BECKETT, 1999, p.57-8).

[...] the multiple aspects [of Albertine] [do] not bind into any positive synthesis. The object evolves, and by the time the conclusion — if any — is reached, it is already out of date. (Idem, p. 85).⁷⁶

Esses dois pontos, sintetizados nesses trechos, permeiam direta e indiretamente toda a monografia beckettiana. Beckett condenaria a dependência do símbolo ao seu referencial, o qual seria no caso da citação de Baudelaire colhida por Curtius, o “espetáculo” que se tenha diante dos olhos; tal símbolo lhe parece uma cristalização do evento, ou seja, uma imagem literária demasiadamente fixa e sólida em desrespeito à proposta de retratar a dinamicidade temporal. O interesse do irlandês ao discutir a obra de Proust incide na apresentação da metamorfose ininterrupta do objeto e na exposição

⁷⁶ BECKETT *apud* PERLOFF, 1999, p. 214.

da incapacidade do escritor em apreendê-lo, em fixá-lo — o que se constitui como mais uma de suas precoces afiliações ao trabalho com a falha.

As comparações a outras leituras são importantes para que possamos perceber de modo mais claro as inclinações à exposição da falha e ao pessimismo que dão o tom tão particular do ensaio beckettiano, apresentando-se em muitas passagens com toda a sua força de manifesto. O poeta e ensaísta José Maria Cançado, em *Proust – As intermitências do coração e outros ensaios* (2008), toma partido da leitura do relativismo positivo de Curtius, celebrado por ter indicado já em 1925 a “verdadeira superação que a obra de Marcel promove diante do relativismo cético e decadente do século XIX” (CANÇADO, 2008, p. 81). Em um ensaio anterior a essa defesa, Cançado discorre sobre o desenvolvimento proustiano das personagens, construídas por meio da exposição de essências contrárias que coexistiriam sem que se resolvam em uma síntese:

Proust usa procedimentos quase de análise espectral para mostrar ao leitor a natureza plural, incoercivelmente plural, das suas personagens. Ele faz uma espécie de bricolagem com as essências. Suas criaturas não são a síntese de muitas determinações. São, ao contrário, a convivência de várias essências. Assim Charlus é homem e mulher, Sodoma e Gomorra, orgulho e virilidade aristocráticos e entrega plebeia [...] (Idem, p. 73-4).

O interesse por essa convivência de forças diversas, por vezes opostas, nas personagens de Proust, mantidas em movimento e mutação ao longo dos sete volumes da *Recherche* sem que se resolva em uma construção sintética lógica e coerente é um dos pontos de partida para a discussão do relativismo proustiano — seja o positivo ou o negativo — ao qual Beckett e Curtius se referem. Colhendo uma citação atribuída ao autor francês (infelizmente sem qualquer indicação referencial) visando a endossar sua defesa à leitura da superação do relativismo cético e decadente, Cançado acerta precisamente o nervo central da divergência entre o irlandês e o alemão a respeito dessa questão: “O universo é verdadeiro para todos nós e diferente para cada um” (Idem, p. 80).

Curtius nega a filiação de Proust à corrente do relativismo do final do século XIX segundo a qual a consideração de que tudo é relativo resultaria na conclusão niilista de que “nada importa”. Ao contrário, defende que, em Proust, “que tudo seja

relativo significa que *tudo tem importância*” (CURTIUS, 1941, p. 131)⁷⁷. Essa maneira de ler o relativismo proustiano se torna mais clara quando o crítico propõe o que seria a sùmula de sua diferença com Beckett: “O fato de que as perspectivas sejam inumeráveis não quer dizer que nenhuma seja verdadeira, mas que todas elas o são” (Idem)⁷⁸.

Coerente às consequências de sua discussão a respeito do conceito de Hábito, Beckett declararia que o universo é distorcido para todos nós e distorcido de maneira diferente para cada um. Para o irlandês, as múltiplas alternativas oferecidas pelas “explicações puramente lógicas de determinado efeito” em Proust nos revelam justamente seu “ceticismo diante da causalidade” (BECKETT, 1986, p. 65)⁷⁹. Beckett lê as passagens de incontáveis enumerações de possíveis causas na *Recherche* como uma crítica à racionalidade e uma indicação do *limite* do conhecível. Por isso diz a seus alunos, em suas aulas ministradas na Trinity College, que Proust matou o “romance analítico”⁸⁰. Como consequência, resta ao autor da *Recherche* expor suas personagens de maneira que coexistam essências contrárias e evidenciar as tentativas frustradas de se inferir coerência a essas figuras.

Para Beckett, a negatividade do relativismo de Proust é construída essencialmente por meio de uma veia cômica. Segundo a leitura idealista beckettiana, o trabalho proustiano de escavação poética em busca da Ideia não se ocuparia em formar um inventário de possibilidades de causas de uma consequência, mas, ao longo de seu caminho rumo à essência, apresentaria os desenganos e os desencontros (em última instância a *incomunicação* e a limitação do raciocínio lógico) do percurso trilhado. Assim, Beckett enumera diversas interpretações subjetivas distintas para um mesmo objeto, prezando os exemplos cômicos: “Rachel Quand du Seigneur represents for the

⁷⁷ “*Relativismo* nos parece sinônimo de ceticismo. *Tudo é relativo* é interpretado como equivalente a *nada importa*. Se queremos compreender Proust, temos que nos afastarmos deste modo de pensar. Porque é certo que nele se passa precisamente o contrário: que tudo seja relativo significa que *tudo tem importância*, que toda perspectiva é legítima”.

(“*Relativismo* nos parece sinônimo de escepticismo. *Todo es relativo* se interpreta como equivalente a *nada importa*. Si queremos comprender a Proust, tenemos que alejarnos de ese modo de pensar. Porque lo cierto en él es precisamente lo contrario: que todo sea relativo significa que *todo tiene importancia*, que toda perspectiva se halla justificada”).

⁷⁸ “El hecho de que las perspectivas sean innumerables no quiere decir que ninguna sea verdadera, sino que todas lo son.”

⁷⁹ “He is romantic in his substitution of affectivity for intelligence, in his opposition of the particular affective evidential state to all the subtleties of rational cross-reference, in his rejection of the Concept in favour of the Idea, in his scepticism before causality. Thus his purely logical – as opposed to his intuitive – explanations of a certain effect invariably bristle with alternatives.” BECKETT, 1999, p. 81.

⁸⁰ “Protestant iconoclast, [Gide] rejects [the] realistic novel and [the] analytical novel (killed by Proust)”. LE JUEZ, 2010, p. 42.

narrator thirty francs and a bored satisfaction, for Saint-Loup a fortune and unending misery” (BECKETT, 1999, p. 85-6)⁸¹. O irlandês ilustra sua defesa do relativismo negativo proustiano com a ação distorcida do afeto, mostrando-se coerente à sua exposição sobre o caso Marcel-Albertine, que se ancora na percepção de que o signo “Albertine” (uma nulidade, como Beckett o denomina) preserva um espaço de indeterminação, ou seja, que seu sentido construído ao longo do discurso narrativo não se apresenta em nenhum momento de modo absolutamente fechado e concluído. Beckett também indica que a própria obra de Proust só poderia ser lida e interpretada por valores distintos: “[t]he 'book', for Proust a literary statement, is for the housekeeper a book of accounts and for Her Highness the visitors' register” (BECKETT, 1999, p. 85)⁸². Por meio deste exemplo, o irlandês ilustra implicitamente seu ceticismo em relação à ideia tão cara a Proust de que seus leitores leriam suas próprias experiências refletidas em seu livro. Essa é uma das raízes de sua discordância com Curtius, pois, na concepção do crítico alemão, todas as pessoas já vivenciaram de alguma maneira os episódios da memória involuntária, que não seriam meramente frutos do acaso, mas do acúmulo de experiências comuns ao longo dos anos, tornado-se assim aptos a compreenderem de modo pessoal os relatos proustianos (CURTIUS, 1941, p. 34).

Em seu ensaio, Curtius também expressa o desejo de que um crítico do futuro veja seu tempo, o período de Entreguerras, como o ponto de virada de uma trajetória histórica que parta da valoração dos fatos em sentido absoluto para uma percepção positiva e afirmativa da relatividade:

[...] um equilíbrio em que o relativo tenha seu lugar, um relativismo positivo e fecundo. Então o princípio segundo o qual cada sujeito possui seu próprio ponto de vista não significará a dissolução do objetivo, mas uma multiplicação do real. Cada ponto de vista subjetivo nos dá um objeto novo, de tal modo que o relativismo cético deve se transformar em um novo objetivismo que multiplique as dimensões do existente e do conhecimento, estendendo o domínio das verdades. (Curtius, 1941, p. 133).⁸³

⁸¹ “Rachel Quand Du Seigneur representa para o narrador, trinta francos e uma satisfação enfasiada, para Saint-Loup, uma fortuna e infinito sofrimento.” BECKETT, 1986, p. 69.

⁸² “O “livro”, para Proust um relato literário, para a governanta é um caderno de contas e para Sua Majestade Real o registro de visitantes.” Idem.

⁸³ “[...] un equilibrio en que lo relativo tiene su sitio, un relativismo positivo y fecundo. Entonces el principio de que cada sujeto posee su propio punto de vista no significará la disolución de lo objetivo, sino una multiplicación de lo real. Cada punto de vista subjetivo nos da un objeto nuevo, de tal modo que

Em sua análise do caso Marcel-Albertine, Beckett não faz senão enfatizar e expor a ideia de que “cada ponto de vista subjetivo” nos dá “um objeto novo”. Mas aqui notamos o quão decisivo é o conceito de Hábito em *Proust*: em função deste, Beckett não lerá esse “objeto novo” como necessariamente revelador de uma “realidade” — nem necessariamente “novo”, pois sua novidade logo será angariada para um pragmatismo ou uma conveniência ao sabor da Vontade do sujeito, tornando-se familiar, obsoleto, viciado, com todo o potencial estético ou espiritual do choque de seu contato amortecido. Assim, o que Curtius designa como “multiplicação do real”, Beckett leria como uma “multiplicação de ilusões” — o que, na visão do irlandês, não deixaria de ser material válido para o artista, com a condição de que o romancista escancare a qualidade de engano dessa ilusão.

Em sua exposição, Curtius indica implicitamente a hierarquia entre o valor desse “real” multiplicado pelos filtros subjetivos e a experiência particular dos episódios da Memória Involuntária. Em capítulo intitulado “O Efêmero e a Rememoração”, o alemão define a realidade revelada por esses episódios como “uma realidade indubitável e uma autoridade autêntica” por meio de um “contato imediato com a vida primária” (Idem, p. 34)⁸⁴. Tal experiência “domina e compreende todas as outras [experiências]” (Ibidem)⁸⁵, possibilitando a Proust tanto a iluminação *significativa* quanto a *organização* dos eventos narrativos de seu romance. Na leitura de Curtius, todo evento comum da *Recherche* tem valor significativo no desencadeamento da experiência *sintetizadora* da memória involuntária, já que essa seria, afinal, “fruto da experiência” (Ib.)⁸⁶. Para Beckett, não há relação senão a opositiva. Em *Proust*, como vimos, a experiência comum é pautada por necessidades e vontades subjetivas e, por conta do efeito sedativo do Hábito, nada podem revelar senão uma projeção ilusória do desejo do sujeito.

Evidentemente, esses apontamentos radicais do jovem Beckett a respeito da experiência comum não isentariam o romancista, na visão do irlandês, de seu dever de

el relativismo escéptico se tiene que transformar en un nuevo objetivismo que multiplique las dimensiones de lo existente y del conocimiento, extendiendo el dominio de las verdades.”

⁸⁴ “[...] estos dones de lo más profundo de nuestro ser constituyen lo único que tiene una realidad indudable y una autoridad auténtica.[...] Sólo ellos le ponen en contacto inmediato con la vida primaria [...]”.

⁸⁵ “Para Proust no es una experiencia como las demás, sino la que domina y comprende a todas.”

⁸⁶ “Mas esse conhecimento é, em primeiro lugar, fruto da experiência. Não descobrimos a ler de nosso ser até que se tenha acalmado o ímpeto grosseiro e fecundo da juventude.” (“Pero este conocimiento es, en primer lugar, fruto de la experiencia. No descubrimos la ley de nuestro ser, hasta que se ha calmado el ímpetu bronco y fecundo de la juventud”.)

retratar os mecanismos mentais das tentativas de compreensão e do imperativo de construir valores significativos para o banal. A busca pelas possíveis causas de certos efeitos é, em sua maioria das vezes, um processo de enumeração de causas mutuamente excludentes – o que na obra de Proust é marcado sintaticamente pelo uso abusivo da estrutura “*soit que..., soit que...*”. Essa busca é como uma exposição paranoica do processo cognitivo: se muito é suspeitado, nada é conhecido. Em outros termos, muito se imagina e se fabula, se inventa, em contraste à raridade do contato direto entre sujeito e objeto da maneira com que Beckett descreve tal relação. Veremos em capítulo a respeito de suas aulas na Trinity College o quão importante é a inquietação com o caráter ficcional ou o próprio processo de produção de ficção como critério das filiações beckettianas a determinados precursores do romance modernista.

Proust nos revela que, em 1930, o jovem Beckett já se distanciava da forma estética de afirmação de tudo baseada em um relativismo positivo ao mesmo tempo em que entrevia na exposição do funcionamento mental um caminho fértil para o desenvolvimento de uma estética que, mergulhando no retrato desse mecanismo e de seus desdobramentos, se mostrará capaz de revelar uma exploração de valor universal.

3. James Joyce e a influência por fora (e em torno) da crítica

A apenas dois meses de sua morte, em entrevista datada de Outubro de 1989 a James Knowlson, Samuel Beckett relembra um momento decisivo de sua carreira literária, quando percebera que para forjar suas próprias terras de ninguém seria preciso rumar por caminhos distantes e até mesmo opostos aos daquele terreno fértil e abundante de seu conterrâneo James Joyce:

It was Maurice Nadeau who said it was an influence *ab contrario*. I realized that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more, in control of one's material. He was always *adding* to it; you only have to look at his proofs to see that. I realized that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, subtracting rather than adding. (Beckett *apud* Knowlson, 2007, p. 47).⁸⁷

Beckett levaria quase toda a década de 1930 para definir mais solidamente em quais termos a autonomia e particularidade de seu caminho estético se desenvolveria frente à forte correnteza joyceana. Esses primeiros e árduos anos de escritor literário são marcados pela luta com a angústia dessa influência que aparece de modo evidente em diversos traços de suas produções iniciais. Tanto em sua prosa do romance *Dream*, concebido em 1932, e do livro de contos *More Pricks Than Kicks*, quanto em sua poesia, desde o premiado poema cartesiano *Whoroscope* (1930) até a coletânea *Echo's Bones and other Precipitates* (1935), a densidade das camadas sobrepostas de significação de suas obras literárias se constrói notavelmente por meio de remanejamentos contextuais, subversões e (des)apropriações de referências da cultura ocidental não raro obscuras.

O número de notas dos trabalhos de críticos e estudiosos que se encarregaram da difícil tarefa de caçar, identificar e seguir as pegadas de leituras do jovem Beckett revela o quanto o irlandês seguiu nesse início de trajetória o caminho joyceano de *adicionar*, de adensar seu texto por meio da incorporação de um catálogo de notas composto por leituras das mais diversas naturezas. A *notesnatching fever*, ou a febre de raptar trechos, é traço marcante na obra dos mais diversos expoentes do Modernismo. Mas em seu contato com Joyce, Beckett teve a rara chance de testemunhar e observar de perto o

⁸⁷ “Foi Maurice Nadeau quem disse que era uma influência *ab contrario*. Eu percebi que Joyce havia chegado o mais longe possível na direção de conhecer mais, no controle de seu material. Ele estava sempre *adicionando*; é só olhar para seus manuscritos para ver isso. Eu percebi que meu próprio caminho estava no empobrecimento, na falta de conhecimento e em tirar, subtrair, ao invés de adicionar”.

processo de incorporação de textos à obra que viria a se tornar o *Finnegans Wake*: incumbido de tarefas como a verificação de passagens, leituras e até mesmo a escrita de trechos como assistência para um Joyce de visão já bastante falha, Beckett pôde participar indiretamente de todas as etapas dessas adições contínuas.

Em sua produção literária do início da década de 1930 notamos o escopo diversificado de notas com o qual Beckett trabalha na composição de seus textos. No livro de contos *More Pricks Than Kicks* e no romance *Dream*, o jovem irlandês mobiliza trechos de *A Divina Comédia*, as *Confissões* de Santo Agostinho e as de Jean-Jacques Rousseau, diversas referências bíblicas (não raro em cruzamento com a obra dantesca), *As Metamorfoses* de Ovídio, inúmeras peças de Shakespeare, biografias e memórias de Napoleão, as odes de Keats, excertos de Dickens, Swift, Goethe e até expressões pinçadas de *A Origem das Espécies* de Darwin. Naturalmente, os efeitos gerados pelas referências também são múltiplos: algumas se refratam em jogos intertextuais densos; outras figuram como um franco pastiche da alta cultura, remanejada a um contexto frívolo e cotidiano; e há ainda aquelas que parecem ter sido incorporadas apenas por conta da força excêntrica de suas expressões. Esses dois últimos modos de *notesnatching* são os mais numerosos, figurando frequentemente no texto beckettiano sem sofrer alterações em suas formulações originais. Por conta da diversidade da origem dessas notas e de seus remanejamentos em contextos tão distintos visando a efeitos também distintos, torna-se problemática a escolha de um caso que tenha certo valor exemplar do *modus operandi* das apropriações nessa fase inicial.

Em meio a centenas de notas, buscamos analisar brevemente as inclusões de uma citação que é reaproveitada, podendo assim evidenciar o modo livre — por vezes libertino, porque debochado — com que o jovem Beckett remanejava suas anotações. Trata-se do quarto verso da sexta estrofe da celebrada *Ode to a Nightingale*, de Keats — “*Take into the air my quiet breath*” —, integrado em dois contextos distintos nas duas primeiras produções em prosa do jovem Beckett. No contexto original da ode de John Keats, o verso é um pedido do eu lírico para que a Morte o leve — a Morte caracterizada como tranquila (“*easeful*”) e chamada por doces nomes (“*Call’d him soft names*”) —, em um momento em que morrer à escuta do canto do rouxinol não implicaria em nenhuma dor e seria ademais considerado uma riqueza, dado o valor

transcendental da cantoria do pássaro.⁸⁸ Em *Dream*, o verso aparece, ligeiramente modificado, nas ponderações do protagonista Belacqua em um momento anterior a uma relação sexual com a primeira das três *fair to middling women* do romance, a Smeraldina-Rima: “All he wanted was to know a few good prods of compunction and consider how best his quiet breath, or, better still, his and hers mingled, might be taken into the air” (BECKETT, 1993, p. 107).⁸⁹ Tema recorrente na obra, o sexo aparece sempre como uma questão problemática e embaraçosa para o soturno Belacqua, que é mais inclinado à segurança de devaneios e mergulhos introspectivos do que ao estabelecimento de relações interpessoais que por via de regra fogem ao seu controle — bem como ao controle do próprio narrador — e não podem senão frustrar suas idealizações construídas a partir de modelos e imagens literárias. Logo no início do romance, a relação sexual com Smeraldina, a mais extrovertida e jovial das personagens femininas de *Dream*, é relatada como um estupro⁹⁰ de um Belacqua temeroso de experiências reais e que interpreta o ato como uma violação à sua interioridade. O verso de Keats aparece aqui em uma paródia constituída pela distância entre o contexto original, romântico, em torno de temas altos como a mortalidade e a transcendência, e o caráter prosódico, carnal e algo patético do novo contexto. Aparecendo aqui em meio a uma divagação de Belacqua, o verso representa a intromissão do imaginário literário com valor de intermediação distorcida entre a subjetividade da personagem e o contato com a exterioridade. A inserção dessa anotação visa a reforçar um dos temas centrais do romance: a incapacidade do *alter ego* beckettiano em lidar com a realidade concreta de modo direto sem apelar para uma fuga de sublimação de seus desejos — fuga essa que consiste frequentemente em recorrer a referências literárias.

A citação reaparece, dessa vez sem alterações, ao final de *Dante and the Lobster*, conto de abertura de *More Pricks than Kicks*, em referência à angústia do

⁸⁸ “Darkling I listen; and, for many a time/ I have been half in love with easeful Death, / Call'd him soft names in many a mused rhyme,/ To take into the air my quiet breath;/ Now more than ever seems it rich to die,/ To cease upon the midnight with no pain, /While thou art pouring forth thy soul abroad/ In such an ecstasy!/ Still wouldst thou sing, and I have ears in vain—/ To thy high requiem become a sod”. Ode to a Nightingale (1819), KEATS, John. “Às escuras escuto; e muitas vezes,/ Quase que enamorado da tranquila Morte,/ Doces nomes chamei-lhe em versos meditados/ Para que dissipasse no ar meu alento;/ Agora como nunca eu acho que morrer é uma riqueza:/ Findar à meia-noite sem nenhuma dor./ Enquanto em torno a ti vais derramando rua alma/ Com todo esse arrebatamento!” KEATS, John. *Ode sobre a Melancolia e outros poemas*. Org. e tradução de Péricles E. S. Ramos. São Paulo: Ed. Hedra, 2011. p. 61.

⁸⁹ “Tudo o que ele desejava era aprender alguns gestos de compunção e ponderar sobre a melhor forma com que seu tranquilo alento, ou, ainda melhor, o dele e o dela mezclados, pudessem ser dissipados no ar”.

⁹⁰ “[...] she violated him after tea” Idem, p. 18. “Ela o violou após o chá”.

mesmo Belacqua ao assistir uma lagosta sendo jogada viva em água escaldante e em referência também ao próprio crustáceo em vias de ser morto: “Now it was going alive into scalding water. It had to. Take into the air my quiet breath” (BECKETT, 2010, p. 14)⁹¹. O título do conto anuncia a tensão que dinamiza os eventos narrativos, a saber, a dicotomia entre a literatura, aqui encarnada na discussão de passagens de *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, e os elementos banais de um dia ordinário simbolizados pela lagosta que, até o fim do conto, abrange apenas a implicação cotidiana de uma refeição. Em seu início temos Belacqua se esforçando sem grande sucesso para compreender passagens da seção do *Paraíso* da obra dantesca; desistindo rapidamente, as obrigações de seu dia são metodicamente enumeradas pelo narrador: “primeiro o almoço, depois a lagosta, e depois a aula de italiano.”⁹² Segue-se a preparação parodicamente minuciosa das etapas de preparação do almoço; o uso irônico de lugares comuns dá o tom do estilo com que os eventos são narrados por todo o conto⁹³, que se desenvolveria como um purgatório intermediário entre a leitura das passagens do paraíso dantesco ao inferno simbolizado pela lagosta cozinhada viva em seu desfecho. Inserido nesse momento final da narrativa, que causa grande impressão em um Belacqua até então desconhecedor do modo de cozinhar lagostas, o verso keatsiano pode ser atribuído tanto à personagem quanto ao próprio crustáceo, ganhando assim um significado mais próximo ao contexto original do poema do que no caso de *Dream* ao se relacionar com o tema da mortalidade envolvendo o homem e o animal. Aqui, o efeito é evidentemente o de contraste, pois essa relação homem-animal se dá por meio do destino comum de uma morte que não é rápida ou sem dor, nem tida como uma riqueza.

Diversas passagens roubadas não apresentam exatamente um diálogo intertextual quando confrontadas com os contextos originais das notas, mas se agregam à composição da paródia modernista aos maneirismos literários. É o caso das numerosas expressões que Beckett tira das tragédias shakespearianas para compor um tom trágico que ressoa em contraste cômico com as situações cotidianas e sem grande significação. Para efeito semelhante, certas expressões em latim são mobilizadas visando o choque de

⁹¹ “Agora ele estava entrando vivo na água escaldante. Ele tinha que. Dissipe no ar meu alento.”

⁹² “Then he ventured to consider what he had to do next. There was always something that one had to do next. Three large obligations presented themselves. First lunch, then the lobster, then the Italian lesson.” Idem, p. 4. “Depois ele se empenhou em considerar o que ele tinha de fazer em seguida. Sempre havia alguma coisa que se devia fazer em seguida. Apresentaram-se três grandes obrigações. Primeiro o almoço, depois a lagosta, e depois a aula de italiano.”

⁹³ “It took time, but if a thing was worth doing at all it was worth doing well, that was a true saying.” Ib., p. 5. “Levou tempo, mas o que vale a pena ser feito, vale a pena ser bem feito, aquele era um ditado verdadeiro.”

emular um tom apostólico em um contexto secular ou profano. Há casos ainda em que uma informação curiosa é adicionada com a finalidade de promover a gratuidade e aleatoriedade de trechos do discurso narrativo ou da falta de sentido dos diálogos. De sua leitura de *A Origem das Espécies*, de Charles Darwin, Beckett colhe a afirmação de que os gatos de olhos azuis seriam sempre surdos, e insere-a em uma das diversas observações descabidas de seus personagens: “‘Gatos de olhos azuis’ citou o colossal Capper, pelo simples motivo de que a frase estivera correndo por sua mente e agora era sua chance de soltá-la espirituosamente, ‘são sempre surdos’”⁹⁴.

Se esse constante processo de *adicionar* notas deve algo à influência do impulso expansivo de Joyce, distancia-se deste na medida em que não almeja operar como função organizadora integral na composição do texto. Mesmo em suas obras iniciais em prosa, Beckett nunca intencionou desenvolver nada que se aproximasse ao chamado “método mítico” de *Ulysses*, que se proporia, nas palavras de T. S. Eliot em ‘*Ulysses*’, *Order, and Myth* (1923), a “controlar, ordenar, dar forma e significância ao imenso panorama de futilidade e anarquia que é a história contemporânea” (ELIOT, 1975, p. 177)⁹⁵. A constante *adição* de notas, em Joyce, não visaria unicamente à condensação de camadas semânticas, mas se ligaria frequentemente a um complexo planejamento de ordenação do texto. Em estudo comparativo sobre o método das duas últimas obras joyceanas, o crítico Arthur Walton Litz nos indica que a quantidade de anotações extraídas da *Odisseia* era muito maior do que a daquelas que de fato foram incorporadas a *Ulysses*, sugerindo que as notas teriam acima de tudo um valor de suporte estrutural, e ressalta ainda que para Joyce o paralelo com a ordem narrativa da *Odisseia* traria uma espécie de “conforto”, como “portos de escala” fixos, ao árduo processo de estruturação de seu romance modernista.⁹⁶

No início de sua carreira como escritor, o jovem Beckett usa e abusa de seus cadernos de anotações das mais diversas leituras para adensar a tessitura de sua prosa.

⁹⁴ “‘Blue-eyed cats’ quoted the colossal Capper, for no other reason than that the phrase had been running in his mind and now here was a chance to discharge it on a wit, ‘are always deaf.’” In: “What a Misfortune”. BECKETT, 2010, p. 125.

⁹⁵ “It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history”. Trad. nossa.

⁹⁶ “[...] there are many more Homeric references on the *Ulysses* note-sheets than ever made their way into the text, and we are forced to conclude that the parallel with the *Odyssey* was more useful to Joyce during the process of composition than it is to us while we read the book. Time and again he spoke of the comfort he derived from the narrative order of the *Odyssey*: it provided him — in his own words — with fixed ‘ports of call.’” LITZ, A. Walton. *The Art of James Joyce: Method and Design in Ulysses and Finnegans Wake*. London: Oxford University Press, 1961. p. 38.

No entanto essa prática de composição de *adicionar* trechos e desenvolver sua obra com as palavras de outros — e em alguns casos a partir delas — não deixa de lhe causar certo desconforto. Em estudo sobre o livro de contos *More Pricks than Kicks*, John Pilling sugere que esse procedimento trazia-lhe certa inquietação moral⁹⁷. Sem prover a indicação das fontes às quais as frases eram extraídas — era comum entre os modernistas não provê-las —, Beckett sabia que grande parte dos “empréstimos” não seria reconhecida como tal pelo leitor comum e que acabaria levando o crédito pelas passagens. Em carta a Thomas MacGreevy, datada de Agosto de 1931, o jovem irlandês revela sua angústia quanto a essa prática, definindo-a como uma combinação entre “*demonic possession*” (possessão demoníaca) e “*self-pollution*” (autopoluição) (BECKETT *apud* PILLING, 2011, p. 141). Três anos antes da publicação do primeiro volume de sua prosa, o escritor que levaria a fundo a exploração das origens do discurso irrequieto e irrefreável de uma voz estranha a si própria já demonstrava um mal-estar com relação às intromissões dos autores que vieram antes dele.

Ainda que nesse primeiro momento de sua carreira literária essas intromissões sejam bem-vindas e adentrem as obras de forma estratégica e em completo controle do autor, após um tempo de maturação e de formação mais sólida de uma estética e de uma voz própria como escritor, Beckett terá como marca a exposição do estranhamento de seus narradores frente a essas vozes com quem um dia tiveram contato e que persistem em citações estilhaçadas pela memória, em ecos nem sempre bem-vindos e raramente compreendidos ou sequer compreensíveis. A definição da frequente inclusão de notas como uma “possessão demoníaca” se refere a uma inquietação com um descontrole compulsivo desse processo de composição do qual Beckett se utiliza, mas do qual em troca parece sentir-se dependente, como se a articulação das vozes ressuscitadas pelas leituras o persuadissem imperiosamente a fazê-las subir ao palco de sua criação. O segundo termo empregado por Beckett em sua descrição queixosa da *notesnatching*, *self-pollution*, é uma expressão arcaica e condenatória que designa o ato de masturbação. Tal preocupação com o envolvimento e a participação do leitor nos jogos intertextuais elaborados é bastante rara em suas correspondências e ensaios críticos, divergindo dos postulados de Beckett à época a respeito dos compromissos da literatura. Em *Proust*, ao defender que haveria um desprezo ao valor da amizade na obra do

⁹⁷ “[...] in the early 1930s it seems reasonable to suppose that what primarily concerned Beckett [...] was finding a justification for the morally questionable aesthetic practice of ‘notesnatching’ by which he was in part enslaved, and in part liberated.” PILLING, 2011, p. 141.

francês, Beckett já havia definido a arte como a “apoteose da solidão”, livre da incumbência de comunicar porque a comunicação estaria condenada pela distorção da interpretação do locutário;⁹⁸ em contraste ao estabelecimento de um diálogo, o dever da arte seria o de expressar “that only real and incommunicable essence of oneself” (BECKETT, 1999, p. 65)⁹⁹. Em *Dante...Bruno. Vico...Joyce*, o jovem irlandês já teria prezado a escrita de seu conterrâneo por não se constituir meramente em um discurso *sobre* algo — o que pertenceria ao campo da simples comunicação e não propriamente de sua concepção de linguagem literária.¹⁰⁰ Como escritor de ficção, Beckett certamente não esperava ser inteiramente compreendido, nem se mostrava preocupado com a inteligibilidade imediata de suas obras; no entanto, lhe faltava a perspectiva que Joyce tinha de imaginar os críticos literários caçando os tesouros intertextuais escondidos em *Ulysses* por séculos. A inquietação com o que haveria de mera masturbação na prática de *notesnatching* parece nos revelar um jovem Beckett temeroso de que seus jogos alusivos não alcançassem ninguém muito além dele próprio e de mais alguns poucos leitores, o que comprometeria suas possibilidades de publicação.

De fato, a obscuridade das referências intertextuais contribuiu para a recusa das mais diversas editoras londrinas em publicar o que seria seu primeiro romance, *Dream of Fair to Middling Women*, concluído em 1932, mas vindo a público postumamente. Do material recusado, Beckett aproveitou seu protagonista, o dantesco Belacqua Shua; trechos inteiros que sofreram poucas alterações ao se transformarem em dois contos, *A Wet Night* e *The Smeraldina's Billet Doux*; e passagens intactas inseridas em *What a Misfortune* e *Draff*. Sua correspondência à época atesta que o lento processo de escrita dos contos foi uma “luta terrível” — nas palavras de Beckett, dois deles foram escritos “*comme ça, sans conviction*”¹⁰¹. Ao fim, já com dez contos prontos, o editor Charles Prentice, que fora responsável pela publicação de *Proust*, lhe pede um último conto para dar maior volume ao produto final da publicação. Esta seria uma situação singular na carreira de Beckett, em que a necessidade interna de escrita — o imperativo de escrever sendo tão marcante em suas obras maduras — dá lugar ao compromisso editorial. Nesse contexto, o jovem escritor lança mão da *notesnatching* de maneira mais frequente, o que

⁹⁸ “And art is the apotheosis of solitude. There is no communication because there are no vehicles of communication.” BECKETT, 1999, p. 64. “E arte é a apoteose da solidão. Não há comunicação porque não há veículos de comunicação.” BECKETT, 1986, p. 51.

⁹⁹ “a única essência real e incommunicável de nós mesmos”. Idem. p. 52.

¹⁰⁰ “His writing is not *about* something; *it is that something* itself.” BECKETT, 1984, p. 27.

¹⁰¹ BECKETT *apud* PILLING, 2011, p. 10. “[...] assim, sem convicção”.

parece revelar uma dependência das notas para produzir a história. O resultado é o *Echo's Bones*, conto recusado por Prentice em uma longa carta que se inicia definindo-o como “um pesadelo”, não somente pela sua ambientação irreal pós-morte — a narrativa trata de um Belacqua vagando pelo mundo dos mortos — ou de suas bruscas mudanças de foco narrativo, mas também por conta de sua densa teia de alusões. O crítico Mark Nixon, responsável pelo excelente trabalho de anotações fornecidas para o *Echo's Bones* quando de sua publicação em 2014, nos assegura de que “[...] praticamente não há sentença em ‘Ossos de eco’ que não seja emprestada de uma ou outra fonte”, como de fato o número de notas atesta, complementando ainda que o conto seria o “mais densamente alusivo, mais joyceano, que qualquer dos escritos de juventude de Beckett”¹⁰². Apesar do conto desenvolver em paralelo “estrutural e conceitual do vislumbre que Dante tem da vida após a morte na *Divina Comédia*”¹⁰³, percebemos ao acompanhar as notas que esse paralelo não traz estabilidade à narrativa, nem oferece uma rota em que o leitor possa se ater ou pela qual possa se orientar em busca de um padrão unificador da obra. Nesse sentido, o intuito do uso das notas pelo jovem Beckett se mostra mais uma vez díspar daquele de Joyce.

Essas incorporações se tornariam progressivamente menos frequentes na obra beckettiana, e conforme a pesada angústia da influência de Joyce é deixada para trás, o interesse dos jogos intertextuais também é alterado, deixando de residir tanto na paródia e em um enriquecimento de significações explícito do jogo de *adicionar* para conferir maior valor ao que há de “espaço negativo”, de lacunar nas referências. Os choques de intertextualidade — como o de passagens bíblicas em contextos sexuais ou o de mitos gregos com o cotidiano moderno — também são substituídos pelos embates dentro do próprio texto, ou, se quisermos, do próprio discurso dos narradores das obras do pós-guerra. Nesses primeiros passos de sua carreira como escritor de ficção é comum notarmos as interferências da tradição literária contribuindo para refrear a narrativa ao constituírem-se como ideais que acabam por distanciar e problematizar o contato do *alter-ego* Belacqua com a experiência do real. Já nas obras posteriores, o próprio discurso que se esforça em produzir literatura se contorce, se nega, dá passos para trás e para frente, ensaia a criação de narrativas ao mesmo tempo em que as desmorona por dentro em descrédito. A memória tão lacunar e equívoca das personagens beckettianas

¹⁰² NIXON, Mark. “Introdução”. In: BECKETT, 2015, p. 18.

¹⁰³ Idem. Ib.

do pós-guerra esfacela os contatos com a tradição literária que um dia elas parecem ter tido: no texto, da febre do adicionar joyceano, restam apenas as migalhas de citações. Desse modo, Winnie, a protagonista de *Dias Felizes* (1961), se esforça para lembrar “os clássicos” em busca de conforto ou de distração e não encontra senão versos quebrados cujos efeitos se mostram bem distintos do esperado: “Como era mesmo aquele verso lindo? (*Lábios.*) Oh prazeres fugazes — (*lábios*) — Oh pa-pa-pa sofrimento eterno” (BECKETT, 2010b, p. 33).

4. A exposição da incoerência e do ficcional em *Dream of Fair to Middling Women*

Ainda que não seja debatida em sua crítica ou em suas aulas, a influência da prática da *notesnatching* de James Joyce é uma questão central das primeiras produções literárias de Beckett. Se o jovem irlandês se aproxima de seu conterrâneo pelo interesse em criar jogos intertextuais bastante singulares com os mais diversos elementos da tradição cultural ocidental, se afasta do autor de *Ulysses* no que este apresenta de organizador, esquemático e controlador em seu modo de inserção do material das notas às obras. De acordo com o biógrafo e crítico beckettiano James Knowlson, Beckett chegou a ouvir a confissão de Joyce sobre a preocupação de ter “sistematizado demais” sua *Odisseia* modernista.¹⁰⁴

Em justa oposição, o narrador de *Dream of Fair to Middling Women* assegura ao leitor, já em meio caminho andado do romance, que “[a] única unidade nessa história é, graças a Deus, uma unidade involuntária”¹⁰⁵, parodiando o valor unificador dos episódios da memória involuntária na *Recherche* de Proust. Por outro lado, podemos afirmar que a incoerência e a fragmentação desse primeiro romance beckettiano são, em diversos trechos e em última análise no todo, não somente *voluntárias* como reiteradamente enfatizadas pelas declarações desesperadas e cômicas de um narrador que não consegue controlar seus personagens e por consequência se perde na própria estruturação de seu enredo, que apesar de todo o maquinário das notas literárias não alça voo do chão de episódios corriqueiros e fortuitos. Em *Dream*, o nó joyceano entre o mítico e eterno e o banal e contingente é uma proposta frequentemente ensaiada com o único intuito de se fracassar parodicamente; os estilos ou maneirismos literários e os registros altos servem como uma escala desregulada que enfatiza o teor muitas vezes grotesco e escatológico dos acontecimentos.

Se a linguagem joyceana cria amplitude e profundidade a partir do banal, mantendo-o em sua condição de trivialidade ao mesmo tempo em que o eleva, a intenção da linguagem beckettiana é a de testar o limite em que se poderia narrar burlescamente o ordinário em toda sua gratuidade. Em ensaio sobre o “projeto

¹⁰⁴ Beckett parafraseou o que diz ter ouvido uma vez de Joyce: “I may have oversystematised Ulysses”. BECKETT *apud* KNOWLSON, 1997. p. 102.

¹⁰⁵ “The only unit in this story is, please God, an involuntary unity”. BECKETT, 1993. p. 133.

perverso” da ficção inicial de Beckett, Harry Vandervlist comenta a figuração do material prosaico nas obras de estreia nos seguintes termos:

Joyce's affirmation of commonplace life becomes, in Beckett, an attempt to discover the limits to which the narration of the futile, the aimless, or the absurd can be taken. Beckett's exploration of these limits demonstrates his sense, again derived from his reading of Proust, that all narration of ordinary experience is by definition futile (because concerned only with either boredom or suffering, the first worthless and the second rarely perceived clearly or represented adequately). It is as if Beckett concedes that his narratives cannot avoid this futility, and so they may as well show their awareness of the fact.¹⁰⁶

Conforme exposta no segundo capítulo desta dissertação, a discussão sobre o conceito do Hábito e seu efeito distorcivo à percepção subjetiva ganha um importante lugar no desenvolvimento do ensaio *Proust*, no qual a exposição do que haveria de fútil na narração epidérmica da experiência ordinária adquire valor de crítica à escola naturalista, tomada aqui como projeto de experimentação científica de máxima objetividade descritiva e analítica. Do estudo da *Recherche* para seu primeiro romance, Beckett levará o que ele lê em Proust como uma negação da tentativa de fidelidade à representação objetiva do prosaico, que não poderia ser representado senão a partir da aceitação tácita, por parte do autor, de todo um conjunto de valores estabelecidos que desgastaria a singularidade concreta dos objetos ou dos temas tratados. Na obra do francês, a noção do que é apreendido como real passa sempre por um forte crivo crítico que reavalia os elementos do relato — personagens, eventos, lugares —, suspeitando sempre se esses não seriam projeções enganosas que a personagem Marcel não poderia deixar de criar por conta do imperativo do Hábito de deformar a percepção de qualquer objeto de modo a vestir-lhe o véu da familiaridade. Conforme a leitura de Beckett, Proust incorporaria o banal em sua obra como objeto a ser escavado poeticamente visando a fazê-lo revelar sua essência — escavação na qual a pá da linguagem literária deveria pôr de lado todas as camadas sedimentadas que fossem contingentes e extrínsecas ao objeto. O milagre da memória involuntária, em sua justaposição de tempos, revelaria precisamente aquilo que resta intacto a despeito da corrosão do tempo, ou seja, a despeito do que há de passageiro. Se o narrador proustiano consegue

¹⁰⁶ VANDERVLIST, Harry. "REJECTING THE FEASIBLE": Discourse and Subjectivity in The Perverse Project of Beckett's Early Fiction". In: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 7, BECKETT VERSUS BECKETT (1998), pp.149-164.p. 150.

“amarrar” e dotar sua narrativa de um valor de *experiência* com alguma unidade formal, é graças ao “acidente” unificador e extratemporal da *mémoire involontaire*, que constitui a base para a possibilidade de se representar a realidade a partir de um “eu” minimamente cerzido e integrado por esses eventos.

Para um jovem escritor em seu romance de estreia, as estratégias de incorporação do banal de Joyce e de Proust devem ter-lhe parecido um pouco fora do alcance da mão como caminhos a se tentar emular. Em *Dream*, a banalidade é incorporada como paródia e levada ao limite da falta de sentido. Evidenciando o grau de distorção de que a percepção dos objetos é vítima com a intromissão da literatura — da memória das leituras e dos fetiche da cultura ocidental — como pedra no meio do caminho entre sujeito e objeto, as relações das personagens com a realidade objetiva são sempre desencontradas, frustradas ou abortadas de antemão. No romance, a literatura invade as descrições do discurso narrativo — por meio da mobilização das notas de leitura — e estabelece uma barreira frente à realidade, que é em geral simbolizada pelas figuras femininas com quem o protagonista trava contato. O *sonho* do título refere-se à sublimação poética tanto do narrador quanto de Belacqua, e opõe-se à realidade das mulheres, adjetivadas pela expressão “*fair to middling*”, que poderia ser traduzida tanto como “medianas” — no sentido de razoável e satisfatório — quanto como “mediócras”.

Além do fato de as ações banais e cotidianas não serem embrenhadas de significação por nenhum método mítico ou iluminação retrospectiva, os eventos também são bastante reduzidos numericamente. A maneira mais comum de introdução da crítica de um romance consiste, como se sabe, no exercício de resumir os traços básicos do enredo, expondo-lhe sua estrutura elementar. No entanto, mesmo essa simples tarefa se torna difícil no caso de *Dream*, em que o desenvolvimento do enredo é iniciado, abortado e reiniciado sistematicamente, em grande parte por conta da letargia do protagonista Belacqua e sua aversão à ação. Em sua incapacidade de estabelecer conexões interpessoais, a figura do purgatório dantesco aborta qualquer tentativa do narrador em desenvolver uma trama expressiva. A relação entre a misantropia da personagem e a dinâmica problemática da narrativa é bem salientada por John King, em ensaio intitulado devidamente *Reading for the Plotless: The Difficult Characters of Samuel Beckett's “Dream of Fair to Middling Women”*:

In *Dream* [...] there is no normal plot because the idea of narrative "design" in most senses requires meaningful relationships between characters, or else there is nothing emotionally, dramatically, at stake; and thus no event [...] would seem causally related to any other event. For such a person as Belacqua, in such a dearth of emotive contexts, nothing really matters. Belacqua fails to establish any relationship that would grant meaning to his future doings.¹⁰⁷

O enredo tem como base a relação de Belacqua com três *fair to middling women*: Smeraldina-Rima, Syra-Cusa e Alba. As relações se desenvolvem sem qualquer encontro entre as personagens femininas em questão. Syra-Cusa e Alba são apresentadas de maneira abrupta, aterrissando no romance sem indicações de quando ou onde o conhecimento de Belacqua dessas figuras se travou: “*The Syra-Cusa: her body more perfect than dream creek, amaranth lagoon [...]*”(BECKETT, 1993. p. 33)¹⁰⁸; no caso de Alba, sua apresentação toma um tom vaudevilliano:

Silence now we beseech you, reverence, your closest attention. For whom have we here. Follow us closely. Behold it is she it is the

ALBA(Idem, p. 151).¹⁰⁹

À falta de um núcleo narrativo, o narrador introduz bruscamente tais personagens de modo a explicitar tanto o acaso dos encontros amorosos quanto a gratuidade dos eventos do enredo. Mas o início do romance não poderia abarcar tal estratégia de introdução sem antes apresentar Belacqua, uma vez que este é o núcleo a partir do qual a significação das relações é estabelecida. Após o brevíssimo capítulo “*One*”, que descreve o protagonista ainda criança pedalando, encontramos Belacqua jovem, sentado em um cais, se esforçando para conseguir chorar pela partida de Smeraldina-Rima. O protagonista se concentra na imagem da amada acenando um adeus com sua boina em mãos para tentar se comover de alguma maneira:

It might have been a tuft of grass growing the way she ripped it off her little head and began to wave it with an idiotic clockwork movement of her arm, up and down, not to flutter it like a handkerchief, but grasping it in the

¹⁰⁷ KING, John. “Reading for the Plotless: The Difficult Characters of Samuel Beckett's ‘Dream of Fair to Middling Women’”. In: *Journal of Modern Literature*, Vol. 29, No. 1, *Modernist Afterimages* (Autumn, 2005). pp. 133-152. p. 137.

¹⁰⁸; “A Syra-Cusa: seu corpo mais perfeito que um riacho onírico, uma laguna de amaranto”.

¹⁰⁹ “Silêncio, suplicamos agora, reverência, toda a atenção. Pois quem nós temos aqui. Sigam-nos de perto. Vejam eis que é ela eis que é a

ALBA.”

middle to raise it and lower it with a stiff arm as though she were doing an exercise with a dumb-bell. The least reference of his thought now to these valedictory jerks, the monstrous grief in the hand clutching the livid beret like a pestle and pounding up and down, so that every stroke of the stiff arm seemed to bray his heart and propel her out of his sight, was enough to churn his mind into the requisite strom of misery. He found this out after a few false starts. So, having fixed the technique, he sat on working himself up to the little teary ejaculation, choking it back in the very act of emission, waiting with his mind blank for it to subside, and then when everything was in order switching on the tragic beret and the semaphore vale and starting all over again [...]. Until to his annoyance the fetish of her waving the beret in the manner we (consensus, here and hereafter, of me) have been at such pains to describe, refused to work (Idem, p. 4-5).¹¹⁰

Aqui já se mostra como a imagem de Belacqua das mulheres deve necessariamente passar por uma transformação em imagem *literária* para que Belacqua consiga sustentar seu interesse – sempre a partir de uma idealização, um sonho. O que tem um caráter *ficcional* passa a ser uma discussão sobre o próprio processo de ficcionalização. As discussões literárias em *Dream* não se dão somente nos momentos de reflexão do narrador sobre sua própria obra; o caráter metaficcional é evidenciado por todo o romance. Belacqua espera se comover diante de tal cena de despedida porque esse seria o esperado de sua parte em romances que reproduzem o lugar-comum do sentimentalismo amoroso. O modo com que ele se força a fazer isso, no entanto, revela ainda outra intertextualidade.

Abusando do recurso metafórico como forma de tingir o real do gesto com as cores metafóricas, tudo o que Belacqua consegue é tomar o balançar da boina como um fetiche irritante. Segundo Paul Stewart, essa introdução deve ser lida como uma negação

¹¹⁰ “Poderia ter sido um tufo de relva pela forma com que se arrancava da minúscula cabeça e começava a agitá-lo com um movimento mecanicamente idiota do braço, para cima e para baixo, não o ondulando como a um lenço, mas apanhando-o pelo meio para levantá-lo e abaixá-lo com um braço rígido como se estivesse fazendo um exercício com um peso. O pouco que pensara nos espasmos que ela tivera ao despedir-se, a imensa pena da mão com a qual ela agarrava a boina como um pilão e pilando acima e abaixo, de tal maneira que cada golpe do braço rijo parecia ornejar seu coração e impeli-la de sua vista, foi o bastante para agitar seu ânimo em sua requerida tromenta de desgraça. Ele compreendeu tudo isso após algumas largadas queimadas. E então, tendo depurado a técnica, dedicou-se a excitar a pequena ejaculação lacrimal, sufocando-a no instante exato de sua emissão, esperando com sua mente em branco para que ela se apaziguasse, e então quando tudo estava sob controle dirigia seus pensamentos à trágica boina e os patéticos sinais de despedida começando tudo outra vez [...] Até que, para seu aborrecimento, deixasse de funcionar o fetiche da boina em aceno da maneira com que nós (por consenso, de agora em diante, eu) tanto me esforcei por descrever.”

da potencialidade da linguagem metafórica que Beckett indicara em *Proust*.¹¹¹ Em seu ensaio sobre o escritor francês, assinala-se – assim como já feito no ensaio sobre Joyce¹¹² – a congruência entre forma e conteúdo da linguagem proustiana por meio das cadeias de metáforas empregadas por toda *À la Recherche du Temps Perdu*:

For Proust the quality of language is more important than any system of ethics or aesthetics. Indeed he makes no attempt to dissociate form from content. The one is a concretion of the other, the revelation of a world. The Proustian world is expressed metaphorically by the artisan because it is apprehended metaphorically by the artist: the indirect and comparative expression of indirect and comparative perception (BECKETT, 1999, p. 88).¹¹³

As metáforas *tuft of grass*, *clockwork mechanism*, *dumb-bell* e *pestle* são empregadas de modo a manterem a ambiguidade de constituírem-se como percepção ou expressão; por conta do esforço de tentativa de significação, não sabemos o quanto espontaneamente essas imagens vêm à mente de Belacqua. No trecho, percepção e expressão parecem estar propositadamente interligadas: na passagem, não sabemos se as metáforas são um esforço de expressão por parte de Belacqua ou se são comparações genuínas com as quais o protagonista *percebe* o gesto com a boina. O trabalho do “artesão” e o do “artista” se mescla para ambos falharem na capacidade de comoção de Belacqua e do leitor.

Conforme aponta Stewart, a metáfora em Proust é a essência da capacidade de conjunção entre o mundo exterior e o interior, e, portanto, a comunicação do sujeito com o objeto por excelência.¹¹⁴ Em *Dream*, essa possibilidade já se coloca como problemática desde o início. Como consequência da falha da linguagem em apreender o gesto de adeus de maneira significativa, Belacqua é afligido pelo que ele toma por uma condenação geral da humanidade: “[...] he was seized with a pang of the darkest dye, and his Smeraldinalgia was swallowed up immediately in the much greater affliction of

¹¹¹ STEWART, Paul. “The Proustian Vision and the Beckettian *Dream*”. In: *Zone of Evaporation: Samuel Beckett's Disjunctions*. New York: Ed. Rodopi, 2006. p. 37.

¹¹² “Here form is content, content is form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read – or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not *about* something; *it is that something itself*.” BECKETT, 1984. p. 27.

¹¹³ “Para Proust, a qualidade da linguagem é mais importante do que qualquer outro sistema ético ou estético. De fato, ele não faz qualquer esforço para separar forma e conteúdo. Um é a concretização do outro, a revelação de um mundo. O mundo proustiano é expresso metaforicamente pelo artesão porque é apreendido metaforicamente pelo artista: a expressão comparativa e indireta da percepção comparativa e indireta.” BECKETT, 1986, p. 71.

¹¹⁴ STEWART, 2006. p. 37.

being a son of Adam and cursed with an unsubordinated mind” (BECKETT, 1993, p. 5).¹¹⁵ A incapacidade de estabelecer contato significativo com o meio externo é bem marcante nas obras posteriores de Beckett. No romance de 1936 que se segue a *Dream, Murphy*, a personagem que leva o título da obra buscará refúgio no microcosmo, se alienando absolutamente do mundo externo e das relações interpessoais e descrevendo de forma positiva o mergulho em si mesmo. Em *Dream*, o desejo do refúgio no microcosmo – ou sua possibilidade – é negado de antemão: com sua *unsubordinated mind*, a alienação interna não é tão diferente da alienação externa.

O mergulho em sua própria interioridade é oposto à investigação proustiana de si próprio. Enquanto o narrador da *Recherche* busca analisar profundamente todas as reações internas de Marcel frente às suas relações, o narrador de *Dream* já toma como ponto de partida a impossibilidade de compreensão de qualquer personagem. Nas primeiras páginas do romance encontramos a negação do narrador em fornecer dados das personagens à maneira da tradição realista. “Milieu, race, family, structure, temperament, past and present [...] That tires us” (Idem. p. 12-3).¹¹⁶ De fato, com as aparições abruptas das personagens no romance, a narrativa não nos fornece nenhuma introdução às figuras que pululam no enredo. Tal procedimento garante a liberdade dessas personagens, das quais o leitor é forçado a esperar qualquer coisa. Não se trata de uma estratégia narrativa para deixar as possibilidades do enredo abertas, mas uma *impossibilidade* – ou incapacidade por parte do narrador – em descrever suas figuras: “The Smeraldina-Rima is not demonstrable. She has to be taken or left” (Idem, p. 13).¹¹⁷ Muito além da negação da caracterização realista das personagens, o narrador também negará qualquer valor no trabalho de escavação psicológica tão presente em Proust. Se na obra do escritor francês os episódios da memória involuntária funcionam como garantias de uma certa preservação da identidade de Marcel, os raros momentos de imersão de Belacqua são descritos como uma reiteração da ausência de um núcleo identitário:

At his [Belacqua’s] simplest he was trine. Just think of that. A trine man!
Centripetal, centrifugal and...not.[...]

¹¹⁵ “[...] ele foi tomado por uma pontada da mais escura coloração, e sua Smeraldinalgia foi imediatamente devorada pela pena muito maior de ser um filho de Adão e amaldiçoado com uma mente insubordinada.”

¹¹⁶ “Meio, raça, família, estrutura, temperamento, passado e presente [...] isso nos cansa.”

¹¹⁷ “A Smeraldina-Rima não é demonstrável. Com ela, é pegar ou largar.”

The third being was the dark gulf, when the glare of the will and the hammer-strokes of the brain doomed outside to take flight from its quarry were expunged, the Limbo and the wombtomb alive with the unanxious spirits of quiet celebration, where there was no conflict of flight and flow and Eros was as null as Anteros and Night had no daughters. (Idem, p. 120-121)¹¹⁸

Os mergulhos em si de Belacqua servem como uma ablação absoluta de uma personagem que busca desaparecer. Ironicamente, essa própria tendência à extirpação da existência corre o risco de ser lida como um caráter definidor de Belacqua; o narrador, em sua autoridade, se apressa em corrigir tal leitura: “There is no authority for supposing that the third Belacqua is the real Belacqua [...] There is no real Belacqua [...] there is no such person” (Idem).¹¹⁹ A preocupação do narrador em abortar qualquer interpretação direcionada à caracterização das personagens é sistemática, tornando-se um jogo literário no qual a narrativa suporta a vontade de Belacqua em não ser definido e em se desvencilhar de uma identidade. O desejo da personagem é explicitado na seguinte passagem: “I shall extinguish [...] by banning the torchlight procession in the city that is I, the fatiguing lust for self-emotion. Then we shall all be on the poor sow's back.” (Idem, p. 24).¹²⁰

A única vontade identificável em Belacqua é a anulação da vontade – o que significaria a anulação de qualquer dinamicidade do enredo. Em *Proust*, Beckett já havia se armado schopenhauerianamente contra a vontade a partir de uma exposição do desencontro entre sujeito e objeto desejado: “[t]he aspirations of yesterday were valid for yesterday's ego, not for to-days. We are disappointed at the nullity of what we are pleased to call attainment” (BECKETT, 1999, p. 13-4).¹²¹ As mutações dos egos, bem como as mudanças dos objetos, tornam a realização do desejo um jogo de gato e rato que Beckett é ansioso em apontar a falta de validade. Logo no final da primeira seção de *Proust*, o irlandês declara a sabedoria da ablação do desejo: “[...] the wisdom of all the

¹¹⁸ “Em seu estado mais simples, ele era trino. Pense só nisso. Um homem trino! Centrípeto, centrífugo e... não. [...]”

O terceiro ser era o abismo escuro, uma vez eliminado o deslumbramento e a vontade e as machadadas do cérebro, condenados a sair de sua canteira, o Limbo e o uterotumba vivos com os espíritos despreocupados de celebração tranquila, onde não havia conflito de saída e fluxo e Eros estava tão anulado quanto Anteros e a Noite não tinha filhas.”

¹¹⁹ “Não há nenhuma autoridade para pressupor que o terceiro Belacqua é o Belacqua verdadeiro [...] Não há Belacqua verdadeiro [...] tal pessoa não existe.”

¹²⁰ “Eu extinguirei [...] ao banir a procissão de tochas na cidade que é Eu, o desejo fatigante por autocomiseração. E então estaremos todos porcos”.

¹²¹ “As aspirações de ontem foram válidas para o ego de ontem, não para o de hoje. Ficamos desapontados com a nulidade do que nos apraz chamar de realização.” BECKETT, 1986, p. 8.

sages, from Brahma to Leopardi, the wisdom that consists not in the satisfaction but in the ablation of desire” (Idem, p. 18).¹²² Em *Dream*, Beckett retoma a questão a partir de uma contradição dessa sabedoria: “How could the will be abolished in its own tension?” (BECKETT, 1993, p. 123)¹²³, pergunta o narrador. A ablação da vontade fica à deriva da sorte, de um estado de espírito que assalte o protagonista como os episódios da memória involuntária assaltam Marcel. O que sobra, em *Dream*, é o pêndulo do Tédio – que seria a impressão de se obter o objeto - e do Sofrimento – a falta do objeto desejado. Belacqua, a contragosto, chega a jogar o jogo da vontade: mas prioriza a preservação da *idealização* do objeto desejado, aceitando o efeito colateral do Sofrimento como um fardo natural e inescapável. As relações de Belacqua com as *fair to middling women* ilustram esse distanciamento ao objeto desejado. O protagonista coloca um fim – ainda que temporário – na sua relação com Smeraldina-Rima com a justificativa de ter de se afastar corporeamente dela para preservar seu ideal, cortando abruptamente o desenvolvimento do enredo.¹²⁴

O desejo de Belacqua pelas mulheres se mescla num *sonho literário* que o narrador cuida de construir por meio de discursos recheados de comparações eruditas, cacofonias e aliteraões, nos quais o ritmo e a sonoridade valem mais do que qualquer significante. Esses delírios circundam o objeto de desejo sem tratá-lo de modo direto, com a justificativa enunciada no início do romance de que a beleza é indefinível.¹²⁵ Mas a presença da literatura persiste e invade tanto a descrição narrativa quanto o modo de Belacqua ver o mundo:

From the Bridge, then, along the right bank, at that hour, it was Ronsard as far as the Park Gates. Magic, or, Deliverance from Love. At Island Bridge, a pang of light in the whore’s garret. At Chapelizod, after the long journey, the long hour when darkness fills the streets, it was Homer. He spews, and we lick it up (Idem, p. 28).¹²⁶

¹²² “[...] a sabedoria de todos os sábios, de Brahma a Leopardi, a sabedoria que consiste não na satisfação mas na extirpação do desejo” Idem, p. 13.

¹²³ “Como a vontade pode ser abolida em seus próprios termos?”

¹²⁴ Idem. p.26-7.

¹²⁵ “But, poor Belacqua, do you not realize that the essence of beauty is predicateless, transcending categories?”. Idem. p. 34. “Mas, pobre Belacqua, você não percebe que a essência da beleza é impredicável, que transcende categorias?”

¹²⁶ “Da ponte, e por toda a margem direita, a essa hora era Ronsard até a altura dos portões do parque. Magia ou Libertação do amor. Em Island Bridge, uma pontada de luz na mansarda da puta. Em Chapelizod, depois da longa viagem, à ampla hora quando a escuridão se apodera das ruas, era Homero. Ele vomita e nós lambemos.”

Em *Dream*, as referências literárias invadem o imaginário de Belacqua de maneira sempre contrastante com a realidade chã, seja pela própria paródia da tentativa de junção do imaginário literário e a realidade – como no trecho citado —, seja pelo transtorno da formação do ideal feminino a partir da literatura, reforçando o abismo entre realidade e idealismo no qual o protagonista se debate. Belacqua chega a se revoltar contra essa intrusão literária em um dos maiores contrastes desse gênero no romance: o da imagem de Beatrice, a musa da *Divina Comédia*, e o bordel.¹²⁷ Nesse sentido, o protagonista é como uma inversão de Swann, o personagem da *Recherche*: se Swann não pode compreender a beleza etérea do Septeto de Vinteuil porque não consegue separá-lo da imagem de sua mulher¹²⁸, Belacqua é incapaz de se relacionar diretamente com as personagens femininas em grande parte por conta da intrusão das figuras literárias em seus relacionamentos. A tradição literária acaba por atrapalhar o andamento do enredo de *Dream*.

Essa intrusão da literatura no imaginário também se dá por todo o romance nas discussões do narrador sobre sua incapacidade de colocar suas personagens em movimento de um modo satisfatório. Tais comentários servem como uma forma de preenchimento desse vazio narrativo; nesses trechos, a autoconsciência e a mediação narrativa contrastam explicitamente com os fluxos poéticos em *Dream* que seriam a tentativa de um discurso sem mediação, construindo-se como o plano estritamente ficcional do romance. Como vimos em nossa introdução contextual, Beckett aponta a fusão de forma e conteúdo em Joyce a partir da imitação do sentido pelo estilo; a mesma fusão é atingida em *Proust* pela cadeia metáfora – em que a apreensão é equivalente à expressão. Em *Dream*, os fluxos poéticos têm significantes demais para significados de menos para exercerem a função narrativa, e o narrador, tendo seu personagem principal abortando a sucessão do enredo por conta de sua vontade de negar a vontade, acaba por se perder em sua própria história, sem saber mais o quê descrever ou narrar. O crítico Harry Vandervlist resume o impasse beckettiano da seguinte maneira:

Gradually, in his early novels, the inseparability of language and experience will become a preoccupation, so that there is finally nothing to choose

¹²⁷ ““I admit Beatrice” he [Belacqua] said kindly “and the brothel, Beatrice after the brothel or the brothel after Beatrice, but not Beatrice in the brothel, or rather, not Beatrice and me in bed in the brothel.”. Idem. p. 102. “ ‘Eu admito Beatrice’ ele [Belacqua] disse cordialmente ‘e o bordel, Beatrice depois do bordel ou o bordel depois de Beatrice, mas não Beatrice no bordel, ou, ao menos, não Beatrice e eu na cama no bordel’.”

¹²⁸ BECKETT, 1986. p. 75; BECKETT, 1999, p. 93.

between a vision of experience as a dialectic of boredom and suffering, and a view of language as a dialectic between excessive signifiers and lacking signification.¹²⁹

A certa altura do romance, o narrador de *Dream* expressa seu desejo de que as personagens se encontrem para que se arranje um *desfecho* significativo do enredo. Se em Proust o leitor fica à espera de um acontecimento que dê significação à experiência de Marcel – cuja morte, sem a salvação da memória involuntária, “[...] would be a termination but not a conclusion” (BECKETT, 1999, p. 68)¹³⁰ – e encontra tanto o vislumbre da *obra* de Marcel-narrador-autor, quanto o da significação de suas relações sociais – uma vez que narrá-las seria a forma de lhes dar valor de experiência —, em *Dream* a esperança do narrador de que as personagens passem a *fazer sentido* não se realiza, e a obra tem um fim, mas não uma conclusão. A incoerência e a inconclusividade do primeiro romance beckettiano, *strange thing*, não são justificáveis pela incapacidade do jovem autor, mas, pelo contrário, constituem-se literariamente ao longo de *Dream* como uma exposição dos impasses do romance modernista.

¹²⁹ VANDERVLIST, Harry.” ‘REJECTING THE FEASIBLE’: Discourse and Subjectivity in The Perverse Project of Beckett's Early Fiction”. In: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 7, BECKETT VERSUS BECKETT (1998), pp.149-164.p. 154.

¹³⁰ “[...] seria um fim mas não uma conclusão.” BECKETT, 1986. p. 54.

5. a) Adentrando a sala de Beckett

Segundo as notas da aluna Rachel Burrows, o cronograma proposto pelo professor Samuel Beckett em 1932 continha os seguintes tópicos: “Introdução (reflexões sobre literatura), Parte 1: O romance (Gide), Parte 2: Teatro (Racine), Conclusão (retorno ao romance e à noção de modernidade)” (LE JUEZ, 2010, p. 4). Gide e Racine parecem ter sido escolhas de Beckett, com uma influência de Rudmose Brown, tutor do jovem professor quando então aluno da Trinity College, para a escolha de Racine – especialmente em contraste a Corneille. Do cronograma, o que parece ter sido escolha pessoal de Beckett é a importância dada à análise cerrada do ensaio gideano sobre Dostoievsky.

Não constam nas notas de Rachel Burrows menções diretas à seção intitulada “reflexões sobre literatura” de um modo geral. Em seu lugar, o que temos é uma discussão sobre os precursores do romance modernista, por meio de uma exposição dos critérios particulares de Beckett para a avaliação — e um ensaio de uma definição, ou diversas — das qualidades de um romance adequadas à designação “modernista”. O critério mais frequentemente reiterado é a tentativa de incorporação do que ele chama por “*total reality*”, tarefa que resultaria invariavelmente em uma disrupção formal da coerência do romance. Em seus comentários e preferências, Beckett não se mostra receoso em expor sua inclinação pessoal ao reconhecimento da irredutibilidade do *real* à representação literária, linguística, à própria exposição dessa falha em “acomodar o caos” na forma do romance, que frente a essa incapacidade de acomodação total não deveria forjar uma “unificação forçada”¹³¹, mas exibir-se em sua incoerência.

Pautado nesses critérios, Beckett elege Stendhal e Flaubert como precursores do romance modernista. A ausência do terceiro nome da tríade do realismo francês do século XIX, Honoré de Balzac, é deliberada, evidenciada e, conforme veremos mais adiante, explorada como uma oposição estética estratégica. Como um primeiro critério de renegação a Balzac, temos a própria natureza do projeto balzaquiano de *La Comédie humaine*. Dado a gastos suntuosos e a uma vida financeira pouco equilibrada, a produção prolífica do autor de *Le Père Goriot* encontra justificativa, à parte de questões estéticas, na necessidade premente em quitar suas dívidas interminavelmente acumuladas. Ainda que Balzac reformulasse tipos de personagens muito semelhantes e

¹³¹ “*forced unification*” é um dos termos que Beckett se utiliza em alusão à coerência mecânica do projeto naturalista de Zola para o romance. Idem, p. 31.

reproveitasse algumas de suas criaturas, fazendo-lhes reaparecer em pontos diversos de suas vidas em romances distintos, o número descomunal de figuras balzaquianas que povoam sua obra é conhecido, em um chiste que tem algo de sério, por rivalizar com o Registro Civil. Quer seja por pressão financeira ou por ambição literária, o escopo de temas da obra de Balzac é da ordem do enciclopédico, cobrindo com um detalhamento minucioso as mais diversas esferas da vida francesa da primeira metade do século XIX. Em obra inacabada a qual se ocupa do desenvolvimento de um projeto também enciclopédico, Flaubert faz seu personagem Pécuchet, em *Bouvard et Pécuchet* (1881), comentar com aborrecimento a ambiciosa abrangência da obra balzaquiana na seguinte passagem citada por Brigitte Le Juez em *Beckett before Beckett*:

He writes one novel about chemistry, another about banking, another on printing machines [...] We'll have one on every trade and every province, then on every town and every floor of every house, and every individual, and it will not be literature, but statistics or ethnography (FLAUBERT apud LE JUEZ, 2010, p. 27).¹³²

As palavras de Pécuchet encontram eco no julgamento de Beckett a respeito do modo exaustivo com que Balzac buscou abarcar a “realidade total” no conjunto de sua obra. Para o irlandês, a literatura — nesse caso, particularmente, o romance — deve incorporar a complexidade do real por meio da síntese ou da escavação do que se apresenta como contingente. É precisamente nesse sentido que Beckett comentaria anos mais tarde, em retrospecto, sua diferença com o caminho joyceano (vale notar, sem censurar a obra de seu conterrâneo como o faz com Balzac):

[W]e are diametrically opposite because Joyce was a synthesizer, he wanted to put everything, the whole of human culture, into one or two books, and I am an analyser. I take away all the accidentals because I want to come down to the bedrock of the essentials, the archetypal (BECKETT apud KNOWLSON, 2007, p. 47-8).

É importante ressaltarmos aqui a referência a “um ou dois livros” — *Ulysses* e *Finnegans Wake*? — da citação e a definição de Joyce como um *sintetizador*, marcando

¹³² « Il a fait un roman sur la chimie, un autre sur la Banque, un autre sur les machines à imprimer. [...] Nous en aurons sur tous les métiers et sur toutes les provinces, puis sur toutes les villes et les étages de chaque maison et chaque individu, ce qui ne sera plus de la littérature, mais de la statistique ou de l'ethnographie. » In : FLAUBERT, 1881, p. 165. “Ele escreve um romance sobre química, outro sobre o Banco, outro sobre as máquinas de impressão [...] Nós teremos um romance sobre cada profissão e cada província, depois sobre cada cidade e cada andar de cada casa e cada indivíduo, e isso não será mais literatura, mas estatística ou etnografia.”

a oposição à leitura que Beckett opera de Balzac. Pois Balzac é também um “adicionador” que busca retratar a sociedade francesa de seu tempo em sua integralidade por meio de um acúmulo de romances. No entanto, sem efetuar a síntese, o escritor não se debateria com o desafio central para Beckett: o da acomodação da “realidade total” à forma do romance, de *um* romance, do Romance.

Voltaremos a discorrer sobre o lugar de Balzac na crítica, nas aulas e na produção literária do jovem Beckett mais adiante em nossa dissertação. Por ora, buscaremos compreender melhor em que termos o irlandês lia a relação entre Stendhal e Flaubert como precursores do romance modernista conforme ele o concebia.

5. b) Stendhal, Flaubert (.,Joyce)

Os comentários beckettianos a respeito dessa ligação são em si mesmos pouco elucidativos e por vezes nebulosos. As afirmações que colocam Stendhal ao lado de Flaubert nas notas da aluna Rachel Burrows não se delongam em explicações ou mesmo indicações sobre como devemos compreender os termos empregados — é assim na crítica literária beckettiana. Em uma das anotações mais longas, lemos: “Both [Stendhal e Flaubert] could be called realists. Background of Naturalistic novel — but authentic complexity lacking in Naturalists as in Romanticists” (LE JUEZ, 2010, p. 25). Organizadora e comentadora das notas, Brigitte Le Juez nos indica a pista para compreendermos melhor o que Beckett possivelmente tinha em mente ao se referir à “complexidade autêntica” dos dois autores franceses. Trata-se de uma resenha de Ezra Pound publicada na revista literária londrina *The Egoist*, em 1914, sobre o então recém-lançado *Dubliners*. A ligação entre Stendhal e Flaubert é indicada no contexto de descrição do que Pound lê como dois significados diferentes para o termo *impressionismo* como escola literária. O primeiro, sobre o qual o crítico americano se detém em sua resenha e ao qual o James Joyce de *Dubliners* é alinhado, é “uma escola de escritores de prosa [...] cujo precursor foi Stendhal e cujo fundador foi Flaubert”. Pound prossegue:

The followers of Flaubert deal in exact presentation. They are often so intent on exact presentation that they neglect intensity, selection and concentration.

They are perhaps the most clarifying and they have been perhaps the most beneficial force in modern writing.¹³³

O segundo tipo de impressionismo literário seria formado por escritores que não seguiriam uma tradição propriamente exclusiva à literatura, mas buscariam imitar a “suavidade” dos quadros de Monet — segundo Pound, sem grande sucesso, porque um mesmo impulso levaria um poeta e um pintor a produzirem, em suas linguagens, um poema e um quadro que não necessariamente se assemelhariam. O “movimento paralelo” ao impressionismo na pintura seria, na literatura, a tendência que seguiria a “precisão de Flaubert”, cuja exposição exata dos fenômenos negligenciaria a “intensidade, a seleção e a concentração” em uma ruptura com o foco narrativo conforme às convenções de uma literatura de veia romântica, assim como a escola de Monet desfocalizou o modo de representação pictórica dita realística em sua apresentação de detalhes e contornos. Nessa “precisão de Flaubert”, a manipulação do autor por meio de “intensidades” e “seleções” é borrada para dar lugar a uma exposição impessoal, indiferente e impassível. Em *Dubliners*, Joyce teria dado um passo adiante nessa linhagem do impressionismo ao operar uma rígida precisão da linguagem por meio da exclusão de “detalhes desnecessários” e de passagens convencionais — nas palavras de Pound, “límpidos e pequenos diagramas” que nada teriam que ver com a realidade. Apresentando suas personagens sem sentimentalismo ou convolução, Joyce não cederia ao protocolo literário segundo o qual “qualquer aspecto da vida, para ser interessante, deve ser plasmado à forma convencional de uma ‘história’”.

Ironicamente, Pound também se diz surpreso com o fato de um irlandês ter escrito *Dubliners*, porque, em sua concepção, o livro de contos estaria alinhado a uma tradição realista de concisão e precisão essencialmente “continental” — ou, mais especificamente, francesa. Uma oposição à inclinação romântica do temperamento inglês é demarcada implicitamente ao referir-se à qualidade *clássica* de Joyce: “He [Joyce] is not ploughing the underworld for horror. He is not presenting a macabre subjectivity. He is classic in that he deals with normal things and with normal people.”¹³⁴ Baseado nos temas cotidianos e nos retratos de pessoas comuns, o Joyce de *Dubliners* seria um seguidor de Flaubert também em sua impessoalidade política ao

¹³³ POUND, Ezra. “‘Dubliners’ and Mr. James Joyce”. In: *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound’s Essays on Joyce*. Edição e comentários de Forrest Read. Nova York: New Directions Publishing Co., 1967. p. 27-8.

¹³⁴ Idem. p. 29.

afastar-se da literatura irlandesa engajada em forjar um “imaginário celta”. A distância da defesa explícita de causas políticas, a impessoalidade, o comprometimento com os temas cotidianos e a precisão da linguagem são todos traços de um caminho que ligariam Flaubert a Joyce, trilha que o jovem Beckett do início da década de 1930 ainda não encontrara meios de adentrar, mas que, como veremos, já exercia atração sobre ele.

Dos três principais escritores modernistas de que Beckett se ocupa em sua crítica e em suas aulas — James Joyce, Marcel Proust e André Gide — no que constem suas evidentes particularidades e diferenças entre si, destaca-se como traço comum a todos uma premente inquietação com o caráter ficcional de seu trabalho. O jogo da ficção, dentro do pacto criado entre escritor e leitor que sabe que o que terá pela frente não está necessariamente inscrito nos fatos como na objetividade referencial do jornalismo, por exemplo, mas depende de certas demandas convencionais para que esse leitor se deixe ser levar. Em estudo de 1962 sobre uma linhagem que correlaciona Flaubert, Joyce e Beckett, o crítico Hugh Kenner nos aponta sumariamente duas dessas demandas julgadas como centrais, conforme a expectativa do leitor dos romances da tradição realista do século XIX: a verossimilitude e a plausibilidade¹³⁵. A primeira trataria de viabilizar a compreensibilidade da leitura. Para que alguma coisa entre o escritor e o leitor seja comunicada, pontos de acordo mútuos da linguagem com referentes externos passíveis de reconhecimento devem estar implicados, pré-estabelecidos, e, até certo ponto, solidificados.

Em defesa de certos traços disruptivos do romance modernista, Beckett valoriza os desvios heréticos e a desconfiança com relação a esse primeiro pacto em pelo menos dois momentos distintos. A primeira se dá em *Dante...Bruno.Vico..Joyce*, de 1929. Conforme exposto em nossa introdução contextual, o ensaio se desenvolve em torno da criação de uma linguagem nova, sintetizada artificialmente pelo escritor-artesão, visando burlar as camadas convencionais sedimentadas por séculos entre a palavra e seu referente externo, entre significante e significado. Trata-se do que ele chama por *expressão direta* da linguagem joyceana, que se constituiria por meio de três processos entrecruzados: o mergulho filológico às origens das palavras, objetivando restaurar o poder evocativo-mitológico de uma linguagem ainda fresca, menos abstrata e mais objetiva; a aproximação da forma e do conteúdo na linguagem, que mimetizaria por meio de ritmo e de aliterações o sentido implicado; e a sintetização de diversas línguas,

¹³⁵KENNER, 2005, p. xvii.

valorizando as palavras de maior efeito onomatopéico. Tal concepção da linguagem literária implicaria a obtenção de uma verossimilitude compreendida de outra maneira, na qual todo o trabalho de evidenciar a composição fonética, a raiz morfológica e a reordenação sintática da composição de uma frase é arregimentação de forças condensadas e minuciosamente elaboradas visando comunicar o referente externo em máxima fidelidade à evocação de sua particularidade — essa, salvaguardada do perigo de ser desgastada pela abstração generalizadora do emprego da palavra que busca comunicar apenas os significados convencionais e habituais.

Dois anos mais tarde, em monografia sobre o autor de *À la Recherche du Temps Perdu*, Beckett sinaliza — e endossa — a conclusão do narrador do romance de que “[...] o Nome é um exemplo do primitivismo de uma sociedade bárbara e tão convencionalmente inadequado quando ‘Homero’ ou ‘mar’” (BECKETT, 1986, p. 38). Tal indicação da qualidade inadequada da linguagem aparece no contexto da discussão de Albertine, personagem esquiva de compreensão e definição, cujas metamorfoses parecem ao narrador tão bruscas e incongruentes a ponto de este concluir que nomeá-la é uma inadequação, porque desconcertantemente imprecisa, uma vez que suas faces se apresentam de modo tão dispar que poderiam efetivamente referirem-se a pessoas distintas.

A desestabilização da verossimilitude encontra-se implicada na discussão de um tema ainda mais importante para o desenvolvimento da monografia beckettiana sobre o autor francês. Conforme definida nos termos de Kenner, o requisito da verossimilitude exige que o livro seja “rico em palavras que nomeiem objetos familiares a seu leitor” (KENNER, 2005, p. xvii). Ao discorrer sobre o conceito de Hábito em *Proust*, Beckett indica uma problematização da verossimilitude para além do seu caráter objetivo e da necessidade de um nome encontrar um referencial estabelecido por convenção a fim de que a comunicação seja efetiva. A questão é colocada em uma perspectiva subjetiva à medida que se expõe a relevância dos momentos em que os “objetos familiares” para Marcel apresentam-se bruscamente de maneira inesperada, quebrando o pacto entre sujeito e objeto. Tais momentos de choque são elaborados em contextos diversos, desde o susto de se acordar em um quarto diferente do habitual e se deparar com um teto cuja altura causa estranhamento e sensação de deslocamento, até a contrariedade causada pela percepção de que um nome tão familiar como “Albertine” não mais indica aquilo que outrora indicou.

Evidentemente, não há nada de estranho para o leitor em uma mudança de descrição de um teto baixo para um teto alto. Mas colocando em relevo a familiaridade criada pelo Hábito e o choque de suas suspensões, Beckett visa implicar que a obra de Proust expõe esse ensimesmar do escritor com sua própria produção literária: como jogar o jogo da verossimilitude, aludindo a objetos familiares ao leitor, e ao mesmo tempo escavar poeticamente tais objetos de modo a expô-los em sua essência, decantados das sedimentações usuais e convencionais que lhe são atribuídas cotidianamente? Esse é o ponto de partida da elaboração das análises minuciosas dos efeitos que a quebra de um pacto absolutamente banal causa em Marcel: as passagens proustianas que se ocupam com a desestabilização da noção de identidade e a quebra da cadeia familiar de relações semânticas de um objeto são incorporadas à obra como uma discussão da própria dificuldade do escritor de ficção em comunicar a experiência do choque, do deslocamento da familiaridade e da convenção para a inefabilidade da percepção de um objeto em sua singularidade concreta. Enquanto Marcel acordar em um mesmo quarto, o foco do discurso narrativo pode ignorar a descrição banal da altura de um teto. Mas se essa simples familiaridade é subitamente excluída, então a hierarquia de importância do que convencionalmente se espera encontrar em um livro é reestruturada por Proust. Não importa se objetivamente, para o leitor, a altura de um teto é um tema sem importância e já bem assentado em convenção, pois a primazia do sujeito é estabelecida, e é evidenciado e reiterado o abismo entre a perspectiva subjetiva e a verossimilitude da linguagem, entre o *evento* do choque emocional de Marcel com relação a um pacto habitual quebrado e a banalidade de compreender as diferenças descritivas de um “teto baixo” e de um “teto alto”.

Analisando passagens de *Bouvard et Pécuchet*, de Flaubert, Kenner nos indica que o discurso narrativo deixa expostas determinadas lacunas que devem ser preenchidas pelos lugares-comuns à época. Como um espaço negativo da verossimilitude, a partir de uma mera sugestão do autor, o leitor preencherá esses espaços de uma maneira antecipada pelo escritor, que por sua vez é o grande conhecedor e manipulador dos clichês literários. O procedimento de explorar as convenções literárias de maneira a expô-las em sua natureza convencional é basilar das obras de Flaubert: basta lembrarmos de *Madame Bovary* e da apropriação irônica do discurso de obras românticas do alto das quais a protagonista cairá por terra.

Três passagens de *Bouvard et Pécuchet* são selecionadas por Kenner a título de exemplificação do jogo com diálogos que não são desenvolvidos, mas apenas sugestionados, de modo a evidenciar a facilidade com que o leitor consegue concebê-los graças às convenções e os clichês literários. Duas dessas três passagens bastam para ilustrarmos o procedimento:

Subitamente um homem bêbado ziguezagueou pela calçada, e eles [Bouvard e Pécuchet] iniciaram uma discussão política sobre o tema das classes operárias. Suas opiniões eram semelhantes, salvo apenas que Bouvard era mais liberal.

A vista dessa festa de casamento levou Bouvard e Pécuchet a conversarem sobre mulheres, as quais foram declaradas avoadas, perversas e obstinadas. Contudo, elas eram frequentemente melhores do que os homens; apesar de que por vezes elas eram piores. Em suma, era melhor viver sem elas; e Pécuchet permaneceu solteiro (KENNER, 2005, p. 13-14).¹³⁶

Em sequência, Kenner comenta o quanto nossa compreensão da passagem leva em conta nosso conhecimento quase inconsciente das convenções da ficção comercial:

We are given barely ten words of their dialogue; we can reconstruct it though, with ease. Our reconstruction will depend on the prime convention of commercial fiction: that there is a little stock of standard dialogues on given subjects – politics, domesticity, religion – which the reader by this time knows as well as the author; and that a drunken man is a political object, a wedding party a domestic object, and a priest a religious object, the mere sight of which will initiate the dialogue appropriate to it (Idem, p. 14).

Flaubert explora a lacuna de modo a deixar claro o quão fácil o lugar-comum poderá ser preenchido, colocando em evidencia o caráter convencional da “ficção comercial” consumida pela classe média. Um exemplo ainda mais claro, e mais satírico, do jogo da verossimilitude na obra do escritor francês é apontado por Kenner a partir de uma comparação de certas definições do *Dictionnaire des idées reçues* — um compêndio de chavões e lugares-comuns compilado por Flaubert — com diálogos

¹³⁶ « Tout à coup un ivrogne traversa en zigzag le trottoir ; – et à propos des ouvriers, ils entamèrent une conversation politique. Leurs opinions étaient les mêmes, bien que Bouvard fût peut-être plus libéral. [...] La vue de cette noce amena Bouvard et Pécuchet à parler des femmes, – qu'ils déclarèrent frivoles, acariâtres, têtues. Malgré cela, elles étaient souvent meilleures que les hommes ; d'autres fois elles étaient pires. Bref, il valait mieux vivre sans elles ; aussi Pécuchet était resté célibataire. » FLAUBERT, 1881, p. 5.

pinçados de *Madame Bovary*, constatando o uso do “dicionário” na elaboração da obra. No registro dos clichês, temos as seguintes definições: “MAR: Não tem fundo. Imagem do infinito. — Sugere grandes pensamentos” (Ibidem, p. 15); e “ALEMÃES: povo sonhador (velho)” (Ibidem, p. 16). Agora notemos como Flaubert insere os clichês nos diálogos da romântica *Madame Bovary*:

“Ah, eu amo o mar!” disse o Senhor Léon.

“E ademais, não lhe parece,” continuou Madame Bovary, “que a mente viaja mais livremente nessa expansão ilimitada, da qual a contemplação eleva a alma, sugere ideias do infinito, do ideal?” [...]

Emma continuou: “E a que música você prefere?”

“Ah, a música alemã; a que nos faz sonhar” (Ibidem, p. 14).

Kenner comenta que esses diálogos chegam a perder um pouco de sua força convincente por conta da paródia ultrapassar o limite do jocoso. Mas o pastiche não deve ser concebido como espelhamento perfeito às conversas plasmadas pelo clichê romântico-literário. Esse pastiche deve aparecer no texto como resultado de uma decantação do clichê: a essência do clichê, ou, o clichê do clichê. Processo difícil de codificação do discurso convencional, e que se assemelha, às avessas, com o trabalho de sintetização dos dialetos italianos operado por Dante como Beckett o indica em seu ensaio de 1929. Esse remanejamento do clichê faz parte da obsessão meticulosa de Flaubert pela precisão da linguagem. Em outra parte de seu estudo crítico, Kenner comenta esse processo: “The hack draws his freehand curves; the Flaubertian novelist performs a laborious, critical reconstruction of these arcs, with infinite care and calculation. They still mean little, but they mean it meaningfully” (Ibidem, p. 71).

Trata-se aqui de um jogo com a verossimilitude – o contrato dos lugares-comuns – levado ao seu limite, ou seja, ao ponto em que o discurso ficcional começa a girar em torno de si próprio, em autorreferência, atestando assim a distância entre as convenções literárias e a realidade. É um projeto “perverso” – como foi chamado o projeto das primeiras ficções beckettianas – por intencionar perverter a expectativa do leitor comum sobre o ato de leitura de um romance quebrando o encanto de imersão do ficcional em seus próprios termos, por suas próprias regras. Como vimos, esse procedimento se assemelha ao projeto de *Dream* no que este primeiro romance beckettiano contém de sátira ao imaginário literário que constrói uma cortina de fumaça entre o protagonista

Belacqua e a realidade. Esse também será o ponto de partida do projeto do Beckett pós-guerra, quando o jogo com a verossimilitude se desenvolverá dentro do próprio discurso narrativo por meio de negações, hesitações em enunciar, em sua ficção abortada porque consciente de seu caráter ficcional.

A linhagem traçada por Kenner de Flaubert a Beckett, passando por Joyce, trata de um caminho em que a ficção se elabora às voltas de sua própria natureza ficcional por meio de reelaborações da tradição literária. Ainda que a obra flaubertiana não se apresente em todo o caráter metaficcional da produção beckettiana do pós-guerra, ela se constitui como crítica ao estatuto do romance; crítica, esta, internalizada em sua própria construção romanesca. Como veremos, esse seria um dos motivos da preferência dos ingleses e irlandeses pela obra de Balzac em contraste a Flaubert, julgado como “too much of a literary gospel” (O’FAOLÁIN apud LE JUEZ, 2010, p. 24). Beckett, a exemplo de seu conterrâneo James Joyce, em seu alinhamento com a veia paródica flaubertiana, seria mais uma exceção irlandesa à regra, seguindo a particular concepção da tarefa do artista sumarizada por Kenner nos seguintes termos: “[a]rt tending toward the general and human behavior tending toward the cliché, we are back again to the fact that the supreme artist is the cliché expert and cannot do better than to imitate, as closely as he can, the procedures of the hack” (KENNER, 2005, p. 19).

5. c) Há plausibilidade plausível?

Voltando às demandas centrais da expectativa do leitor dos romances da tradição realista do século XIX, conforme Kenner nos aponta, temos como segunda convenção, não menos importante do que a *verossimilitude*, a *plausibilidade*. Segundo a definição do crítico:

Isso [a plausibilidade] significa que a sucessão dos eventos que a obra se propõe a relatar deve satisfazer o critério da razão em todos os seus momentos, já que o leitor crê que suas próprias ações são razoáveis, e ele não gastará seu tempo de leitura com nada menos razoável (Idem, p. xvii).

Tal demanda é o ponto-chave da distinção beckettiana entre Stendhal e Balzac e o critério de definição do primeiro como um dos precursores do romance modernista. No autor de *La comédie humaine* o irlandês identificava uma perfeita concatenação

lógica dos eventos, como atesta a entrevista de Rachel Burrows em 1982: “He hated Balzac, of course. He hated what he called the snowball act, which means that you do something that has causes, causes, causes, causes so that it’s all perfectly consistent” (BURROWS apud LE JUEZ, 2010, p. 28). A coerência de tal concatenação dependeria também, evidentemente, de um comportamento lógico das personagens, ao qual Beckett alude em suas aulas: “[f]or Balzac, characters can’t change their minds or it’s [the novel’s] artistic structure crashes”(Idem, p. 44).

A imprevisibilidade e a mudança logicamente inexplicável de uma das personagens são precisamente os traços do “íntimo contato com o pensamento moderno” que Beckett colhe de Stendhal para justificar sua escolha como um dos precursores do romance modernista. Para o irlandês, o autor de *Le Rouge et le Noir* era “um enciclopedista e um místico com uma concepção particular da *bonheur*”; dois aspectos que não apareceriam nos romances lado a lado, mas que aboliriam retrospectivamente a estrutura lógica da narrativa. Conforme as notas de Burrows, Beckett indica que “[a] *Bonheur* da graça não é resultado de um empreendimento lógico” (Ibidem, p. 30) e portanto não poderia ser resultante de uma concatenação lógica dos eventos narrativos. É nessa chave que o irlandês interpreta a brusca mudança da personagem stendhaliana Julien Sorel, ao final de *O Vermelho e o Negro*. Sorel, um arrivista provinciano de inteligência extraordinária e ambição inescrupulosa, perde pela primeira e única vez o controle de seus impulsos no momento preciso em que teria atingido a posição social almejada. Tomado de fúria ao saber de uma carta de uma ex-amante, Madame de Rênal, condenando-o como um arrivista, Sorel dispara contra essa mulher que ao que tudo indica seria para ele uma paixão que sua frieza não conseguira domar. Enquanto preso e aguardando sua execução como pena pelo crime, a personagem passa por um inesperado “momento de êxtase” e “graça”, conforme Beckett o define, ressaltando sua interpretação de que Stendhal não estaria interessado em explicar a mudança brusca porque a complexidade da personagem não seria passível de explicação, restando ao romancista apenas a exposição dessa complexidade.

À alternativa de explicar e concatenar as ações das personagens e dos eventos narrativos de maneira lógico-causal, como Beckett condenada em Balzac, ou de expor lacunas que apontem para o clichê da cultura do romance, como explorada por Flaubert, Beckett leria outra possibilidade em Stendhal, que seria a de mostrar a incoerência, a impossibilidade de explicação e portanto a imponderabilidade psicológica da

personagem que não pode ser compreendida nem se fazer compreender — por ela mesma e por seu criador. O mesmo traço teria sua culminação na ideia dostoiévskyana do *acte gratuite* de Gide, que, como veremos mais adiante, já chamava a atenção do futuro autor de *Molloy*.¹³⁷

Uma outra alternativa para o romance modernista considerada por Beckett seria a concepção de uma estrutura em que o *tempo* narrativo é problematizado, ou seja, em que o discurso narrativo não corra de maneira linear, como o irlandês interpreta o que ele denomina de “snowball act” balzaquiano, mas uma disposição harmônica ou sinfônica.¹³⁸ Tal qualidade de ordenação complexa por meio de um constante remanejamento da temporalidade do material narrativo já havia sido louvada por Beckett em sua monografia sobre Proust:

Proust's chronology is extremely difficult to follow, the succession of events spasmodic, and his characters and themes, although they seem to obey an almost insane inward necessity, are presented and developed with a fine Dostoiévskian contempt for the vulgarity of a plausible concatenation. (Proust's impressionism will bring us back to Dostoiévski) (BECKETT, 1999, p. 81-2).¹³⁹

O Joyce de *Ulysses* segue tendência “sinfônica” semelhante. É importante ressaltar que essa estrutura não afasta a obra da definição realista conforme Beckett a emprega, considerada a precisão com que os referenciais externos são tratados no romance do irlandês que se gabava de ter retratado nos mínimos detalhes a cidade inteira de Dublin. A estrutura de *livro*, a ser consultado, anotado, relido e rearranjado, é explorada ao máximo e se espera que seja utilizada pelo leitor, que, para compreender diversos traços da obra, é obrigado a operar uma leitura sem escrúpulos de voltar, avançar e retroceder novamente. O tempo é erigido à nossa frente por meio das diversas referências cruzadas dos dados do romance, conforme nos indica Kenner:

¹³⁷ Em *Molloy*, um ato gratuito de assassinato é narrado de maneira confusa, em que o assassino demonstra menos consciência e compreensão de sua ação do que a personagem gideana Lafcadio em *Les Caves Du Vatican*, comentado por Beckett em suas aulas sobre André Gide, conforme veremos mais adiante.

¹³⁸ Nas aulas sobre André Gide, Beckett indica brevemente a estrutura sinfônica de *Les Faux-Monnayeurs* a seus alunos: “*Understanding Bergson (symphonie not melodie; treatment of depth not of surface)*”. LE JUEZ, 2010. p. 44.

¹³⁹ “A cronologia em Proust é extremamente difícil de seguir, a sucessão de eventos espasmódica, e seus personagens e temas, embora aparentando obedecer a alguma necessidade interna quase insana, são apresentados e desenvolvidos com um fino desprezo dostoiévskyano pela vulgaridade de uma concatenação plausível. (O impressionismo proustiano nos trará de volta a Dostoiévsky).” BECKETT, 1986, p. 66.

We may not check out many such references, but it is surprising how our sense of the book's integrity comes to depend on our faith that they will indeed check out. *The past, in particular, is made to hang before us, an inflexible structure of incidence and coincidence, through which straight lines can be drawn.* This sort of consistency was what Joyce came to understand by *consonantia*, the exact interrelation of parts (KENNER, 2005, p. 60).

Os detalhes mínimos da cidade ou da descrição de personagens estão enciclopedicamente presentes no livro, como manda a cartilha realista; mas seus dados estão espalhados por toda a narrativa. O cuidado com as particularidades dos elementos seria segundo Kenner a lição que Joyce levaria — e elevaria — de Flaubert: a vocação enciclopédica do romance para fatos; e, não menos importante, a opinião de que o romance encontraria na paródia seu modo mais frutífero de contato com sua matéria social (Idem, p. 72). O crítico defende ainda que Joyce não teria adotado o distanciamento severo de Flaubert, sendo essa apenas uma das posturas do narrador entre as muitas com as quais Joyce joga, como de fato atesta a multiplicidade de estilos em *Ulysses*.

Mas a imagem joyceana do artista aparando suas unhas frente a sua criação, indiferença da qual Kenner enfatiza o tom paródico e, como Pound, a sobriedade estoica, certamente encontraria abono total nas afinidades do jovem Beckett. A impessoalidade é um traço admirado pelo irlandês nos comentários de escritores tão distintos quanto Proust, Gide e Racine. Em um espelhamento coerente, é também o critério pelo qual Balzac seria repetidamente atacado nos mais diversos contextos.

5. d) Flaubert e Balzac

O “sistema de referência” de Flaubert é identificado como “pessoal”, em oposição ao de Zola, que seria baseado em uma (única) ideia. Poderíamos afirmar, segundo a leitura de Kenner, que esse “sistema de referência” de Flaubert seria ao mesmo tempo o menos pessoal possível, porque a base satírica do material de seus principais romances se encontra na emulação das referências mais comuns, mais gastas e repetidas *ad nauseam*; aquelas que pululam nos chavões e frases feitas nas conversas da burguesia francesa e que formam o grosso do conteúdo dos romances de folhetins

consumidos em massa por essa classe. Seria particular de Flaubert, na medida em que é uma decantação desse sistema de referência: ou seja, a busca da frase que faria todas as *Madames Bovary* da França suspirarem em êxtase romântico, que faria os olhos dos romancistas de folhetim brilharem com a possibilidade de êxito de vendas, e que faria um Flaubert sorrir ironicamente por detrás de seu bigode.

Balzac também se utilizaria desse sistema, já que se trata em grande medida do código de conduta que seus arrivistas devem dominar para adentrarem a alta sociedade parisiense. No entanto, entre Balzac e Flaubert, há uma diferença no modo com que a crítica a esse sistema de referência estaria articulada na obra literária: se, no primeiro, essa crítica aparece de maneira explícita nas condenações morais do narrador, no segundo, ela está implícita, implicada nas falas e nos devaneios de suas personagens, que expõem autonomamente o clichê do código de valores burguês em todo seu ridículo.

Na apresentação e comentário às notas da aluna Rachel Burrows das aulas de Beckett sobre Balzac e Flaubert, Le Juez cita um trecho de *Bouvard et Pécuchet* em que a personagem Pécuchet opina brevemente sobre as personagens balzaquianas: “[...] his bourgeois are not bourgeois, but supermen. Why inflate something that is flat and describe so many idiotic things!” (FLAUBERT *apud* LE JUEZ, 2010, p. 27).¹⁴⁰

Apesar de desenvolver críticas muitas vezes ferozes à burguesia francesa, a obra balzaquiana é famosa por figurar personagens de vontades e obstinações sobrehumanas — um pouco como seu criador e seu conhecido ritmo de trabalho descomunal — e pelo dinamismo, as peripécias e as reviravoltas de seus enredos. Em 1932, o irlandês que viria a escrever *Esperando Godot* quase duas décadas mais tarde já lia a vivacidade das personagens e o grande número de eventos do enredo balzaquiano como inadequadas para uma representação literária da banalidade da vida do homem moderno. Na obra de Flaubert, ele vê um escritor ocupado em expressar a complexidade do ser humano e do labor literário por meio do retrato da “circunstância reduzindo a personagem à banalidade” (LE JUEZ, 2010, p. 31). A isenção de moralismo é outro critério caro a Beckett e que corrobora para sua condenação ao autor de *La comédie humaine*. Quanto a essa questão, o destino dado à personagem Rastignac parece ter algo de exemplar:

¹⁴⁰ « [...] ses bourgeois ne sont pas des bourgeois, mais des colosses. Pourquoi gonfler ce qui est plat, et décrire tant de sottises ? » FLAUBERT, 1881, p. 165. “[...] seus burgueses não são burgueses, mas super-homens. Por que inflar o que é plano e descrever tantas bobagens?”

aparecendo em *Le Père Goriot* (1835) como um jovem arrivista, ambicioso, mas, ao final, símbolo solitário de compaixão, reaparecerá em *Illusions Perdues* (1843), tendo triunfado em adentrar a alta sociedade parisiense, porém com o custo — poderíamos falar em “punição” balzaquiana — de ter se corrompido moralmente.

Em comparação, é provável que Beckett tivesse em mente *Madame Bovary* ao indicar a seus alunos o retrato da “circunstância reduzindo a personagem à banalidade” em Flaubert. Ainda que o fim do romance flaubertiano tenha o valor de uma decadência moral aos olhos das personagens da província retratada — e certamente de alguns leitores da época —, sua morte trágica é antes de tudo a culminação de uma luta romântica e quixotesca com a banalidade da vida que a circunda. Beckett já havia defendido a isenção moral do escritor em *Proust*, relacionando-a a sua definição de trágico:

There is no right and wrong in Proust nor in his world. [...] Tragedy is not concerned with human justice. Tragedy is the statement of an expiation, but not the miserable expiation of a codified breach of a local arrangement [...]. The tragic figure represents the expiation of original sin [...] the sin of having been born (BECKETT, 1999, p. 66-7).¹⁴¹

Pela definição beckettiana da moral como um código “de um acordo local”, notamos que os temas morais seriam vistos por ele como inapropriados à literatura por conta de sua natureza circunstancial e por conta da inclinação de Beckett à concepção da figura do artista como estoicamente impassível frente ao seu material — o que seria um passo para a garantia da fidelidade da representação artística.

5. e) Afinidades francesas, afinidades inglesas

Em *Beckett before Beckett*, Le Juez nos indica a preferência de longa data dos irlandeses por Balzac em oposição a Flaubert, encontrando justificativa em um traço imaginativo da tradição irlandesa e a uma inclinação do temperamento britânico ao romantismo. Tal preferência é ilustrada por meio de um artigo de Seán O’Faoláin de 1946 intitulado *The Irish Conscience?*:

¹⁴¹ “Não há certo e errado em Proust, nem no mundo. [...] A tragédia não diz respeito à justiça dos homens. A tragédia é o relato de uma expiação, mas não a expiação insignificante de uma quebra codificada de um acordo local [...] A figura trágica representa a expiação do pecado original [...] o pecado de haver nascido.” BECKETT, 1986, p. 53-4.

Our loss of sympathy with Flaubert, I feel, starts when we discover the force of his central creed — impersonality. [...] Balzac's realism is his realism, a broad connotation. Flaubert's is restricted, concentrated, detailed, particular, limited, too much of a literary gospel. We bow down before Madame Bovary: we prefer the wider scope of Balzac (O'FAOLÁIN apud LE JUEZ, 2010, p. 24).

Precisamente por essas razões Beckett proferirá reiteradamente sua preferência por Flaubert. A impessoalidade é um dos critérios principais de valoração estética de obras literárias desde o início dos escritos críticos beckettianos; é um dos principais pontos de união entre as influências dessa época: Joyce, Flaubert, Gide. Mesmo quando indicando positivamente os traços românticos de Proust, Beckett faz questão de aproximar o autor da *Recherche* de sua noção de impessoalidade ao insistir na figura de um Proust asceta, livre de Vontade e portanto “sujeito puro”.

Le Juez cita ainda outra justificativa do afastamento dos ingleses da obra de Flaubert: segundo a escritora Mary Neale, a preferência dos escritores ingleses, e a inclinação do temperamento inglês, pelo romantismo e seu idealismo implicado seriam contrárias à “total desolação” da obra de Flaubert (NEALE apud LE JUEZ, 2010, p. 24). Poderíamos entrever algo dessa inclinação no espírito shakespeariano, em contraste à contenção do teatro clássico cujas convenções perduraram por séculos em território francês. Se a Inglaterra teve grandes figuras românticas em Byron e Blake, por exemplo, na França houve uma demora, em comparação aos ingleses e alemães, na eclosão das produções românticas, atraso que, se encontra sua explicação nos desenlaces políticos a partir de 1789, também se deve ao espírito racionalista de sua cultura. No que se refere ao romance em particular, esse “*wider scope*” não encontra melhor referência do que na tradição do romance inglês da segunda metade do século XVIII e da primeira metade do XIX em autores como Dickens, Defoe e Richardson.

6. Ficcionalizando espectros: a personagem na crítica e nas aulas beckettianas

Os inumeráveis jogos intertextuais em suas duas obras de prosa dessa época — em geral servindo à paródia —, bem como os diversos juízos negativos em *Proust* e nas anotações feitas por Rachel Burrows de suas aulas na Trinity College revelam uma tendência clara do jovem Beckett em desenvolver sua própria concepção literária e estética a partir de um movimento de *negação* de determinadas correntes e autores do que fora o cânone literário até então. Pela perspectiva mais básica do historicismo literário, as subsequentes abstrações delimitadas pela crítica como correntes ou movimentos se desdobram a partir de um mecanismo dialético de negação de determinados elementos pelos quais foram imediatamente precedidos. O modo com que tal operação se deu no romance moderno parece apresentar tal negação e ruptura de maneira particularmente condensada na produção paródica ou mesmo satírica de alguns dos autores de maior relevância à época.

Publicada em 1919, embora escrita a partir de 1908, a coletânea *Pastiches et Mélanges* de Marcel Proust constitui muito mais do que mero divertimento intertextual, mas uma fusão entre crítica e produção literária — que abundaria na obra máxima do autor — de um impressionante domínio estilístico. De fato, o exercício do pastiche permeia toda a carreira literária de Proust, desde as primeiras tentativas de publicação até o famoso trecho sobre o *Journal* dos irmãos Goncourt em *Le Temps Retrouvé* (1927), passando por *Les Plaisirs et les Jours* (1896). Seja como puro exercício estilístico, seja como paródia, os pastiches certamente determinaram, por experimentação, os caminhos que o escritor francês deixaria de seguir — ou deveria forçosamente deixar de seguir — no desenvolvimento de um estilo próprio; desenvolvimento este cuja dificuldade se entrevê, pelo menos até certo ponto de sua carreira, no próprio entrave da superação do gênero do pastiche.

Esta dificuldade de superação do caráter intertextual — seja ele pastiche ou paródia — da criação literária moderna encontra em André Gide um dos casos mais radicais. Comentando a concisão simbólica do título da obra crítica de Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon* (1956), David Walker contextualiza o impasse gideano frente ao romance:

The 1890s and the early 1900s witnessed a first wave of extensive theorization and the exploration of alternative prose forms and less familiar

genres such as *traité* (implying a didactic aim) and *sotie* (evoking the satirical element in medieval farce), the revival of the short story, [...]. Experimentation and innovation became a *sine qua non* of prose writers as the novel was effectively ruled out of bounds or proved out of reach.¹⁴²

Em *Paludes*, Gide recria seu próprio impasse, refratado pelo tratamento irônico, na figura do escritor cujos preceitos estéticos se debatem com a sua própria insistência em escrever um romance cuja relevância é defendida a duras penas por ele mesmo (Idem). A famosa definição de suas obras como *Soties* coloca em suspenso a questão do que seria, de fato, um romance na virada do século XIX para o XX.

Em um contexto bastante diverso, a preocupação em apontar caminhos queimados para o desenvolvimento do romance seria posta cerca de duas décadas adiante por Virginia Woolf, enfatizando a problemática da construção das personagens. Tanto em sua palestra *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, de 1924, quanto em seu ensaio *Modern Fiction* (publicado originalmente em 1919 sob o título *Modern Novels*), a discussão é balizada pela refutação de determinadas concepções que Woolf atribui aos escritores Edwardianos. Assim como Proust e Gide, a autora de *Orlando* (1928) retrabalhará criticamente o estilo consagrado de uma geração anterior à sua a partir do pastiche, dessa vez cômico, parodiando o modo com que Arnold Bennett retrataria uma personagem imaginada pela própria Woolf. A questão central do ensaio não nos parece ser uma crítica puramente estilística – ainda que o estilo abarque sempre os diversos elementos do texto –, mas a relação entre uma nova concepção do homem e a consequente problemática da exigência de uma nova forma de representação desse homem. Essa relação constituiria uma temática de grande relevância para o romance moderno, cuja construção discursiva da psique das personagens – o “*Inward turn*”, do título de Erich Kahler – revelara-se uma de suas maiores ambições, concomitantemente, e consequentemente, ao arrastar do narrador centralizado e onisciente, seja para o meio da narrativa, como na *mise en abyme* gideana, seja para a dissolução das barreiras entre narrador e personagens, como em Joyce e na própria Woolf.

Em seu célebre ensaio intitulado *A personagem do romance*, Antonio Cândido nos atenta para a impossibilidade de analisarmos restritivamente a construção das personagens de um romance separados da teia do enredo e do discurso narrativo. As

¹⁴² WALKER, David H. “Formal experiment and innovation”. In: *The Cambridge Companion to the French Novel – From 1800 to the present*. Edição por Timothy Unwin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 127.

figuras humanas fictícias têm seus contornos traçados a partir, por meio e ao longo dos eventos e das ações, sejam essas concretas ou puramente discursivas, factuais ou latentes. O autor seleciona, recorta e remaneja tais contornos; o narrador os expõe e o estilo garante a coerência e a verossimilhança das criaturas fictícias. No melhor dos casos, o feitiço estético atingido é a impressão, suscitada no leitor, de *autonomia* dessas criaturas em relação ao seu criador. Invertendo os fatores, o monstro de Frankenstein é vivo *porque* o vemos andar por si próprio. Vivo, já não parece mera engrenagem dos eventos encadeados da narrativa. Grosso modo, seu destino já não parece traçado, ou morto, em grande parte por conta de dois fatores: sua *capacidade de análise* e sua *vontade*, ambas construídas de modo a lhes parecerem próprias e inatas.

De modo ainda mais contundente, o crítico discorre em seu ensaio sobre a complexa relação entre os homens, pessoas reais, e a construção das personagens no romance, figuras fictícias. Em relação ao primeiro, lê-se:

Quando abordamos o conhecimento direto das pessoas, um dos dados fundamentais do problema é o contraste entre a continuidade relativa da percepção física (em que fundamos o nosso conhecimento) e a descontinuidade da percepção, digamos, espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida. No ser uno que avista ou o contato nos apresenta, a convivência espiritual mostra uma variedade de modos-de-ser, de qualidades por vezes contraditórias.¹⁴³

A facilidade com que se pode abranger a “configuração externa” dos indivíduos poderia nos levar à suposição da possibilidade de abrangermos a personalidade, ou a configuração *interna*, com o mesmo desembaraço e coerência. Já no século XIX, diversos autores intuía tal complexidade e incoerência da configuração interna da psique; nas décadas iniciais do XX, o romance moderno coloca a problemática da compreensão psicológica, do inconsciente, no cerne da questão da construção das personagens. “Como retratar o que não se conhece?” é a pergunta que os autores que citamos acima se fizeram ao longo de toda sua carreira. Conhecer e reconhecer essa limitação de compreensão levaria, num primeiro momento, à radical negação da estética realista e naturalista do século XIX em seus mais variados termos: a onisciência do narrador que conhece todos os pensamentos, sentimentos e vontades de seus personagens, além de explicar-nos seu funcionamento psíquico; a descrição objetiva

¹⁴³ CÂNDIDO, Antônio. “A Personagem do Romance”. In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 55.

dessas personagens a partir do que lhes é externo, seja pelo “realismo atmosférico” balzacquiano (AUERBACH, 2013, p. 423), seja pela determinação sócio-darwinista de Zola; a valorização da coerência de potência e atuação, de vontade e realização, bem como o encadeamento causal dos eventos, de modo a preservar, acima de tudo, a verossimilhança. Tais negações encontraram no pastiche e na paródia seu terreno fértil de representação, comungando criação e crítica literária, além de uma defesa de concepções estéticas pela via da exclusão. No plano ensaístico, se Virginia Woolf toma Arnold Bennett como representante de uma tradição edwardiana em que não se pode mais entrever continuação, e se Marcel Proust sai em defesa de uma crítica não-biográfica em *Contre Sainte-Beuve* (1954), além de reiteradamente rejeitar a estética literária dos irmãos Goncourt, o jovem Samuel Beckett encontra na figura de Balzac algo como uma medida de polo oposto para ponderar o valor dos romancistas modernistas.

Em *Dream of Fair to Middling Women*, o escritor irlandês incorpora preceitos estéticos e a exposição da problemática da construção das personagens de seu próprio romance de modo reiterado por toda a obra. Logo no início de sua composição, Beckett relaciona uma singular historieta de um chinês, Lîng-Liûn, cortando com precisão determinados pedaços de bambu a partir de notas ouvidas por duas fênix, à criação de personagens “liu-liu”, pares de fênix fêmeas e machos. À singular analogia, segue-se uma lista das personagens figuradas em *Dream* que serão talhadas – segundo o narrador – com a precisão e customização de “liu-lius”. As consequências estruturais desse tipo de composição são postas da seguinte maneira:

If all our characters were like that – liu-liu-minded – we could write a little book that would be purely melodic, think how nice that would be, linear, a lovely Pythagorean chain-chant solo of cause and effect, a one-figured telephony that would be a pleasure to hear. (Which is more or less, if we may say so, what one gets from one’s favorite novelist) (BECKETT, 1993, p. 10).¹⁴⁴

Alguns personagens do romance – em especial, o protagonista, Belacqua Shuah – , não poderão ser talhados de modo a quererem significar ou a significarem algo para a

¹⁴⁴ “Se todos os nossos personagens fossem assim — liu-liu-entes — nós poderíamos escrever um livrinho que seria puramente melódico, imaginem que agradável, linear, um adorável e pitagórico cântico-corrente solo de causa e efeito, uma telefonia plana à qual seria um prazer escutar. (O que é mais ou menos, se é que podemos dizê-lo, aquilo que se obtém de seu romancista favorito)”.

narrativa. Esses simplesmente não são “*esse tipo de pessoa*” (Idem). O porquê de não o serem nunca é colocado em questão; de modo contrário, assume-se uma espécie de fatalidade irônica sobre o modo de ser de Belacqua, um “liu” apenas, sem par como os duplos “liu-liu”. É importante notar que a singularidade desse tipo de personagem consiste em não ter sido talhado em medida a qualquer outro, do que se infere não somente sua assimetria dentro do romance, mas também a impossibilidade de entrever um objetivo, uma *afinidade eletiva* incorporada aqui nos pares, nas figuras amorosas. Beckett toma aqui a predestinação dos casais amorosos nos romances como a exemplificação básica do tipo de configuração de personagens mais facilmente acomodáveis à estrutura coesa da obra; acomodáveis porque seus destinos, e, talvez mais importante, seus *desejos*, já estão traçados desde o início da narrativa, bastando ao romancista decidir-lhes de que modo o encontro de seus pares se dará. Ainda que as peripécias amorosas desse encontro possam se dar nas mais variadas formas e com certa gama de possibilidades, as suas direções já estão traçadas. Será no polo oposto a essa determinação que Beckett colocará à mostra sua falta de controle, como narrador, em relação às suas personagens eleitas “lius”:

The lius do just what they please, they just please themselves. [...] Which is bad, because as long as they do that they can never meet.[...]

[...] One can always organize a collision. It is to be hoped that we have not sunk quite low as to be incapable of organizing a collision. But how could we? How could it be anything but the fruit of a congruence of enormous improbability? (Idem, p. 117).¹⁴⁵

Ao desenvolver certas personagens por meio da oposição àquelas cuja direção ao longo do romance estaria traçada logo nas primeiras páginas, põe-se em relevo a relação intrínseca entre a falta de objetividade dos “lius” e sua difícil acomodação e significação no desenrolar dos eventos do enredo. O que fazer com uma personagem sem desejos claros? Como colocá-la em movimento? Tal falta de objetividade tem como consequência direta a falta de controle admitida pelo narrador, que ademais se torna incapaz de conferir valor significativo às suas criaturas. Resta-lhe um vagar sem rumo, colocando sua personagem também a vagar, sem rumo (Ibidem, p. 118). É evidente que

¹⁴⁵ “Os lius só fazem o que lhes dão na telha, eles estão se lixando [...] O que é péssimo, porque enquanto eles continuarem assim não poderão se encontrar jamais [...]

[...] Pode-se sempre planejar uma colisão. Espera-se que não estejamos tão arruinados que não consigamos sequer planejar uma colisão. Mas como o faríamos? Como essa colisão poderia ser algo além do fruto de uma congruência de enorme improbabilidade?”

tal liberdade de criatura e descontrole do narrador não é nada mais do que ficcionalização do autor, expondo suas próprias questões do processo criativo ao leitor. Esse caráter ficcional está desde o início evidenciado por meio da gratuidade com que o narrador escolhe alguns de seus personagens para serem mais facilmente controláveis e outros não. O que se almeja, com isso, é a exposição do contraste entre os dois tipos, oposição que constitui o cerne da crítica literária incorporada à obra. A personagem que tende a desaparecer como um sistema (ou seja, desprovida de coerência), assim como não é acomodável à coerência interna do romance¹⁴⁶, é discutida a partir da negação de uma concepção de literatura incorporada especialmente na figura de Balzac:

He [Balzac] is absolute master of his material, he can do what he likes with it, he can foresee and calculate its least vicissitude, he can write the end of his book before he has finished the first paragraph, because he has turned all his creatures into clockwork cabbages and can rely on their staying put wherever needed or staying going at whatever speed in whatever direction he chooses. [...] We all love and lick up Balzac, we lap it up and say it is wonderful, but why call a distillation of Euclid and Perrault *Scenes from Life*? Why human comedy? (Ibidem, p. 119-20).¹⁴⁷

Em suas aulas na Trinity College de Dublin, Beckett elege seus precursores do romance moderno quase sempre pelo contraste com sua leitura do escritor de *Illusions Perdues*. Ao louvor da impessoalidade do narrador flaubertiano, expõe-se em oposição as pegadas deixadas por Balzac ao longo da condução de seu enredo (LE JUEZ, 2010, p. 26). Os juízos morais balzacquianos direcionados às suas personagens, bem como seus “*Voici pourquoi*” explicativos das motivações de suas criaturas¹⁴⁸ e da sequência de eventos, implicariam não somente a falácia de uma onisciência impossível, mas uma concepção *humana* – como grifada por Beckett no trecho de *Dream* acima – incompatível com a admissão da impossibilidade de apreensão da complexidade interior

¹⁴⁶ “They are no good from the builder’s point of view, firstly because they will not suffer their systems to be absorbed in the cluster of a greater system, and then, chiefly, because they themselves tend to disappear as systems.” Ibidem, p. 119. “Eles não servem pra nada do ponto de vista do construtor; primeiro, porque seus sistemas não se submeterão à absorção aglomeradora de um sistema superior, e, principalmente, porque eles mesmos tendem a desaparecer enquanto sistemas”.

¹⁴⁷ “Ele é o mestre absoluto de seu material, pode fazer o que bem entender com ele, pode prever e calcular sua menor vicissitude, pode escrever o fim de seu livro antes de ter acabado o primeiro parágrafo, porque ele transformou todas as suas criaturas em repolhos maquinais e pode estar seguro de que ficarão onde for preciso ou irão em qualquer velocidade em qualquer direção que lhe aprouver. [...] Todos nós amamos e lambemos Balzac, o colocamos no colo e dizemos que ele é maravilhoso, mas por que chamar uma destilação de Euclides e Perrault *Cenas da Vida*? Por que comédia humana?”

¹⁴⁸ C.f.: FINCH, Allison. “Reality and its representation in the nineteenth-century novel”. In: *The Cambridge Companion to the French Novel – From 1800 to the present*. Edição por Timothy Unwin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 46.

com a qual os autores modernistas se debateram. Retomando o ensaio de Antônio Cândido sobre a personagem do romance, a inovação do modernismo em relação à representação humana se deu mais pela ênfase na complexidade irreduzível da personagem do que pela suposição de que seria possível em alguma medida retratar de modo total esse novo homem (CÂNDIDO, 2007, p. 57). Como romancista da primeira metade do século XIX, Balzac formou-se em meio às ideias dos iluministas franceses do século anterior, cuja acepção humana enfatizara a autonomia construída a partir da potência ilimitada de sua racionalidade.

No autor de *Le Père Goriot*, tal efeito de autonomia parece depender em grande parte da importância que a *vontade* e a *inteligência* ganham no emaranhado conflito de interesses de sua Paris. Em um texto amplamente utilizado por Beckett em suas aulas, Gide aponta essas duas categorias – a *vontade* e a *inteligência* – como os fatores fundamentais para a realização das personagens balzacquianas, à imagem da sociedade ocidental – a francesa em particular (GIDE, 1925, p. 145). Tais características se mostram especialmente evidentes em duas das figuras mais emblemáticas para a crítica literária que se debruçou sobre sua extensa obra: o arrivista e o avaro. Nesse primeiro, entrevê-se o destaque do caráter individual em meio ao social; os contornos claros da identidade de Rastignac ou de Lucien de Rubempré são formados em grande parte pelo que esses *diferem* da sociedade – ao menos em um primeiro – e ingênuo - momento. Como leitores, nossa impressão de *autonomia* - força motora da verossimilhança - desses personagens é construída pelas asseverações das *identidades* e das *vontades próprias* dessas figuras ao longo dos romances.

Esses dois conceitos serão examinados logo no início de *Proust*, ensaio publicado em 1931. Conforme discutimos em nosso capítulo sobre o Hábito em *Proust*, a representação literária baseada exclusivamente nos hábitos das personagens e na sequência de suas reformulações não poderia deixar de ser uma representação sem profundidade psicológica e restritivamente embasada na concepção da personalidade de acordo com a gratuidade dos contratos do *hábito* entre sujeito e meio, tomando tal relação como *fixa* e portanto facilmente manipulável pelo romancista para apresentá-la de maneira a lhe servir o controle dos caminhos do enredo. Discutindo a comicidade do *hábito* — por conta de sua flagrante gratuidade —, Steven Rosen nos lembra do retrato satírico da tia Léonie na *Recherche*. Nela, a ansiedade com relação à questão da continuidade da identidade leva a uma constante e neurótica necessidade de reafirmação

sistemática de qualquer característica que Léonie algum dia decidiu como constitutiva e inconfundível de sua personalidade. Uma vez que passou a pensar em voz alta, o narrador a ouvia dizer para si mesma:

Preciso me lembrar que não dormi” (pois nunca dormir era a sua grande pretensão, pretensão de que toda a nossa linguagem conservava as marcas e o respeito: de manhã, Françoise não vinha "acordá-la" e sim "entrava" no seu quarto; quando minha tia desejava fazer uma sesta durante o dia, dizia-se que ela queria "refletir" ou "repousar"; e quando lhe ocorria, na conversa, esquecer-se ao ponto de dizer "o que me acordou" ou "sonhei que", enrubescia e se corrigia logo).¹⁴⁹

A representação das personagens desenvolvida por meio da enumeração de seus hábitos é mais do que um tratamento sem profundidade restrito às típicas comédias de costume. Será no sentido mais amplo de *hábito*, como procuramos defini-lo anteriormente, que Beckett retratará suas personagens por diversas vezes – seja no romance, no conto, ou no drama – como uma crítica intertextual (ainda que muitas vezes não *direta* ou específica a uma obra) da tradição realista do século XIX e do teatro neoclássico francês do XVII conforme o autor irlandês a considerava nesse momento, encarnados, para ele, na figura de Balzac e Corneille. A questão não é simplesmente a de que a dinamicidade dessa “sonata de cadáveres” das identidades de uma só personagem não estivesse contemplada na abstração conceitual que Beckett faz das obras dessa tradição; o problema residiria mais precisamente na transição entre um conjunto de hábitos de identidade e outro, uma vez que tais períodos de transição substituiriam o “tédio de viver” – ou seja, personagens de identidades estanques – pelo “sofrimento de *ser*”¹⁵⁰, cujas obras beckettianas posteriores a esse período inicial buscariam retratar a partir de um progressivo despir dos elementos que conferem particularidade a cada identidade. Se a aquisição de novos hábitos e o contrato entre o sujeito e o meio não se dá e não é mantido de maneira causal e lógica, mas, muito pelo

¹⁴⁹ Steven Rosen chama a atenção para a relação entre o hábito de pensar em voz alta da tia Léonie e as diversas personagens beckettianas que apresentam esse mesmo vício. Em trecho de Proust, pode-se constatar uma semelhança bastante evidente no que tange à falta de companhia e à importância dada a sensações *a priori* supérfluas: “[...] na inércia absoluta em que vivia, atribuía às suas menores sensações uma importância enorme; dotava-as de uma tal mobilidade que lhe era difícil guardá-las para si mesma, e, à falta de confidente a quem pudesse comunicá-las, anunciava-as a ela própria, num monólogo perpétuo que era sua única forma de atividade.” PROUST, Marcel. “No Caminho de Swann”. In: *Em Busca do Tempo Perdido, Vol. I*. Trad. de Fernando Py. Rio de Janeiro; Ediouro, 2002. p. 55. O comentário do crítico, bem como o trecho de Proust citado aqui no corpo do texto, encontra-se em ROSEN, 1976. p. 195.

¹⁵⁰ BECKETT, 1986. p. 14. Grifo nosso.

contrário, de modo gratuito e por vezes tão evidentemente absurdo quanto aqueles inventados pela tia Léonie, não seria possível para o autor discorrer de maneira *explicativa* sobre os termos desses “[...] countless treaties concluded between the countless subjects that constitute the individual and their countless correlative objects” (BECKETT, 1999, p. 19).¹⁵¹. Retratar sequencialmente esses indivíduos em suas fases estáveis transformaria toda obra literária em uma “comédia de substituições”, mas buscar explicar as renovações seria para Beckett forjar uma coerência onde não há qualquer lei de causalidade.

Se a ação distorciva do *hábito* é inescapável – ao menos por meio da vontade – e configura tanto as identidades quanto o modo com que as percebemos, o escritor não deve por isso se ater a construir suas personagens apenas por meio dessa “segunda natureza” humana, ou, ao menos, não deve retratá-la como configuradora única e total de suas criaturas fictícias, mas encontrar meios para expor seu *modus operandi* em toda sua limitação e arbitrariedade. Vislumbramos aqui ao menos dois caminhos centrais para o artista manter-se fiel a essa exigência estética beckettiana. O primeiro seria o de escancarar o caráter restritivo do *hábito* e da ilusória concepção de identidade como coesa, seja pela paródia ao estilo literário que encerra tais preceitos – como o fizeram determinados autores modernistas citados no início de nosso texto –, seja pelo retrato da gratuidade e do absurdo dos mecanismos dos hábitos – procedimento tão presente na obra de Beckett, desde a minúcia ridícula da preparação do almoço de Belacqua no primeiro conto de *More Pricks than Kicks*¹⁵² até o vício por bananas de Krapp. O segundo caminho constituiria a estrada central da estética beckettiana a partir de *Molloy* e consistiria, em linhas gerais, na admissão por parte do narrador de sua incapacidade tanto de construir personagens coesas quanto de indicar com precisão qualquer tipo de motivação causal por trás de seus pensamentos e ações; expor “seus personagens sem explicá-los” (BECKETT, 1986, p. 70), de modo a “preservar a complexidade da natureza humana”, como em Dostoiévsky e Proust, segundo a leitura de Beckett (LE JUEZ, 2010, p. 37). Nesse caso, a construção e, mais importante, a *discussão* sobre essa própria construção das personagens se dará por meio dos “trabalhos de escavação poética” (BECKETT, 1986, p. 22) em profundidade psicológica adentro. Os caminhos

¹⁵¹ “[...] incontáveis compromissos travados entre os incontáveis sujeitos que constituem o indivíduo e seus incontáveis objetos correspondentes.” Ibidem.

¹⁵² “Dante and the Lobster”. BECKETT, 2010. pp. 3-14.

podem evidentemente se entrecruzar, como geralmente o fazem na prosa de Beckett e como o irlandês vislumbra na problematização proustiana do caso Marcel-Albertine

Discutida longamente em *Proust*, a relação amorosa central da *Recherche* é lida não só em sua tensão entre a imaginação e percepção distorcidas de Marcel e as constantes mutações de Albertine, constituindo invalidações sequenciais das impressões e tentativas de compreensão por parte do narrador, mas também como uma franca exposição da problemática da representação da personagem na obra literária. A prisão e a fuga são os elementos que encarnam a complexa polaridade entre presença e ausência de Albertine, que escapa acima de tudo à *definição*. Na leitura beckettiana, o *possuir* está evidentemente muito além da prisão física, e muito mais próximo à *compreensão*, que nunca é total, mas fracassada de tentativa em tentativa a cada etapa.

Beckett atenta para o fato da primeira Albertine não possuir individualidade nem destaque aos elementos que a rodeiam em sua aparição na praia de Balbec. Aqui já temos colocada a questão que Proust resumirá freudianamente: a de que nunca se ama a pessoa amada, mas qualquer coisa *ao seu redor*¹⁵³. A tentativa de chegar ao seu “real conhecimento” se dará “por uma série de subtrações” das fantasias criadas a partir do simples avistar; esse seria precisamente o procedimento do artista, segundo Beckett, que deve operar uma “escavação” dos fatos e reflexões, de modo a atingir a essência, a Ideia. Essa é a primeira de uma série de relações que Beckett parece estabelecer entre a relação Marcel-Albertine e a do escritor e o conteúdo de sua obra.

A descrição sucinta que Beckett faz da “segunda” e da “terceira” Albertine nos parece propositadamente objetiva. Uma vez cristalizada, a personagem tem seus contornos traçados a partir de *hábitos* de percepções de estímulos exteriores. O autor irlandês chama essas variações de “*pictorial multiplicity*” (BECKETT, 1999, p. 47)¹⁵⁴, baseada na modulações do “ângulo de aproximação” daquele que observa. Nesse estágio, o que contribui para tal multiplicidade parece ser mais a “inoculação da mobilidade” do observador do que a própria mobilidade do objeto. Esse seria o *modus operandi* da construção de personagens daquilo que Beckett denomina alternadamente como Naturalismo e Realismo — aplicando os termos especialmente a Balzac —,

¹⁵³ “E em meio a esta Toloméia, ele *sabe* que essa mulher não tem qualquer realidade, que ‘nosso amor mais exclusivo por uma pessoa é sempre o amor por outra coisa qualquer’” Idem. p. 45. “And in the midst of this Tolomea he *knows* that this woman has no reality, that ‘our most exclusive love for a person is always our love for something else’” BECKETT, 1999, p. 56-7.

¹⁵⁴ “[...] multiplicidade *pictórica* [...]” Idem. p. 37. Grifo no original.

delimitando-as dentro de um “estado que é só superfície”. A descrição sumária de Beckett dessa segunda e terceira Albertines parece abranger aquilo ao que o Naturalismo se atinha: as relações sociais, os detalhes nas feições e o linguajar – ou discurso – particular, bem como a descrição do meio, a descrição corpórea e a delimitação de um léxico que seja pertinente – e identificável – à coerência da personagem¹⁵⁵. O “*aterrador* domínio de gíria” não é meramente *aterrador* porque inadequado à sua origem social, mas porque confere uma dissonância à relação dessas imagens que já anuncia a completa incoerência — ou inverossimilhança — da personagem. Apesar da relação entre esse estágio de conhecimento de Albertine com as categorias de identidade da tradição realista, Beckett faz questão de demarcar o distanciamento de Proust do Realismo conforme o irlandês o concebe. Frente à incongruência das imagens de Albertine, o narrador proustiano percebe que “[...] the Name is an example of a barbarous society's primitivism [...]” (BECKETT, 1999, p. 47)¹⁵⁶, relacionando a questão de Proust com outros Nomes sonhados e desiludidos — como a Berma, ou, mais evidentemente, Balbec —, apontando para a desconfiança do autor francês com relação aos limites de fidelidade e precisão da linguagem, cuja natureza referencial e arbitrariamente restritiva será a oponente sempre vencedora de uma batalha lutada à exaustão pela pena de Proust.

Nessa relação amorosa em que o narrador — e a própria natureza do discurso — está sempre a um passo atrás de suas subseqüentes redefinições, Beckett enfatiza o jogo de gato e rato entre Marcel e Albertine, cuja tensão complexa entre presença e ausência é seu motor contínuo. Em *Proust*, possessão e compreensão do objeto são termos equivalentes, e se o narrador reitera a inevitabilidade da condição de atraso da consciência em relação às atualizações da figura amada, tal constatação não impede Marcel de perseguir sua compreensão; de modo contrário, é justamente a incompreensão e a privação da totalidade de posse que o instigam indefinidamente. “A succession of incidents consolidate the narrator's doubt on the chapter of Albertine, that

¹⁵⁵ “Thus her relationship with Mme. Bontemps, her early amiabilities, the effect of a declamatory beauty-spot on her chin, her use of the adverb 'perfectly' for 'quite', the provisional inflammation of her temple [...]” BECKETT, 1999, p. 46-7. “Assim, o relacionamento de Albertine com Madame Bontemps, suas primeiras amabilidades, o efeito de uma pequena e enfática marquinha no queixo, seu emprego do advérbio ‘perfeitamente’, ao invés de ‘absolutamente’, a inflamação temporária de suas têmporas [...]”. BECKETT, 1986. p. 37.

¹⁵⁶ “[...] deriva a conclusão de que o Nome é um exemplo do primitivismo de uma sociedade bárbara [...]” Idem, p. 38.

is to say, exasperate his love for her” (Idem, p. 51).¹⁵⁷ Aqui, na leitura de Beckett, as leis do *hábito* de percepção e suas atualizações pautam todo o jogo entre estabilidade temporária e instabilidade: quando o narrador se satisfaz com sua concepção de Albertine, quando ela está presa em Paris e controlada, lhe sobrevém o Tédio; nas mudanças bruscas do objeto amoroso, ou nas mentiras e no jogo de ciúme que evidenciam a impossibilidade de posse e de compreensão total das múltiplas vidas que Albertine leva, todos os preconceitos anteriores se mostram desajustados ao objeto, e o ciúme, a busca pela compreensão e a necessidade de reajuste das percepções vêm à tona num movimento em que esses termos se mostram inseparáveis. Eis o pêndulo de Schopenhauer entre o Tédio e o Sofrimento, cuja concepção está balizada no que parece ser o nervo do pessimismo ao qual Nietzsche se opôs, ou seja, a noção da vontade como *indissociável* do sofrimento:

[...] todo querer tem como princípio uma necessidade, uma falta, portanto, uma dor: é por natureza, necessariamente, que eles devem tornar-se a presa da dor. Mas se a vontade chegar a ter falta de objeto, se uma pronta satisfação lhe vier roubar todo motivo para desejar, ei-los caídos num vazio terrível, no aborrecimento[...]. Portanto, a vida oscila, como um pêndulo, da direita para a esquerda, do sofrimento para o aborrecimento: esses são os dois elementos de que ela é feita, em suma (SCHOPENHAUER, 2001, p. 327).

A passagem é usada por Beckett em *Proust* em paráfrase de poucas alterações¹⁵⁸, e essa concepção pessimista da vontade permeia toda a leitura da *Recherche*, aparecendo de modo mais explícito na discussão do caso Marcel-Albertine e embasado em citações diretas de Proust: “Love; he insists, can only coexist with a state of dissatisfaction, whether born of jealousy or its predecessor – desire. It represents our demand for a whole” (BECKETT, 1999, p. 55).¹⁵⁹ Mas o manancial de frases de Proust é grande e variado, capaz de encerrar tanto alguns dos preceitos mais pessimistas de

¹⁵⁷ “Uma sucessão de incidentes vão consolidar as dúvidas do narrador no que concerne ao capítulo Albertine, isto é, estimularão ao máximo seu amor por ela.” Idem, p. 40-1.

¹⁵⁸ “The pendulum oscillates between these two terms: Suffering – that opens a window on the real and is the main condition of the artistic experience, and Boredom – with its host of top-hatted and hygienic ministers [...]” BECKETT, 1999, p. 28. “O pêndulo oscila entre estes dois termos: Sofrimento – que abre uma janela para o real e é a condição principal da experiência artística, e o Tédio – com seu exército de ministros higiênicos e aprumados [...]”. BECKETT, 1986, p. 22. É importante lembrar que o Tédio, em *Proust*, está sempre relacionado ao conceito de *hábito*, bem como o Sofrimento à sua suspensão temporária.

¹⁵⁹ “O amor, ele insiste, só pode coexistir com um estado de insatisfação, seja ele nascido do ciúme ou de seu predecessor – o desejo. Representa nossa busca por um todo.” Idem, p. 44.

Schopenhauer quanto a inspirar livros de autoajuda.¹⁶⁰ Se os casos amorosos de Marcel com Gilberte e Albertine não lhe rendem uma satisfação duradoura ou qualquer aproximação com a Ideia, nem por isso deixam de ter, ainda que intermitentemente, seus encantos.

Em *The Other in Proust*, Levinas discute o caso Marcel-Albertine em uma chave diferente da ânsia pela identificação total do sujeito com o objeto, que seria a definição de *realização* dada por Beckett. Se o filósofo francês leva em consideração o fato de que “[f]or any given Albertine there exists a correlative narrator” (Idem, p. 60)¹⁶¹, será no sentido de que a morte diária do Outro como alteridade é a responsável por recriar infinitamente o “Eu”, que não busca no Outro senão reflexivamente a si próprio. O Outro é ao mesmo tempo vazio e inesgotável, porque é constituído por essa busca de si que não faz senão projetar-se indefinidamente. A constatação de que a realidade de Albertine é feita pelo nada está presente tanto na leitura de Beckett quanto na de Levinas, assim como a percepção de que a realidade excede à sua definição.¹⁶² Em *Proust*, lemos que Marcel sabe que “[...] intrinsically she [Albertine] is less than nothing, but that in her nothingness there is active, mysterious and invisible, a current that forces him to bow down” (Ibidem, p. 57)¹⁶³, que o crítico francês caracteriza similarmente como “*this strangeness which mocks knowledge*” (LEVINAS, 1989, p. 163). Da impossibilidade de definição e de compreensão do Outro, bem como da impossibilidade de identificação completa entre sujeito e objeto, Beckett conclui que toda vontade seria uma condenação, já que condenada ao fracasso da irrealização. Tal raciocínio baseia-se na concepção de que a *compressão* do objeto seria condição para a *identificação* do sujeito com o objeto, que por sua vez seria a definição de *realização* da vontade. Para Levinas, no entanto, a impossibilidade de definição, como presente em Proust, abriria uma infinidade de possibilidades que constituiria justamente a riqueza e o interesse da obra proustiana, já que seus elementos encerrariam em si o mistério e estranheza próprias e exclusivas de uma arte preocupada em *criar* o objeto, distanciando-se assim da filosofia, sempre presa à função de discorrer *sobre* o objeto.

¹⁶⁰ Ver, ou não: DE BOTTON, Alain. *How Proust can change your life*. New York: Ed. Vintage, 1998.

¹⁶¹ “[...] para cada Albertine existe um narrador correspondente.” BECKETT, 1986, p. 48.

¹⁶² “This movement [The change and development in characters], in which reality exceeds its definition, constitutes the very mystery that intrudes into Proustian reality.” LEVINAS, 1989, p. 162.

¹⁶³ “[...] intrinsecamente ela [Albertine] é o mesmo que nada, mas que neste nada existe uma corrente, misteriosa, invisível e ativa, que o força a curvar-se [...]” BECKETT, 1986, p. 45.

Em seu breve ensaio sobre Proust, lemos uma contundente crítica ao idealismo que, em grande parte por meio de Schopenhauer, permeia a análise beckettiana da *Recherche*:

One begins with the idea that duality must be transformed into unity, and that social relations must culminate in communion. This is the last vestige of a conception that identifies being with knowledge, that is, with the event through which the multiplicity of reality ends up referring to a single being and where, through the miracle of clarity, everything that encounters me exists as coming from me. It is the last vestige of idealism. The breakdown of communication is the breakdown of knowledge. One does not see that the success of knowledge would precisely abolish the proximity of the Other. A proximity that, far from meaning less than identification, precisely opens up the horizons of social existence, making the whole surplus of our experience of friendship and love burst forth, and introducing the definitive quality of our identical existence to all the non-definitive possibilities (LEVINAS, 1989, p. 164).

Beckett não lê a obra de Proust como uma abertura de possibilidades, mas atem-se à ideia de *escavação* literária, especialmente psicológica. O fato do narrador proustiano não definir categoricamente as causas e motivações das ações e dos temperamentos das personagens leva o irlandês a refletir sobre a noção de admissão da incognoscibilidade, e não à expansão potencial dos elementos da *Recherche*. Tal visão talvez decorra do fato de Beckett ler Proust em grande parte pelo viés filosófico, deixando quase todas as suas reflexões sobre as questões que concernem exclusivamente a expressão literária para o final de seu ensaio – mesmo que tais questões se de modo mais ou menos implícito em suas discussões filosóficas. Ainda assim, o autor irlandês vislumbra na *Recherche* uma fidelidade à instabilidade humana problematizada às claras *por meio* da própria linguagem do narrador, que, apesar de aceitar “[...] the sacred ruler and compass of literary geometry” (BECKETT, 1999, p. 12)¹⁶⁴, não expõe os motivos de suas criaturas com a “onisciência e onipotência” do artista clássico¹⁶⁵; em suma, não nos dá a explicação, mas a *busca* pela explicação, por meio da cogitação de diversas causas igualmente prováveis. Em *A Imagem de Proust*, Walter Benjamin sintetiza a questão da seguinte maneira:

As características estimulantes e instáveis do homem se comunicam ao próprio leitor. Basta pensar na cadeia infinita dos *soit que* descrevendo uma

¹⁶⁴ “[...] a régua e o compasso sagrados da geometria literária.” BECKETT, 1986, p. 8.

¹⁶⁵ BECKETT, 1999, p. 81. BECKETT, 1986, p. 66.

ação, exaustiva e angustiosamente, à luz dos incontáveis motivos que poderiam tê-la determinado. E, no entanto, nessa fuga paratáxica, vem à tona um ponto em que se condensam numa só coisa a fraqueza de Proust e seu gênio: a renúncia intelectual, o ceticismo experiente que ele opunha às coisas (BENJAMIN, 1994, p. 47).¹⁶⁶

Segundo Richard Coe, a principal descoberta de Beckett em Proust seria a tentativa de resolver o conflito entre a *consciência*, que é instantânea, e a extensão linear no tempo dessa mesma consciência quando traduzida e efetivada pela linguagem.¹⁶⁷ É certo que isso se tornaria uma das questões centrais da obra beckettiana, mostrando-se talvez com maior evidência no teatro, em que a luta pela aproximação desses tempos parece tomar a forma dinâmica do monólogo de *Not I* ou mesmo do espetáculo de *Lucky pensando* – conforme lhe é ordenado, e não *falando*. No entanto não vemos nenhuma alusão direta a essa questão em *Proust*, apesar do problema se fazer latente na discussão do caso Marcel-Albertine. Em seu ensaio, a problemática da linguagem é exposta quase sempre com relação à incomunicabilidade decorrente da distorção inerente às percepções individuais, como a lemos sintetizada no seguinte trecho:

The artistic tendency is not expansive, but a contraction. And art is the apotheosis of solitude. There is no communication because there are no vehicles of communication. Even on the rare occasions when word and gesture happen to be valid expressions of personality, they lose their significance on their passage through the cataract of the personality that is opposed to them (BECKETT, 1999, p. 64).¹⁶⁸

Embora o trecho se encontre no contexto da discussão sobre a amizade na *Recherche*, as afirmações a respeito da incomunicabilidade parecem servir igualmente à arte que, como “apoteose da solidão”, é certamente de maior validade para o autor do

¹⁶⁶ A referência aos “soit que” proustianos guarda interessante semelhança ao comentário de Pierre Bourdieu sobre os “como se” do Flaubert de *L'Éducation Sentimentale*, que introduziriam “uma visão hipotética” à narrativa: “o autor atribui às personagens pensamentos prováveis, em lugar de lhes emprestar seus próprios pensamentos”, apontando para uma crise da representação objetiva dos fatos narrados. BOURDIEU, Pierre. “Flaubert analista de Flaubert”. In: *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 47.

¹⁶⁷ “Essentially, what Beckett discovered in Proust, and later developed in his own writing, was an attempt to resolve the conflict between ‘awareness’, which is instantaneous, and the linear extension in time of that same awareness when translated into language. Because words ‘take time’, they are fundamentally ill-adapted to the task of defining any aspect of absolute reality, since all ‘reality’ – in a metaphysical sense- is in the present, that is, is instantaneous.” COE apud ROSEN, 1976. p. 188.

¹⁶⁸ “A tendência artística não é uma expansão, mas uma contração. E arte é a apoteose da solidão. Não há comunicação porque não há veículos de comunicação. Mesmo nas raras ocasiões em que a palavra e gesto ocorrem ser expressões válidas da personalidade, perderão seu significado ao passar através da catarata da personalidade alheia”. BECKETT, 1986, p. 51.

que para seus leitores. É bastante improvável que Beckett desse crédito, mesmo a essa época, ao desejo de Proust de que seus leitores tomassem sua obra como uma descoberta de si próprios. O ceticismo com relação às possibilidades da literatura para além desta é precoce no autor irlandês, sendo expandido anos mais tarde e mais profundamente ao ceticismo à linguagem – questão que encontraria propulsão por meio da leitura de Fritz Mauthner e expressão central em suas obras a partir de *Watt*. Nesse sentido, é curioso que Beckett não problematize a possibilidade de exprimir em linguagem as experiências acidentais da memória involuntária ou mesmo das intuições. Após exposição tão assertiva da impossibilidade de compreensão do sujeito, Albertine aparece ao narrador como finalmente compreendida por meio da clarividência original – ou seja, da sua primeira concepção de Albertine, avistada na praia de Balbec. A intuição, assim como a memória involuntária, é apresentada como a chave da “equação proustiana” sem que sua expressão e comunicabilidade sejam problematizadas em *Proust*, onde se discute apenas as condições filosóficas de tais conceitos sem relacioná-las diretamente com a possibilidade de transmiti-las por meio da linguagem numa obra literária.

No entanto, é compreensível que a solução proustiana – talvez por ser própria demais a toda a estrutura da *Recherche* - não seja a lição que Beckett levaria para sua obra. Mais importante para o autor de *Molloy* seria a exposição das problemáticas entre sujeito e objeto e a admissão da impotência do narrador tanto em compreendê-las quanto em expressá-las. Como Steven Rosen escreve, “the problems entailed by the subject-object relation are inescapable, and the solution to this situation is to admit its insolubility” (ROSEN, 1976, p. 217), resolução que o autor irlandês transformaria no nervo ético-estético de sua obra.

7. Buscando falhas em André Gide

Entre 1930 e 1931, muitos anos antes dos primeiros sinais daquilo que os críticos chamariam como *estética do fracasso* na concepção artística (como em *Trois Dialogues*, de 1949) e nas obras beckettianas, o jovem professor da Trinity College referia-se reiteradamente ao respeito à “*authentic complexity*” como parâmetro qualificativo dos autores lecionados em seu curso sobre literatura francesa (LE JUEZ, 2010, p. 25). Como enfoque do curso, o romance moderno é apresentado a partir de uma discussão sobre os romancistas que poderiam ser considerados como predecessores do modernismo no gênero – entre os quais Balzac figura como um contraponto – e o estudo aprofundado de somente um escritor que encarnaria o romance francês como tal. O eleito por Beckett é André Gide. Nas aulas, após o que parece ser uma breve apresentação geral das obras do autor, a abordagem das questões da estética gideana direciona-se para uma leitura cerrada do estudo de Gide sobre Dostoievsky. A ordem da exposição segue capítulo por capítulo da coletânea de conferências e artigos do escritor francês sobre o russo, proferidas e escritas entre 1908 e 1921. A recomendação aos seus alunos era clara: “read Gide on Dostoevsky for Gide himself”, porque *Dostoïevski* seria mais a respeito de Gide do que do autor analisado (Idem, p. 35) — em que o estudo se assemelha ao próprio *Proust* de Beckett.¹⁶⁹

Embora a certa altura Gide tome suas análises como um pretexto para exprimir seus próprios pensamentos (GIDE, 1925, p. 254; p.282), sua discussão sobre Dostoievsky apresenta logo de início um caráter fortemente biográfico, baseado tanto nas correspondências quanto nos conhecidos acidentes da vida do russo. Debruçando-se sobre algumas cartas, o francês nota que a organização das ideias apresentadas não parece se conformar a uma linha sucessiva de raciocínio, mas a uma simultaneidade de pensamentos que a escrita dostoevskiana tentaria emular, especialmente ao se negar a dispô-los como uma cadeia lógica passível de conclusão (Idem, p. 10). À natural disposição de Dostoievsky a confessar seus erros, bem como a pedir e a conceder perdão, Gide opõe a mentalidade ocidental e sua tendência a enxergar uma nobreza de caráter no orgulho de não perdoar nem esquecer qualquer injúria (Ibidem, p. 36).

¹⁶⁹ A visão de Beckett sobre seu ensaio, assim como sobre todas as suas obras juvenis, é categoricamente depreciativa, mas encontra admissão à ideia de que o estudo foi uma oportunidade para o jovem aspirante a escritor de prosa debater sobre diversas questões que lhe pareciam relevantes: “[the book is] at its best a distorted steam-rolled equivalent of some aspects or confusion of aspects in myself.” LE JUEZ, 2010. p. 17.

Esse movimento de generalização que parte de qualquer anedota sobre Dostoievsky para uma caracterização da alma do povo russo como um todo se faz presente por todo o curso dessa coletânea de artigos e palestras. A própria dificuldade dos leitores ocidentais em compreender e admirar a complexidade da obra dostoiévskiana é vinculada à incapacidade de método estrito, à falta de exatidão e à natural acomodação à desordem dos russos (Ibidem, p. 119). Servindo-se da biografia de Dostoievsky escrita por Nina Hoffmann, Gide parece por vezes tomar o autor de *Crime e Castigo* como um modelo de humanidade a ser admirado, compondo-nos um retrato que chega a se assemelhar ao de um santo ou o de um mártir. Exageros à parte, algumas das ideias expostas sobre a vida de Dostoievsky e sobre o povo russo prenunciam as discussões mais importantes que tomarão lugar na análise gideana das obras do escritor. Em uma passagem, Gide assinala a propensão dos russos ao sofrimento e à compaixão - essa última se estendendo ao criminoso –, bem como a disposição em se acusar e a necessidade de se confessar (Ibidem, p.120; 128).¹⁷⁰ Tais atributos estariam vinculados ao Cristianismo ortodoxo e ao espírito asiático, em contraste ao espírito latino – católico – do qual nasce a *Comédia humana* de Balzac, espelho do ocidente (Ibidem, p. 148). Beckett enfatiza esse contraste entre a humildade cristã presente nas obras de Dostoievsky e Gide e o “artificial Romantic fabricated model” que ele enxerga em certa tradição literária europeia (LE JUEZ, 2010, p. 37). Na leitura do irlandês – sempre na esteira da exposição gideana –, tal humildade cristã levaria esses autores à aceitação da complexidade da natureza humana e à consequente fidelidade ao retrato dessa complexidade em suas obras.

Ao discutir essa questão, Gide recorre a uma reflexão de Jacques Rivière, na qual apontam-se dois caminhos opostos para a construção da personagem na medida em que ela toma forma no espírito do romancista: “ele pode insistir em sua complexidade, ou ele pode sublinhar sua coerência [...] ou ele preservará suas cavernas, ou ele irá expô-las” (RIVIÈRE apud GIDE, 1925, p. 166).¹⁷¹ O caminho da insistência na complexidade das personagens leva à exposição de contradições nunca sintetizadas, porque não *explicadas*, ou não *explicáveis*. Segundo as anotações feitas por Rachel

¹⁷⁰ Em *Modern Fiction*, Virginia Woolf discute brevemente a inconclusividade dos russos e curiosamente também vê algo de santo na sensibilidade dos autores desse país. WOOLF, Virginia. “Modern Fiction” In: *The Essays of Virginia Woolf. Vol. 4*. Ed. Andrew McNeillie. London: The Hogarth Press, 1984.p. 163.

¹⁷¹ Beckett se utilizaria dessa imagem para aludir a Balzac e Stendhal como aqueles que adentram a caverna com uma tocha elétrica. LE JUEZ, 2010, p. 40.

Burrows das aulas de Beckett, o jovem professor teria lido a questão posta nos ensaios de Gide na chave da incognoscibilidade: “how can you conclude when some elements of [a] problem are not available and can’t be considered?” (LE JUEZ, 2010, p. 37). A imprecisão do contexto em que a frase se encontra deixa dúvidas se ela se referiria às personagens ou à obra literária; de todo modo, a dubiedade torna-se interessante justamente pela relação entre a necessidade de reconfiguração continua das figuras ficcionais e o final em aberto (bem como o início *in media res*) das obras que comporiam as personagens de tal maneira.

Na leitura de Gide, as contradições que coabitam e enriquecem a obra de Dostoievsky estão sempre ligadas ao cristianismo do autor. A consequência mais importante de sua submissão a Cristo e o reconhecimento de sua superioridade seria a preservação da complexidade de sua natureza, a partir de uma renúncia de si próprio (GIDE, 1925, p. 116). Beckett alude reiteradamente a essa “renúncia de si próprio” em suas aulas sobre o escritor francês. Anos mais tarde, tal ideia chamaria ainda mais a atenção do irlandês ao ter contato com a *Ethics* de Arnold Geulincx, cuja concepção de *humildade* como a base de toda a ética se tornaria quase uma obsessão beckettiana, tendo em vista a frequência com que o conceito é aludido nas notas escritas a partir da leitura do filósofo de Flandres.¹⁷² Longe de sua estreita relação com a impotência, conforme apresentada em *Ethics*, a humildade em *Dostoïevsky* teria como consequência uma aceitação e afirmação da complexidade da vida superior àquela do *amor fati* nietzschiano, a qual, segundo Gide, estaria pautada antes de tudo em uma postura invejosa de Nietzsche frente a Cristo (Idem).

À “*complexité problématique*” resultante da coabitação de forças antagônicas nas personagens de Dostoievsky, Gide opõe as figuras de Balzac, para quem “a preocupação principal parece ser sempre a perfeita consistência da personagem” – ao que Beckett acrescenta o comentário enfatizando o subsequente interesse balzaquiano em explicá-las de maneira a prepará-las para a concatenação de uma sequência de ações que seja plausível (LE JUEZ, 2010, p. 36). Gide atribui essa preocupação com a coerência à necessidade dos franceses de se ater à lógica, equiparando o “ideal balzaquiano” ao ideal da “raça francesa”, que seria o de suprimir qualquer traço de inconsequência de caráter, julgada sempre como ridícula (GIDE, 1925, p. 169).

¹⁷² C.f.: FELDMAN, Matthew. “‘Myself I Cannot Save’: Geulincx, Mauthner, Beckett.” In: *Beckett’s Books*. London: Ed. continuum, 2008. pp. 116-146. Especialmente p.131-7.

Seguindo tal comparação, o escritor descreve o processo de manutenção dessa coerência nos seguintes termos:

La plupart de nos actions nous sont dictées non point par le plaisir que nous prenons à les faire, mais par un besoin d'imitation de nous-mêmes, et de projeter dans l'avenir notre passé. Nous sacrifions la vérité (c'est-à-dire la sincérité) à la continuité, à la pureté de la ligne (Idem, p. 170)¹⁷³.

É curioso que Beckett não faça referência a essa passagem em suas aulas (se o fez, passou despercebida por sua aluna). A noção de identidade construída a partir do funcionamento mecânico do *hábito* e de sua incessante repetição, esvaziada de qualquer sentido de realização, aparece aqui de modo conciso e bastante próximo à discussão beckettiana da individualidade em *Proust* conforme expusemo-la em nosso texto. O diferencial consistiria principalmente na insistência de Gide em relacionar essa preocupação da coerência da identidade com uma obsessão *francesa* pela racionalização e pela lógica. Segundo o autor de *Paludes*, a ênfase à consistência da individualidade na tradição literária da França teria levado seus leitores conterrâneos a interpretar os paradoxos dostoiévskianos como a tensão entre a paixão e o dever conforme ela se faz presente na obra de Corneille. O herói francês, tal como costumeiramente pintado, seria falsamente cindido entre seu modelo ideal e seu ser natural. Essa cisão não constituiria uma verdadeira complexidade psicológica porque o *modelo ideal* projetado não seria nada mais do que ele mesmo, tal como o herói se esforça para ser, e porque tal projeção se daria somente por meio de uma tentativa de *negação* de si próprio. Deliberado e pautado por uma *vontade*, esse ideal é fruto de uma *racionalização* do herói, cuja duplicidade não seria natural ou latente, mas simplesmente *imaginária*. Citando Jules de Gaultier, Gide chama essa tendência particularmente francesa por *bovarysme*, que em polo oposto à abnegação dostoiévskyana constituiria um eixo que serviria para categorizar grande parte das personagens e mesmo dos homens (Ibidem, p. 171-2). O *bovarysme* seria assim a consequência da necessidade de coerência da identidade: a abstração requerida por essa necessidade se dá evidentemente pela negação de diversos aspectos de si, cedendo lugar a esse modelo ideal. É nesse sentido que, segundo Gide, a renúncia dostoiévskyana de si próprio levaria a uma afirmação da vida em sua totalidade muito mais consistente do que aquela em Nietzsche, cuja concepção do

¹⁷³ “A maioria de nossas ações nos é ditada não pelo prazer que tomamos em fazê-las, mas por uma necessidade de imitação de nós mesmos e de projetar no porvir nosso passado. Nós sacrificamos a verdade (ou seja, a sinceridade) pela continuidade, pela pureza da linha.”

super-homem — baseada no *dever* de ser duro consigo mesmo — poderia ser lida como um bovarismo.

Na leitura gideana, a inteligência e a vontade na obra de Dostoievsky exerceriam sempre um papel demoníaco: ainda que voltadas para o bem, tais aspectos nas personagens dostoievskianas poderiam atingir somente uma virtude orgulhosa que as levariam à perdição (Ibidem, p. 147-8). Não por acaso, esses dois fatores são apontados como cruciais para a caracterização das personagens em Balzac (Ibidem, p. 145) ¹⁷⁴ — observação mencionada nas aulas de Beckett. O objetivo máximo de diversos heróis balzaquianos — ou seja, o de fazer uma carreira gloriosa, muitas vezes com o mito de Napoleão em mente — seria atingível somente por meio desses dois fatores (Ibidem, p. 146). Que tais características tenham um papel essencial nas obras consagradas de Balzac, nos parece indiscutível; no entanto, Gide se mostra tão atento à comparação ética dos dois autores em questão que não se preocupa em pontuar uma questão crucial presente nos romances do escritor de *Illusions perdues*: o fato de que as decepções das personagens balzaquianas — em especial a dos arrivistas — se dão pela constatação de que o mundo não estaria aberto aos “talentos”, e de que a promessa burguesa de compensação do esforço e da inteligência individuais não se configuraria concretamente para além do valor mitológico do heroísmo napoleônico e da figura do *selfmade-man*.

A ausência de um comentário mais elucidativo sobre o papel desses fatores em Balzac não impede que a discussão sobre a *inteligência* em Dostoievsky se mostre perfeitamente adequada para iluminar a obra do escritor russo. Na leitura de Gide, a *inteligência* teria um valor demoníaco nos romances dostoievskianos por ser precisamente a causa direta da *individualização* (Ibidem, p. 217). A depreciação da faculdade racional estaria intimamente ligada ao fato de não haver propriamente *heróis* em Dostoievsky, mas *santos*, cujas santidades seriam alcançadas justamente pela renúncia da *vontade* e da resignação da *inteligência* (Ibidem, p. 146). Essa “evaporação dos limites do ser” é relacionada a um estado de espírito em que as categorias do tempo e do espaço se dissolveriam para dar lugar a uma felicidade divina e momentaneamente eterna. Tal espécie de epifania é resultado de uma progressiva compreensão ética de solidariedade, na qual a “distinção entre o indivíduo que faz o mal e aquele que o sofre” se revela como pura aparência. Para esclarecer sua leitura do escritor russo, Gide cita um grande excerto de *O Mundo como Vontade e Representação* de Schopenhauer, cuja

¹⁷⁴ Presente também em LE JUEZ, 2010, p. 38.

ideia central pode ser resumida nessas linhas: “[n]a sua violência, ela enterra os dentes na sua própria carne, sem ver que é ainda a si que se rasga; e, desta forma, graças à individualização, ela patenteia essa hostilidade interior que traz a sua essência. O carrasco e a vítima são apenas um” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 372).¹⁷⁵

Em prefácio a *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Paulo Bezerra comenta a relação do *dialogismo* bakhtiniano com a individualização de maneira a preservar e autoafirmar a independência do *eu* a partir da constatação da presença do *tu* na formação sempre em desenvolvimento desse *eu*:

Eu tomo consciência de mim mesmo e me torno eu mesmo só me revelando para o outro [...] não posso construir para mim uma relação sem o outro, que é a realidade que, por minha própria formação, trago dentro de mim [...]. Essa relativização de mim mesmo é o que me permite ver o mundo fora de mim mesmo [...] entender o outro como parte de mim mesmo e eu como parte dele [...].¹⁷⁶

A relação entre o *eu* e o *outro* da maneira não hierárquica como o *dialogismo* bakhtiniano estabelece seria a condição por meio da qual Dostoiévsky escreveria seus romances *polifônicos*, em que as vozes polivalentes das personagens adquiririam independência com relação a seu criador. Há um contraste interessante entre a leitura de Bakhtin e a de Gide sobre essa questão: para o francês, é a partir da renúncia evangélica de si próprio e de uma superação dos limites da individualização que Dostoiévsky poderia criar “todo um povo, existente de antemão em função dele [Dostoiévsky] próprio” (GIDE, 1925, p. 71). A ideia de que o autor russo estaria sempre “perdidamente espalhado em sua obra”, perdido em cada um de suas personagens e, por isso mesmo, encontrando a si mesmo em cada uma delas (Idem, p. 82), vai de encontro com a noção de *independência* dessas personagens que o francês nota ao analisar os romances dostoiévskianos. Bakhtin alerta que essa independência seria sempre relativa, mas que a capacidade das criaturas de Dostoiévsky em “colocar-se lado a lado com o seu criador, de discordar dele e até de rebelar-se contra ele” (BEZERRA, 2013, p. x) viria menos de sua complexidade psicológica do que de uma concepção inovadora do romance. É curioso que Beckett tenha seguido à risca a longa discussão biográfica, bem

¹⁷⁵ E em GIDE, 1925, p. 217-9.

¹⁷⁶ BEZERRA, Paulo. “Prefácio – Uma obra à prova do tempo”. In: *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 2013. p. xxii.

como suas conclusões, conforme ela é apresentada em *Dostoïevsky*, após expressar uma recusa tão categórica da leitura biográfica na nota de introdução a *Proust*.¹⁷⁷

Nas aulas beckettianas não há qualquer comentário sobre o destino sempre trágico das personagens dostoiévskianas que se isolam em si próprias, questão para a qual Gide retorna continuamente em seus ensaios.¹⁷⁸ Desde as obras de juventude de Beckett, não é o solipsismo que leva à tragédia: o solipsismo *é* a tragédia humana, ou ao menos parte substancial desta. Essa concepção da solidão é a conclusão, em *Proust*, da análise da relação Marcel-Albertine, caso em que o *outro* é visto como *objeto*, impenetrável e inescrutável. Já nos textos críticos da primeira metade da década de 1930, o interesse beckettiano não incide sobre a *relação* entre sujeito e objeto, mas sobre a *alienação* — “my nomansland”.¹⁷⁹ Não é de se surpreender, portanto, que a ênfase de Beckett nas aulas sobre o *Dostoïevsky* de Gide enfoque a crítica aos limites do racionalismo, da onisciência do narrador e de seus juízos de valor no romance. Nesse sentido, o autor russo aparece com a antítese da leitura beckettiana de Balzac, o que se mostra evidente nessa passagem do estudo gideano, reverberada nas anotações de Rachel Burrows:

Ses idées ne sont presque jamais absolues ; elles restent presque toujours relatives aux personnages qui les expriment, et je dirai plus : non seulement relatives à ces personnages, mais à un moment précis de la vie de ces personnages ; elles sont pour ainsi dire *obtenues* par un état particulier et momentané de ces personnages ; elles restent relatives ; en relation et fonction directe avec le fait ou tel geste qu’elles nécessitent ou qui les nécessite (GIDE, 1925, p. 153).¹⁸⁰

¹⁷⁷ “Não há neste livro alusão à vida e à morte legendárias de Marcel Proust, nem à velha viúva tagarela das *Cartas*, nem ao poeta, nem a autor dos *Ensaíos*, nem à *Eau de Selzian*, equivalente da *beautiful bottle of soda-water* de Carlyle.” BECKETT, 1986. p. 5.

¹⁷⁸ Bakhtin também chama a atenção a essa questão: “A catástrofe trágica em Dostoiévski sempre tem por base a desagregação solipsista da consciência do herói, seu enclausuramento em seu próprio mundo.” BAKHTIN, 2013, p. 9. Em prefácio, Bezerra relembra - em uma lista que poderia não ter fim - algumas das personagens dostoiévskianas as quais o isolamento leva ao desespero ou à loucura: “Makar Diévuchkin, de *Gente Pobre*, Goliádkin, de *O Duplo*, Raskólnikov, de *Crime e Castigo*, Stravóguin, que se mata em *Os Demônios*, etc.” BEZERRA, 2013. p. xxii.

¹⁷⁹ Nota de Beckett sobre a leitura de Franz Marc. BECKETT apud FELDMAN, 2008. p. 15. A expressão está presente no início de seu ensaio *Recent Irish Poetry*, permeando toda a sua avaliação dos poetas irlandeses: “The artist who is aware of this [rupture of the lines of communication] may state the space that intervenes between him and the world of objects; he may state it as no-man’s-land, Hellespont or vacuum, according as he happens to be feeling resentful, nostalgic or merely depressed.” BECKETT, 1984, p. 70.

¹⁸⁰ “Suas ideias não são quase nunca absolutas: elas permanecem quase sempre relativas aos personagens que as exprimem, e eu diria mais: não somente relativas a esses personagens, mas a um momento preciso

Bakhtin caracteriza as ideias das personagens dostoievskianas como “ideia-sentimento” e “ideia-força”, por estarem sempre imbricadas de tal maneira aos acontecimentos que se tornariam elas mesmas *factualis* (BAKHTIN, 2013, p. 8). Daí segue-se que as “habituais conexões do enredo e da pragmática de ordem material ou psicológica” (Idem, p. 5) da crítica literária que se debruçara sobre o realismo perdem sua capacidade analítica frente à obra de Dostoievsky, em que a distinção entre pensamento, psicologia e potência de um lado, e ação, encadeamento causal do enredo e atualização de outro, é mais do que borrada, já que a dicotomia de fato se funde por meio de uma *simultaneidade*.

Ainda que Beckett não tenha tido contato com a leitura bakhtiniana de Dostoievsky, trazemos essa interpretação à discussão com o intuito de iluminar a relação estabelecida entre o russo e o autor da *Recherche* em Proust. Em seu ensaio, o irlandês os relaciona a partir do que ele chama de “impressionismo”, explicado como “[...] non-logical statement of phenomena in the order and exactitude of their perception, before they have been distorted into intelligibility in order to be forced into a chain of cause and effect” (BECKETT, 1999, p. 86).¹⁸¹ Coerentes à definição, os exemplos dados são relações não-lógicas entre *percepções*, como a de confundir um guardanapo no chão empoeirado com um pincel de luz. O emprego de “relato” lembra-nos a distância entre os eventos ocorridos a Marcel-protagonista e o momento da narração – enunciativa – de tais acontecimentos. Em sequência, Beckett escreve que seria nesse contexto que poderíamos pensar a relação dos dois autores levando em conta a exposição de seus personagens sem explicá-los. Mas se Proust coloca em questão a impossibilidade de compreensão de suas personagens de modo mais evidente nas diversas tentativas falhas em compreendê-las, ou por meio de uma enumeração que tende à exaustão das possíveis causas por trás de um fato — seja ele um aspecto psicológico ou uma ação —, Dostoievsky parece retratar em sua obra a limitação da racionalidade por meio das próprias vozes de suas personagens. Mais importante, essas vozes não apenas demonstram por elas mesmas as suas próprias incoerências — o que

da vida desses personagens; elas são por assim dizer *alcançadas* por um estado particular e momentâneo desses personagens; elas permanecem relativas; em relação e em função direta com o fato ou certo gesto de que elas requerem ou o qual as requer.” Nas anotações de Rachel Burrows, lemos: “[Dostoevsky] refuses to distort reality [...] No *abstraction*: ideas [are the] function of [the] character – *human* and *inexplicable*”; “Les idées ne sont jamais absolues, [elles sont] relatives aux personnages et aux mouvements précis de la vie de ces personnages ». LE JUEZ, 2010, p. 39 et 41, respectivamente.

¹⁸¹ “[...] o relato não-lógico de certos fenômenos na ordem exata de sua percepção, antes que tenham sido distorcidos até a inteligibilidade, para que se adaptem a uma cadeia de causa e efeito.” BECKETT, 1986, p. 70.

também se faz evidente na *Recherche* —, como apresentam um curto-circuito entre as relações de causa e efeito de pensamento e ação. Comentando o momento do suicídio de Stavróguin em *Os Possessos*, Gide ilustra bem tal estreitamento: “[...] et l’on ne sait plus, en l’entendant parler, s’il pense ceci parce qu’il doit se tuer, ou s’il doit se tuer parce qu’il pense ceci” (GIDE, 1925, p. 72)¹⁸².

Seria por conta desse encontro entre a ideia e o fato, ou a confusão entre um e outro, que o futuro escritor de *Os Moedeiros Falsos* escreveria que “as cenas mais realistas dos seus romances [de Dostoievsky] são também as mais carregadas de significação psicológica e moral” (Idem, p. 161). Justamente pelo polo oposto é que Beckett pontua os motivos pelos quais não consideraria Balzac um precursor do romance moderno, conforme as anotações de Rachel Burrows:

[The] duality of Balzac [is] not *organic*. [It comprises] 2 separate things which don’t interfere 1) Balzac: the realistic notater 2) Balzac the romantic psychologist. [These] 2 aspects never affect each other. Modern novelist interested in neither but in organic state (LE JUEZ, 2010, p. 29).

Tanto o caráter realista das descrições e da construção da narrativa quanto os juízos moralizantes do narrador balzaquiano expressariam o *universal* à custa do *particular*. Porém, assim como em sua leitura de *Dostoievsky* como em sua citação colhida do diário de Edouard em *Les Faux-Monnayeurs*, Beckett insiste na constatação de que não há verdade psicológica que não seja particular. Seguindo o excerto do romance gideano, o jovem professor chama a atenção para a ideia de que não poderia haver arte sem o caráter *universal*. O “real”, sendo tomado como particular, forçaria Gide a dar liberdade a seus personagens, apesar do limite deste “real” ser comprimido pela exigência de acomodação da forma do romance. A tensão entre a liberdade — e as particularidades arbitrárias que ela acarreta — e a verossimilhança requerida pelo gênero literário constituiriam a própria matéria da obra gideana (Idem, p. 46). Nesse sentido, o *acte gratuite* — ou *crime immotivé*, conforme Beckett o denomina (Ibidem, p. 35) — representaria o limite a que o romance moderno chega a seu percurso de libertação da cadeia causal, da coerência das personagens e, por fim, da preocupação pela construção de verossimilhança. Irredutível a um motivo dentro do encadeamento do enredo ou de qualquer estado psicológico, sua fonte não estaria na mente, mas nos

¹⁸² “[...] e não se sabe mais, ao ouvi-lo falar, se ele pensa assim porque deve se matar ou se ele deve se matar porque pensa assim.”

nervos, animal como o instinto de preservação do *hábito*, porém mais inescrutável que qualquer formulação que o pensamento possa conceber.

Beckett se mostra bastante interessado pelas questões suscitadas a partir do retrato do crime tanto em Gide quanto em Dostoievsky. O *crime immotivé*, oposto ao valor do crime como concatenação de eventos em romances policiais, acarreta uma profunda discussão em torno de questões éticas e estéticas a partir de uma situação limite. Na leitura do irlandês, o ato constitui-se especialmente como uma incorporação de crítica à concepção do controle absoluto das ações de uma personagem: a partir do retrato do crime sem motivo lógico, expõe-se mais claramente a incoerência e a crítica à plausibilidade (crítica tão cara a Beckett, conforme expusemos em capítulo anterior). O caráter *gratuito* do ato é revelador não apenas de um descontrole da personagem — mas lembremos que é precisamente a partir do ato passional de Julian Sorel que Beckett defende suas razões ao eleger Stendhal como um dos precursores do romance modernista — mas também ressalta a impossibilidade de *explicação* dos eventos narrados por parte do próprio narrador. Desse modo, coloca-se em xeque a possibilidade de *compreensão* dos eventos do enredo, ressaltando-se assim sua inevitável incoerência.

Mas, ao contrário do relativismo negativo que Beckett lê em Proust, por exemplo, em que o estilo de escrita acaba por se tornar sinuoso em sua enumeração das mais diversas possibilidades de causa como modo de evidenciar a inconclusividade e a impossibilidade de explicação lógica por parte do narrador, em Gide essa impossibilidade de compreensão é construída por meio de um estilo sóbrio, ao qual o irlandês se refere como *clássico*. Gide busca um estilo enxugado da pompa e da analogia no que estas implicariam em mero maneirismo literário e afetação romântica. As palavras anotadas por Rachel Burrows indicam uma admiração desse caminho que parece significar muito mais do que um simples apontamento didático de um merecimento de determinado traço na obra do escritor modernista escolhido: o jovem professor enfatiza a busca de Gide por um estilo limpo do “demônio da analogia” como uma tomada de posição que encontra filiação na tradição da clareza e da precisão da linguagem flaubertiana em busca da *mot juste*.¹⁸³ Em busca de furos na linguagem, Beckett desenvolverá, em suas obras de maturidade, um estilo que apresenta a

¹⁸³ « Je bannis mon style toute emphase; Il n'y a pas de pire ennemi de la pensée que le démon d'analogie ». GIDE apud LE JUEZ, 2010, p. 47. “Bani de meu estilo toda ênfase. Não há inimigo pior do pensamento do que o demônio da analogia”.

sobriedade clássica que o irlandês lia em Gide, isenta de qualquer excesso de figuras de linguagem, assim como a enumeração de causas que constituiriam a veia cômica do relativismo negativo em Proust.

Outro aspecto admirado por Beckett que figura como marca central da estética tanto de Gide quanto de Proust é a incorporação de um mecanismo dinâmico de autocrítica que opera em paralelo ao discurso narrativo. Além de criar um efeito que Beckett chamaria de “sinfônico” na estrutura do romance — por construir níveis de interpretação se desenvolvendo simultaneamente — a incorporação da crítica ao romance é lida como um estabelecimento de uma falha implícita. Como vimos na análise do caso Marcel-Albertine, o autor da *Recherche* maneja a distância entre o tempo do enunciado narrativo (o de Marcel) e o tempo enunciador (do narrador) de modo a evidenciar o descompasso entre o sujeito e objeto, revelando o desencontro desse jogo de gato-e-rato como trágico, porque insolúvel, e problematizando a própria complexidade enfrentada pelo romancista ao construir (e sistematicamente reconstruir) suas personagens.

Comentando a incorporação da crítica ao romance por meio da exemplificação do recurso da *mise en abyme* em *Les Faux-monnayeurs*, Beckett se mostra profundamente interessado pelas considerações do personagem gideano Edouard, o qual mantém ao longo do romance um diário em que registra, entre outros temas, os esboços e desenvolvimentos do que seria um romance sempre em latência e ao qual ele denominaria justamente por *Les Faux-monnayeurs*. A determinada altura de um debate de Edouard a respeito do que seria o romance ideal, o personagem-escritor ataca o recorte operado pela escola Naturalista de seu material (trecho ao qual Beckett se detém em suas aulas):

It [the novel] hasn't got one [subject] [...] 'a slice of life', the naturalist school said. The great defect of that school is that it always cut its slice in the same direction; in time, lengthwise. Why not in breadth? Or in depth? As for me I should like not to cut at all. Please understand; I should like to put everything into my novel. (GIDE apud LE JUEZ, 2010, p. 45-6).

As considerações a respeito do romance ideal ao longo de todo o *Les Faux-monnayeurs* produzem um efeito, por contraste, de evidenciar precisamente a distância entre tais ideais e o romance concreto que temos de fato em mãos, retratando a luta de Gide — e seu relativo fracasso, frente aos ideais — com os polos de controle e

liberdade, de manipulação e de autocritica: nas palavras de Edouard, enfatizadas por Beckett, trata-se de reproduzir na escrita “that very struggle between what reality offers him and what he himself desires to make of it” (LE JUEZ, 2010, p. 46). A inclusão das discussões a respeito do ideal estético é quase oposta às autodepreciações que Beckett insere por meio do narrador de *Dream*; e no entanto há um resultado semelhante, de certo ponto de vista, que seria o fato de o leitor ter em mãos os termos de comparação entre o que deveria ser, o que não deveria ser e o que de fato é o romance que se desdobra ao virar das páginas. É nesse sentido que o irlandês vislumbra no recurso da *mise en abyme* gideana uma exposição, ou, se quisermos, uma confissão (para utilizar o termo cristão que Gide relaciona a Dostoievsky) da falha do romancista. Em outro momento de sua aula sobre seu escritor modernista eleito, Beckett reitera que Gide está sempre tragicamente consciente do que ele *não* está fazendo (Idem, p. 42); em outras palavras, consciente do que ele não estaria conseguindo fazer com seu romance, revelando os problemas enfrentados *no percurso* de sua escrita.

Essa seria a concepção do romance como uma forma que, “far from being an exposition, is a gradual discovery of the real” (Ibidem, p. 43), assim como Beckett busca discutir a gradual descoberta das múltiplas Albertines no romance proustiano. Nesse caso, se cada atualização do objeto nega as conclusões anteriores, as reformulações escavam uma possibilidade de percebermos o espaço de indeterminação no fluxo das mutações e que só encontra expressão na “inexplicação” das personagens, a qual Beckett celebra na literatura de Proust e de Dostoievsky. Após encontrar essa mesma admiração de Gide ao “*caractère irraisonné, irrésolu, irresponsable*” das personagens do autor russo (Ibidem, p. 36), Beckett ressalta a importância do escritor em se manter estranho a si próprio, nunca totalmente consciente de si mesmo. Gide comenta sobre o russo: “He does not know exactly who he is” (Ibidem), como uma das condições para uma escrita que não seja congelada ou uma defesa de posições ou ideias, mas uma busca de significação, e de si próprio. Essa seria a literatura à qual o jovem Beckett busca se afiliar em seus primeiros anos de sua carreira. Uma literatura sempre em movimento incerto e que, na busca de significação e na progressiva e inconclusiva busca de si próprio, funda e cria a si mesmo continuamente ao longo desse processo. É assim que, anos mais tarde, encontraremos um Beckett que não poderia concluir um romance de outra forma senão afirmando que irá continuar.

Bibliografia:

ACHESON, James. "Theory and Practice: Beckett, Joyce and Proust." In: *Samuel Beckett's Early Fiction and Drama: A Study of Artistic Theory and Practice*. Tese de Doutorado em Filosofia em Literatura Inglesa da Universidade de Canterbury. Canterbury: 1988. pp. 1 – 28.

ACKERLEY, Chris J. *Demented Particulars: The Annotated 'Murphy'*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

_____. "“Deux Besoins”: Samuel Beckett and the aesthetic dilemma." In: GONTARSKI, S. E. (Ed.). *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. pp. 17-24.

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

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAIR, Deirdre. *Samuel Beckett: A Biography*. London: Pan books Ltd., 1980.

BALES, Richard (Org.). *The Cambridge Companion to Proust*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. e Prefácio por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 2013.

BECKETT, Samuel. *Dias Felizes*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010b.

_____. *Disjecta*. Ed. Ruby Cohn. Nova York: Grove Press, 1984.

_____. *Dream of Fair to Middling Women*. Edição por Eoin O'Brien e Edith Fournier. New York: Arcade Pub., associação com Riverrun Press, 1993.

_____. *Esperando Godot*. Trad. e Prefácio de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *More Pricks than Kicks*. Edição por Cassandra Nelson. London: Faber and Faber, 2010a.

_____. *Ossos de eco: um conto inédito*. Organização por Mark Nixon; tradução por Caetano W. Galindo e Rogério W. Galindo. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

_____. *Proust*. Trad. de Arthur Nestrovski. São Paulo: L&PM Editores, 1986.

_____. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. Londres: John Calder Publishers, 1999.

_____. *The letters of Samuel Beckett – Vol. 1: 1929 – 1940*. Ed. M. Fehsenfeld e L.M. Overbeck. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

_____. *Whoroscope*. Paris: The Hours Press, 1930.

BELLINI, Federico. “Der Mench [sic] ist ein Gewohnheitstier: Beckett and Habit”. In: *Cosmo: Comparative Studies in Modernism*, N. 5, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas Vol. I*. Trad. de Sérgio Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. “A vida e obra de Ravaisson”. In: *O Pensamento e o Movente*. Trad. por Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *L'évolution créatrice*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

BERNAL, Olga. *Langage et fiction dans le roman de Beckett*. Paris : Gallimard, 1969.

BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOURDIEU, Pierre. “Flaubert analista de Flaubert”. In: *As Regras da Arte : Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANÇADO, José Maria. *Proust – As intermitências do coração e outros ensaios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. “A Personagem do Romance”. In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CHATTOPADHYAY, Arka. “‘One loses one’s classics’: Samuel Beckett and the counter-canonical use of canon.” In: *Colloquy: Text Theory Critique*, N. 30, 2015, pp. 61-83.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la Modernité*. Paris : Édition du Seuil, 1990.

_____. *Proust entre deux siècles*. Paris : Les Éditions du Seuil, 1989.

CONNOR, Steven. “The Loutishness of Learning”. In: *Beckett, Modernism and The Material Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

CURTIUS, Ernst Robert. *Marcel Proust y Paul Valéry*. Tradução direta do alemão para o espanhol por Pedro Lecuona. Buenos Aires: Editorial Losada, 1941.

ELIOT, T. S. “‘Ulysses’, Order, and Myth”. In: *Selected prose of T. S. Eliot*. Edição de Frank Kermode. Londres: Harvest Books, 1975.

FELDMAN, Matthew. *Beckett’s Books*. London: Ed. continuum, 2008.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. 1881. Disponível em: http://www.dominipublico.es/libros/F/Gustave_Flaubert/Gustave%20Flaubert%20-%20Bouvard%20et%20Pecuchet_fr.pdf. Último acesso em: 23 de Set. 2018.

GIDE, André. *Dostoïevsky*. Paris: Librairie Plon, 1925.

_____. *Les faux monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1989.

GONTARSKI, S. E. *Creative Involution – Bergson, Beckett, Deleuze*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

JOYCE, James. *Ulysses*. Introdução de Declan Kiberd e tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

KAVADLO, Jesse. "Proust, Bakhtin, and the Dialogic Albertine: Voice and Fragmentation in *The Captive*.". In: *Studies in 20th Century Literature*: Vol. 24: Iss. 2, Article 6 (2000), pp. 271-282.

KENNER, Hugh. *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians*. London: Dalkey Archive Press, 2005.

KING, John. "Reading for the Plotless: The Difficult Characters of Samuel Beckett's 'Dream of Fair to Middling Women'". In: *Journal of Modern Literature*, Vol. 29, No. 1, *Modernist Afterimages* (Autumn, 2005). pp. 133-152.

KNOWLSON, James. *Damned to Fame – The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1997.

_____. ; KNOWLSON, E. *Beckett remembering, remembering Beckett: uncollected interviews with Samuel Beckett and memories of those who knew him*. London: Bloomsbury, 2007.

LE JUEZ, Brigitte. *Beckett before Beckett*. Trad. para o inglês por Ros Schwartz. Londres: Souvenir Press, 2010.

LEVENSON, Michael (Org.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

LEVINAS, Emmanuel. "The Other in Proust". In: *The Levinas Reader*. Ed. por Seán Hand. Oxford: Basil Blackwell, 1989. pp. 160-5.

LOESERMAN, Amy Ross. *Proust and the Discourse on Habit*. Tese de Doutorado em Filosofia apresentada na Universidade de Maryland. Maryland: 2004.

LUKÁCS, Georg. "Narrar ou Descrever?". In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. pp. 43-94.

LUSCHER-MORATA, Diane. « La souffrance du désir dans les premières oeuvres de Samuel Beckett ». In : *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2006/1 (Vol. 106), p. 117-131.

MILZ, Manfred. "Echoes of Bergsonian Vitalism in Samuel Beckett's early works." In: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, Vol. 19, Borderless Beckett / Beckett sans frontières*: Tokyo 2006 (2008), pp. 143-154.

NIXON, Mark. "Beckett and Romanticism in the 1930s". In: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, Vol. 18, "All Sturm and no Drang": Beckett and Romanticism*, Beckett at Reading 2006 (2007), pp. 61-76.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Ed. Cortez, 2001.

PERLOFF, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy – Rimbaud to Cage*. Evanston: Northwestern University Press, 1999.

PILLING, John. *Samuel Beckett's More Pricks than Kicks – In a Strait of Two Wills*. London: Bloomsbury Academic, 2011.

_____ (Org.). *The Cambridge companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

POTHAST, Ulrich. "Beckett's philosophical view of art and life in *Proust*". In: *The metaphysical vision: Arthur Schopenhauer's Philosophy of art and life and Samuel Beckett's Own way to make use of it*. New York: Peter Lang Publishing, 2008. pp. 95-139.

PROUST, Marcel. *À la Recherche du Temps Perdu*. Paris : librairie Gallimard, 1946-7.

_____. *Em Busca do Tempo Perdido*. Prefácios e traduções de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *Le fil perdu – Essais sur la fiction moderne*. Paris : La Fabrique éditions, 2014.

REID, James H. *Proust, Beckett, and Narration*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ROSEN, Steven J. *Samuel Beckett and the Pessimistic Tradition*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1976.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. por M F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

STEWART, Paul. "The Proustian Vision and the Beckettian *Dream*". In: *Zone of Evaporation: Samuel Beckett's Disjunctions*. New York: Rodopi, 2006. pp. 21-62.

UHLMANN, Anthony. "Relation and nonrelation". In: *Samuel Beckett and the Philosophical Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. pp.: 36-64.

_____(org.). *Samuel Beckett in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

UNWIN, Timothy (org.). *The Cambridge Companion to the French Novel – From 1800 to the present*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

VANDERVLIST, Harry." 'REJECTING THE FEASIBLE': Discourse and Subjectivity in The Perverse Project of Beckett's Early Fiction". In: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, Vol. 7, BECKETT VERSUS BECKETT (1998), pp.149-164*

WILSON, Edmund. *Axel's Castle: a study in the imaginative literature of 1870-1930*. New York: Charles Scribner's Sons, 1948.

WOOLF, Virginia. "Modern Fiction" In: *The Essays of Virginia Woolf. Vol. 4*. Ed. Andrew McNeillie. London: The Hogarth Press, 1984.