UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

LÍVIA BUELONI GONÇALVES

UM NARRADOR NO LIMITE: O CAMINHO DA PRIMEIRA PESSOA
BECKETTIANA DAS *NOUVELLES* AOS *TEXTES POUR RIEN*

SÃO PAULO

2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

LÍVIA BUELONI GONÇALVES

UM NARRADOR NO LIMITE: O CAMINHO DA PRIMEIRA PESSOA
BECKETTIANA DAS *NOUVELLES* AOS *TEXTES POUR RIEN*

**Dissertação apresentada ao 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**

Orientador: Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade

SÃO PAULO

2009

AGRADECIMENTOS

Durante todo o período do mestrado pude contar com a ajuda de várias pessoas sem as quais essa dissertação não teria se tornado o que é.

Agradeço, sobretudo, à minha família, pela presença e apoio que nunca me faltaram. Nenhuma palavra escrita aqui daria conta do imenso amor e gratidão que tenho pela minha mãe, Soemes, pela minha avó, “Bisa Zena”, e pelas minhas tias, Marisa e Marilena.

Agradeço de coração ao meu orientador, Fábio de Souza Andrade, pelo aprendizado e convivência desde a época da graduação. Também não posso deixar de citar os professores Fábio Durão e Ana Paula Pacheco, cujas valiosas observações durante a qualificação tanto contribuíram para a fase final da pesquisa.

Além disso, ainda tenho a sorte de conviver com pessoas muito queridas e fundamentais na minha vida como a Dani, a Denise, o Hugo, a Kátia, a Simone e o Tiago que, das mais diversificadas formas, foram muito importantes neste período. Obrigada pelo incentivo constante, pelas discussões e principalmente pelo carinho e companheirismo.

Dedico este trabalho a todos vocês e a meu pai, Márcio, que há pouco nos deixou e a quem também espero poder orgulhar com as linhas que agora seguem.

Agradeço, finalmente, à Fapesp, pelo financiamento da pesquisa.

RESUMO

O foco dessa dissertação é o estudo do narrador de uma importante fase da obra em prosa de Samuel Beckett. O período escolhido inicia-se com as novelas “Premier Amour” (1970), “L’expulsé”, “Le calmant” e “La fin” (1955), primeiros textos em francês do autor, e encerra-se com a obra *Textes pour rien* (1955), o que abrange a produção em prosa de Beckett entre 1945 e 1950. A importância deste período está no surgimento e desdobramento do narrador em primeira pessoa tipicamente beckettiano, caracterizado por seu discurso instável, movido a impasses e questionamentos sobre a própria história narrada. O trabalho acompanha a trajetória deste narrador, discutindo também seu importante papel na ruptura com os moldes do realismo formal na narrativa do século XX.

Palavras-chave: Beckett, narrador em primeira pessoa, narrativa do século XX, Modernismo Europeu, Bilingüismo.

ABSTRACT

This dissertation studies the narrator in Samuel Beckett's prose, particularly focusing on a critical phase in the author's literary production covering the years of 1945 to 1950. The chosen period begins with the novellas "Premier Amour" (1970), "L'expulsé", "Le calmant" and "La fin" (1955) – Beckett's first narratives written in French and closes with the work *Textes pour rien* (1955). The importance of this phase lies in the creation and development of Beckett's characteristic first person narrator, whose unstable discourse is fraught with impasses, questioning the very story being narrated. The dissertation follows this narrator's journey to discuss the key role it played in breaking with formal realism patterns of the twentieth century's narrative.

Keywords: Beckett, first person narrator, twentieth century's narrative, European Modernism, Bilingualism.

SUMÁRIO

Apresentação	p. 7
 Parte 1 – <i>Les nouvelles</i> – O surgimento do narrador em primeira pessoa na obra beckettiana	
1.1 Francês, tentativas de empobrecimento	p.10
1.2 “L’expulsé”, “Le calmant” e “La fin” – Um ciclo de expulsão e errância	p. 16
1.3 Um narrador realista?	p. 44
1.4 O narrador se destaca – Considerações sobre “Premier Amour”	p. 50
1.5 <i>More Pricks than Kicks</i> – Um breve recuo	p. 58
1.5.1 Um almoço sagrado	p. 59
1.5.2 Passeando em Dublin	p. 64
1.5.3 Primeiras intervenções narrativas	p. 68
 Parte 2 – O narrador atinge seu limite – Das <i>Nouvelles</i> aos <i>Textes pour rien</i>	
2.1 Condenado a continuar	p. 74
2.2 <i>Textes pour rien</i> – Tentando se calar novamente	p. 79
2.3 A escolha da forma breve	p.103
 Conclusão ou “Ainda o silêncio”	p. 111
Bibliografia	p. 115

Apresentação

Esta pesquisa concentrou-se na trajetória do narrador em primeira pessoa em um período da prosa de Samuel Beckett. Esta fase inicia-se com as novelas “Premier Amour” (1970), “L’expulsé”, “Le calmant” e “La fin” (1955) e encerra-se com a obra *Textes pour rien* (1955).

A dissertação apresenta-se em duas partes. Na primeira, tratamos do surgimento do narrador em primeira pessoa na obra de Beckett. O foco deste momento recai sobre as quatro novelas citadas - primeiros textos ficcionais do autor escritos em francês - uma vez que tal narrador aparece pela primeira vez nessas histórias. No decorrer do trabalho, as citações do texto beckettiano serão sempre apresentadas acompanhadas de suas traduções brasileiras, no caso das novelas e da trilogia de romances *Molloy*, *Malone Meurt* (1951) e *L’innommable* (1953). Quanto aos *Textes pour rien*, utilizamos uma tradução portuguesa devido à ausência de uma tradução brasileira para a obra. No caso da menção a outras obras de Beckett, a tradução será citada sempre que possível, exceção feita à coletânea de contos *More Pricks than Kicks* (1934). Essa obra, escrita em inglês, não possui tradução para o português.

A primeira parte da dissertação - intitulada “*Les nouvelles*, o surgimento do narrador em primeira pessoa na obra em prosa de Samuel Beckett” - traz cinco seções. Em “Francês, tentativas de empobrecimento”, abordamos a adoção da língua francesa por Beckett a partir da escrita das novelas. Em seguida, entramos no universo dessas narrativas com “‘L’expulsé’, ‘Le calmant’ e ‘La fin’ – Um ciclo de expulsão e errância”. Em “Um narrador realista?” discutimos a relação entre a escolha desse narrador e o momento histórico vivido pelo autor. O foco do próximo tópico – “O

narrador se destaca – Considerações sobre ‘Premier Amour’” é a novela mencionada, separada das demais devido à presença de maiores intervenções do narrador quanto à história narrada, expediente que escolhemos ressaltar. Em “*More Pricks than Kicks* - Um breve recuo”, fazemos uma necessária distinção entre as novelas e esses contos da prosa anterior de Beckett, de modo a iluminar a novidade narrativa que elas representam na ficção do autor.

A segunda parte da dissertação – intitulada “O narrador atinge seu limite – Das *Nouvelles* aos *Textes pour rien*” – divide-se em três seções. Continuamos acompanhando a trajetória desse narrador que, após percorrer a trilogia romanesca do pós-guerra, chega a esses fragmentos expressando sua angústia máxima com o ato de narrar. Em “Condenado a continuar”, refletimos exatamente sobre a passagem pela trilogia de romances. Após esse tópico, analisamos a obra em “*Textes pour rien* – Tentando se calar novamente”, discutindo também as dificuldades de classificação desses fragmentos, situados no meio do caminho entre prosa e poesia, característica tanto desse período como da fase posterior da prosa de Beckett. “A escolha da forma breve”, seção seguinte, discute a adoção dessa forma nos *Textes pour rien*, tendência que a prosa final do autor também passa a apresentar. Neste último tópico, refletimos principalmente sobre a relação entre esses fragmentos e algumas teorias da narrativa breve.

**PARTE 1 – *LES NOUVELLES* - O SURGIMENTO
DO NARRADOR EM PRIMEIRA PESSOA NA
PROSA BECKETTIANA**

Francês, tentativas de empobrecimento

Entre os anos de 1945 e 1946, Samuel Beckett escreveu quatro novelas que inaugurariam um novo estilo em sua prosa. São elas “Premier Amour”, “L’expulsé”, “Le calmant” e “La fin”. O típico narrador em primeira pessoa beckettiano, caracterizado pelo discurso instável, movido a questionamentos e impasses surge pela primeira vez com essas narrativas. As três últimas histórias citadas foram editadas juntamente com os *Textes pour rien* na obra *Nouvelles et Textes pour rien* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1955) e “Premier Amour” seria publicada apenas quinze anos depois (Paris: Les Éditions de Minuit, 1970) ¹.

A utilização deste narrador está intimamente associada à adoção do francês como língua literária. A partir desses relatos, Beckett abandona o inglês, com a justificativa de que precisava “empobrecer-se, escrever sem estilo”, tarefa que considerava impossível na língua materna.² Sobre o mesmo assunto, é importante citar uma carta de 1937, a chamada “carta alemã”, escrita pelo autor a um amigo, Axel Kaun. Nela, a língua inglesa é descrita como um empecilho, “um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele” ³. Dessa forma, anos antes da escrita

¹ Quando citarmos as novelas, utilizaremos o texto original editado pela Minuit (Beckett, S. *Nouvelles et Textes pour Rien*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1958 e Beckett, S. *Premier Amour*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1970), sempre acompanhado de sua tradução brasileira (Beckett, S. *Novelas*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006 e Beckett, S. *Primeiro Amor*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2004).

² Explicando a adoção do francês, Beckett teria dito em uma entrevista de 1956: “Para escrever sem estilo” e em 1968: “Para empobrecer-me mais. Este foi o verdadeiro motivo”. (*Apud* Birkenhauer, Klaus. *Samuel Beckett*. Madrid: Alianza Editorial, 1976, p. 110)

³ “Está se tornando mais e mais difícil, até sem sentido, para mim, escrever num inglês oficial. E, mais e mais, minha própria língua me parece como um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele. Gramática e Estilo. Para mim, eles parecem ter se tornado tão irrelevantes quanto o traje de banho vitoriano ou a imperturbabilidade do verdadeiro cavalheiro. Uma máscara. Tomara que chegue o tempo, graças a Deus que em certas rodas já chegou, em que a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas,

das novelas, o autor já refletia sobre uma maneira de alcançar uma linguagem mais nua, chegar ao cerne do que está coberto por essa mesma linguagem ou, na explicação dele, deixar atravessar “aquilo que está à espreita por trás”.

A opção pelo francês alia-se a essa busca por um estilo de narrar mais enxuto e “empobrecido” e, contudo, não foi irreversível. Beckett volta a utilizar a língua materna, sobretudo em sua prosa final, caso das obras *Company* (1979), *Worstward Ho* (1983) e *Stirrings Still* (1988). Além disso, o autor atua como tradutor de sua própria obra do francês para o inglês e vice-versa⁴. Apesar da escolha pelo francês durante todo esse período, o autor nunca chegou a abandonar a língua materna por completo. Tornou-se um escritor bilíngüe.

A partir de 1937, dois anos antes do início da Segunda Guerra, Beckett estabelece-se definitivamente na França, onde viverá até sua morte em 1989. Durante a guerra, participa do movimento da Resistência Francesa e acaba tendo que fugir para Roussillon, no interior do país, onde trabalha em uma fazenda e escreve seu último romance em inglês, *Watt*, que seria publicado apenas em 1953. Beckett dizia preferir a

devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje.” (*Apud* Andrade, Fábio de Souza. “Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a carta alemã de 1937”. In: *Samuel Beckett. O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.169)

⁴ A busca por um texto mais enxuto pode ser vista também nas traduções das novelas do francês para o inglês, feitas pelo próprio Beckett ou auxiliadas por ele, em que o autor retira inteiramente diversas passagens. Em “The expelled”, por exemplo, a reflexão do herói após a conversa com um policial é suprimida da versão inglesa. Apenas no original em francês, temos: “Je visai sa lèvre supérieure, qui avait au moins trois centimètres de haut, et je soufflai dessus. Je le fis, je crois, avec assez de naturel, comme celui qui, sous la cruelle pression des événements, pousse un profond soupir. Mais il ne broncha pas. Il devait avoir l’habitude des autopsies, ou des exhumations” (« L’expulsé », p. 23). “Mirei seu lábio superior, que tinha pelo menos três centímetros de espessura e, soprei em cima. Fiz isso, acredito, com bastante naturalidade, como aquele que, sob a cruel pressão dos acontecimentos, dá um suspiro profundo. Mas ele não se queixou. Devia estar habituado com autópsias e exumações”. (“O expulso”, p. 13-4)

França em guerra à Irlanda em paz. Quando retorna de seu exílio a Paris começa a escrever em francês⁵.

Um ensaio de arte sobre os irmãos holandeses Bram e Geer van Velde foi o primeiro texto em francês escrito por Beckett. Já o primeiro texto ficcional publicado nesse idioma foi a novela “La fin”, inicialmente intitulada “Suite”. Uma primeira versão do relato saiu na revista de Jean Paul Sartre *Les Temps Modernes*, em julho de 1946. No mesmo ano, Beckett também escreve o romance *Mercier et Camier*, que seria publicado pela Minuit apenas em 1970. Neste período de 1945 a 1950, o autor produziu, em francês, as obras que lhe dariam mais notoriedade. São também dessa época a peça *En attendant Godot* (1952) e as primeiras versões de *Fin de Partie* (1954).

John Fletcher, estudioso da obra de Beckett, observa que a adoção do francês não foi abrupta, já que antes da Segunda Guerra, o autor havia escrito alguns poemas neste idioma. Através da citação de algumas passagens de *Watt*, Fletcher nota que, neste romance, já podemos encontrar algumas expressões que lembram a língua francesa e que em “Suite”, escrita em francês, algumas expressões lembram a língua inglesa. Quando esta novela se tornou “La fin”, estas expressões foram eliminadas. Na tradução de seu primeiro romance, *Murphy* (1938), para o francês, feita por Beckett, ainda podem ser observados traços da língua inglesa. É interessante a maneira com a qual o crítico procura mostrar, através de exemplos retirados das obras, a transição lingüística realizada pelo autor. Segundo Fletcher, a “personalidade” da língua francesa só teria aparecido realmente em “Premier Amour”, “L’expulsé”, “Le calmant” e “La fin”, estratégia utilizada para o começo de um novo estilo, caracterizado principalmente pela

⁵ Para consultar as declarações de Beckett sobre este período ver a entrevista concedida a Israel Shenker, publicada no New York Times em 1956. Nela, o autor também diz ter começado a escrever em francês simplesmente porque sentiu vontade: “Era uma experiência diferente de escrever em inglês. Era mais estimulante para mim, escrever em francês”. (*Apud* Andrade, Fábio de Souza, op. cit., p. 185-6).

adoção do narrador em primeira pessoa e pelo desejo de se tornar menos explícito com relação às circunstâncias das histórias que pretendia contar⁶.

A mudança de língua, portanto, marca essa nova fase da prosa beckettiana que incluirá não só as novelas como também a trilogia de romances *Molloy*, *Malone Meurt* (1951), *L'innommable* (1953) e a obra *Textes pour rien*. A partir desse momento, instaura-se um estilo bastante diverso daquele que aparece na ficção anterior do autor, em língua inglesa⁷. Utilizar um narrador-protagonista em uma língua estrangeira permitiu que o autor interrompesse o caminho que vinha seguindo e mudasse o rumo de sua ficção. A idéia do empobrecimento ligado à adoção do francês relaciona-se com o despojar-se da língua-mãe, impregnada de toda uma tradição literária. O desenraizar-se ocorre não só na obra, mas também na escolha feita por Beckett de passar a viver definitivamente na França⁸.

Essas novelas são comumente citadas pela maior parte da crítica beckettiana como um “ensaio”, uma preparação para a construção da trilogia romanesca publicada logo em seguida. De fato, é possível encontrar muitas semelhanças entre esses relatos e situações posteriormente surgidas na trilogia, principalmente no que se relaciona às características do protagonista e ao seu estilo de narrar⁹. No entanto, os quatro relatos

⁶ Fletcher, John. “The First French Heroes”. In: *The novels of Samuel Beckett*. London: Chatto & Windus, 1964.

⁷ Para um contraste entre as novelas e a ficção anterior de Beckett, nos deteremos, ainda nesta primeira parte, no livro *More Pricks than Kicks* (1934), primeira obra de narrativas breves do autor.

⁸ Na obra *Extraterritorial. A literatura e a revolução da linguagem*, George Steiner analisa a pluralidade lingüística de autores como Borges, Nabokov e Beckett. É interessante a visão do autor, para quem, o trânsito entre as línguas também pode ser visto como uma das marcas do movimento modernista, o que ele denomina “uma estratégia de permanente exílio”: “O artista e o escritor são turistas incessantes olhando as vitrines de todo o âmbito das formas disponíveis. As condições de estabilidade lingüística, de autoconsciência local e nacional em que a literatura floresceu entre a Renascença e digamos, a década de 50, encontram-se agora sob extrema tensão”. (Steiner, George. *Extraterritorial. A literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p.27).

⁹ Um episódio que demonstra nitidamente a idéia das novelas como “preparação” para a trilogia ocorre em “L’expulse”. Após a expulsão de casa, o protagonista caminha pelas ruas provocando um grande

não devem ser considerados um rascunho para a escrita dos romances posteriores. A importância das novelas é inegável não só pelo valor artístico de cada uma como também pela marca que imprimem na ficção do autor, já que são elas as responsáveis pela ruptura de Beckett com sua obra em prosa anterior.

A transição desse mesmo narrador-protagonista das novelas aos fragmentos que caracterizam os *Textes pour rien* mostra uma angústia crescente do narrador com a história que conta e com as formas que usa para narrar. O empobrecimento citado ou, nas palavras do autor, a tentativa de cavar na linguagem “um buraco atrás do outro” foi buscada, neste período, através da mudança de língua aliada à utilização de um protagonista marcadamente desdenhoso com seu discurso e questionador dessa mesma linguagem. Ainda assim, é interessante o argumento levantado por J.D. O’Hara de que a confusão mental e a desconfiança da linguagem não se traduzem nas palavras usadas pelo narrador¹⁰. A crescente angústia do narrador demonstra exatamente essa busca por uma forma que se adequasse ao que o autor menciona como “o objetivo mais elevado para um escritor” naquele momento. Talvez a linguagem mal empregada à qual Beckett se refere na carta alemã esteja ligada ao despojamento do virtuosismo lingüístico

tumulto, principalmente por conta de seu jeito desajeitado de andar, e é interpelado por um policial. A mesma cena é utilizada e desenvolvida em *Molloy*. Neste romance, o personagem também é interpelado por um policial e levado a uma delegacia, devido à confusão causada pela sua movimentação com a bicicleta e as muletas. Ao ser liberado e continuar seu caminho, ele ainda atropela um cachorro e é quase linchado pela multidão.

¹⁰ O crítico discute o fato da instabilidade psicológica dos narradores em primeira pessoa beckettianos não se espelharem em sua narração. O’Hara ressalta a beleza das frases desses protagonistas e a perfeição de sua gramática. (O’Hara, J.D. “Introduction”. In: O’Hara, J.D. (Ed.) *Twentieth Century Interpretations of Molloy, Malone Dies, The Unnamable. A Collection of Critical Essays*. Eaglewood Cliffs: Prentice Hall, 1970, p.24).

De fato, a narração é gramaticalmente clara, mas existe a instabilidade retratada no texto, uma vez que as lacunas presentes nas histórias, as dúvidas e os questionamentos do protagonista cumprem essa função. A presença desses elementos perturba o discurso e altera profundamente a narração. A tentativa de utilizar uma “linguagem mal empregada” pode ser verificada exatamente nessas quebras que o narrador em primeira pessoa vai fazendo ao longo do período que se inicia com as novelas e vai até os *Textes pour rien*, em seu movimento de desconfiança constante. Apontaremos exemplos dessas rupturas no decorrer da análise das novelas.

característico de obras anteriores, em inglês, como *More Pricks than Kicks* e o romance *Murphy* (1938) ¹¹.

Na mesma entrevista já citada, concedida a Israel Shenker, Beckett expressa sua inquietude ao falar sobre o período francês:

Escrevi toda minha obra muito rapidamente, entre 1946 e 1950. Desde então não escrevi mais nada. Ou pelo menos nada que me pareça de valor. A obra em francês me levou a um ponto em que sentia estar dizendo a mesma coisa de novo, de volta ao começo repetidas vezes. Para alguns autores, a escrita fica mais fácil quanto mais escrevem. Para mim, fica mais difícil. Para mim, a área do possível fica cada vez mais restrita ¹².

A inquietação e a sensação de ter chegado a um impasse, entretanto, não fizeram com que Beckett parasse de produzir após os *Textes pour rien*. Além do romance *Comment c'est* (1961) e da chamada “segunda trilogia”, composta pelas obras *Company*, *Mal Vu Mal Dit* (1981) e *Worstward Ho* (1983), no campo da prosa, Beckett ainda escreve diversos textos curtos, tratando, em muitos deles, da existência de personagens confinados em espaços fechados. Nestes textos, ainda ocorre uma nova virada narrativa e a primeira pessoa tão explorada na fase anterior cede lugar a uma nova terceira pessoa, bem diferente daquela dos primeiros romances em inglês. É o que ocorre, por exemplo, em *Imagination morte imaginez* (1965) e *Le dépeupleur* (1972),

¹¹ Comentando algumas entrevistas concedidas por Beckett, em biografia sobre o autor, James Knowlson também cita a necessidade que Beckett sentia em desligar-se da influência de seu conterrâneo James Joyce e ganhar, com a adoção do francês, mais simplicidade e objetividade (Knowlson, James. *Damned to Fame. The life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996, p.357).

¹² *Apud* Andrade, Fábio de Souza, op. cit., p.185-6

mas esta já é uma outra etapa da produção do autor, que comentaremos na segunda parte da dissertação. Vamos nos concentrar agora nas novelas.

“L’expulsé”, “Le calmant” e “La fin” - Um ciclo de expulsão e errância

O centro das quatro novelas é a narração de um momento da vida de um protagonista sem nome, perdido em uma cidade que lhe parece estranha e hostil. O traço de união entre as histórias é a constante expulsão desse personagem dos lugares que habita e sua peregrinação pelas ruas em busca de abrigo. Ele se apresenta como um sujeito solitário, avesso às relações humanas, marginal e errante. Sua narração é incerta, já que ele questiona o que conta, esquece os detalhes, não tem certeza dos fatos, nem do motivo de estar narrando. Sua desconfiança com relação ao poder de significação das palavras é igualmente marcante.

O leitor dessas novelas depara-se freqüentemente com declarações do tipo “Tout ce que je dis s’annule, je n’aurai rien dit ou “ [...] Je dis cathédrale, mais je n’en sais rien. Mais cela me ferait de la peine dans cette histoire qui se veut la dernière, d’être allé me réfugier dans une simple église”, ambas presentes em “Le calmant”¹³. Esses recuos na narração, que acabam por provocar uma suspensão na história, são as principais marcas desse narrador. A dúvida como mote central expressa uma visão de mundo perturbada, na qual não há nenhum comprometimento em esclarecer detalhes ao leitor. Esta é uma novidade que surge na prosa de Beckett. Quando nos detivermos em *More*

¹³ “Le calmant”, p. 41 e 53. “Tudo o que digo se anula, não terei dito nada” (“O calmante”, p.28) e “Digo catedral, mas não sei se era uma. Mas me doeria nesta história que se quer a última ter ido me refugiar numa simples igreja”. (*Idem*, p. 37)

Pricks than Kicks veremos essa distinção mais detalhadamente. Há também uma certa ironia nos comentários desse narrador que cria e critica o que conta. No caso da segunda passagem citada, a escolha de “catedral” ao invés de “igreja” é justificada como uma tentativa de dar maior importância ao que seria sua última história, mostrando que, ao contrário do que possa parecer, ainda existe uma preocupação com certos detalhes. No entanto, ao mesmo tempo, há também desprezo por eles, como podemos observar na primeira citação, na qual ele menciona que tudo que é dito se anula. Nas novelas seguintes, o narrador segue nesse jogo, demonstrando que depende da narração ao mesmo tempo em que a denigre. Essa característica aponta para a constatação do esgotamento de certa forma de narrar e da busca por uma nova maneira de contar histórias. Os comentários do narrador expressam a inquietude derivada dessa busca.

Em “Premier Amour” e “L’expulsé”, temos um protagonista mais jovem e em “Le calmant” e “La fin”, um sujeito visivelmente mais velho¹⁴. Considerando a semelhança entre as novelas, podemos vê-lo como um mesmo homem em momentos diferentes, que migra pelos quatro relatos. A novela “Premier Amour” diferencia-se um pouco das demais, pois seu tema central não é a errância do protagonista pelas ruas,

¹⁴ Na novela “Premier Amour”, ele afirma que devia ter mais ou menos vinte e cinco anos na época de seu relacionamento com Lulu (Ver “Premier Amour”, p.8) No caso das novelas “Le calmant” e “La fin”, assumimos sua velhice por conta das declarações de que “é tão velho” (Ver “La fin”, p.75) e pelo fato de decidir contar-se uma história para não se “ouvir apodrecer em seu leito gelado”, sugestão de que está à beira da morte. Ainda em “Le calmant”, na narrativa que conta, ele diz sentir-se muito velho (Ver “Le calmant”, p.39-40) A novela “L’expulsé” não traz indícios de sua idade, no entanto, por contraste com “Le calmant” e “La fin”, em que o vemos falar de suas dores pelo corpo e de seu cansaço, podemos dizer que, nesta novela, ele também é mais jovem. É contraditório tentarmos precisar a idade do personagem em histórias que têm a imprecisão como característica. O objetivo aqui é apenas demonstrar a continuidade do ciclo de expulsão e errância nas quatro novelas, em diversos momentos da vida do protagonista.

embora o mesmo esteja presente, e sim o relato de como se deu sua união com uma mulher, a prostituta Lulu¹⁵.

As histórias ficam, portanto, à mercê da vontade desse protagonista que, ao mesmo tempo em que deseja compartilhar sua experiência através da narração, questiona e desdenha do que acabou de contar. O valor e o sentido do “contar uma história” são postos em xeque. O final de “L’expulsé”, por exemplo, ilustra bem essa idéia: “Je ne sais pas pourquoi j’ai raconté cette histoire. J’aurais pu tout aussi bien en raconter une autre. Peut-être qu’une autre fois je pourrai en raconter une autre. Ames vives, vous verrez que cela se ressemble” (« L’expulsé », p. 37)¹⁶.

A história que ele acabou de contar narra os acontecimentos do dia em que, expulso de casa, é forçado a ir para as ruas em busca de uma nova moradia. O motivo da expulsão não é explicitado nem aqui, nem nas outras novelas. Essas lacunas são um traço formal dessas narrativas, acentuando o caráter incerto das histórias. Nada é explicado em detalhes e assim como o narrador não explicita o motivo da expulsão, também não chegamos a saber quem eram as pessoas com as quais ele morava. Parecem ser seus familiares, mas o narrador utiliza somente o pronome “eles”.

A falta de nomeação dos personagens também é uma característica desse narrador¹⁷. Temos sempre uma referência geral das pessoas que surgem nas histórias: uma senhora, um vendedor, o cocheiro etc. Essa maneira de caracterizar contribui com o

¹⁵ Devido a semelhanças maiores entre as três novelas que serão tema dessa seção, decidimos separá-las de “Premier Amour”, que será abordada adiante.

¹⁶ “Não sei por que contei essa história. Poderia muito bem ter contado outra. Talvez outra hora poderei contar outra. Almas vivas, verão que elas se parecem”. (“O expulso”, p. 24)

¹⁷ Exceção feita a apenas três personagens nas quatro novelas: Nidder (“L’expulsé”), Weir (“La fin”) e Lulu (“Premier Amour”). Quanto a esta última, o narrador decide repentinamente mudar seu nome para Anne, na metade da narrativa, por se dizer farto do nome Lulu.

aspecto de incerteza, sempre tirando o chão do leitor que busca precisão de detalhes, já que o narrador, propositalmente, nunca fornece dados específicos dos personagens.

Na obra *Unwording the World. Samuel Beckett's Prose After the Nobel Prize*, Carla Locatelli cita a caracterização de Celia, em *Murphy*, como um exemplo da ironia relativa ao detalhismo na caracterização dos personagens romanescos nos moldes do século XIX:

Age	Unimportant
Head	Small and round
Eyes	Green
Complexion	White
Hair	Yellow
Features	Mobile
Neck	13 ¾"
Upper arm	11"
Forearm	9 ½"
Wrist	6"
Bust	34"
Waist	27"
Hips, etc.	35"
Thigh	21 ¾"
Knee	13 ¾"
Calf	13"
Ankle	8 ¼"

Instep Unimportant

Height 5' 4"

Weight 123 lbs ¹⁸

A apresentação do personagem através da pura descrição de suas medidas também torna o momento cômico. A comicidade é bastante presente em algumas obras da primeira prosa de Beckett, caso de *Murphy* e *More Pricks than Kicks*. Além disso, uma das características dessas primeiras obras era a paródia de alguns elementos ficcionais, neste caso, a caracterização. O cômico derivado da descrição de Celia nos remete a uma estratégia também usada em *More Pricks than Kicks*, na qual o exagero de detalhes acaba por criticar a precisão e o excesso de descrição de obras que fazem uso desse expediente¹⁹. O enfoque na descrição das partes do corpo de Celia também chama a atenção para o fato da personagem ser uma prostituta. Seu retrato é oferecido como uma demonstração de seus atributos.

Com a adoção do francês e do narrador em primeira pessoa, muda-se radicalmente a maneira de caracterização dos personagens, no sentido da eliminação de traços de identificação precisa. A caracterização do protagonista é uma exceção. O homem portando um chapéu e vestindo um sobretudo é a marca do personagem beckettiano, mas essas são características com as quais vamos nos familiarizando na medida em que lemos as obras de Beckett. Não há um momento específico em que elas

¹⁸ Beckett, S. *Murphy*. London: John Calder, 1963. *Apud* Locatelli, Carla. *Unwording the World. Samuel Beckett's Prose Works After the Nobel Prize*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p. 3-4) "Idade/Sem importância. Cabeça/ Pequena e redonda. Olhos/ Verdes. Cor/ Branca. Cabelo/Amarelo. Feições/Móveis. Pescoço/36,9 cm. Braço/28,9cm. Antebraço/26,1cm. Pulso/15,1cm. Busto/90cm. Cintura/67cm. Ancas, etc./92cm. Coxa/55cm. Joelho/30,2cm. Barriga da perna/29,7cm. Tornozelo/20,3cm. Peito do pé/Sem importância. Altura/163cm. Peso/55,9Kg". (Beckett, S. *Murphy*. Trad. Maria Jorge Villar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, p.17).

¹⁹ Ver argumento de Carla Locatelli, p. 42 da dissertação e a descrição da preparação do almoço de Belacqua, protagonista de *More Pricks than Kicks*, p. 40-43.

sejam apresentadas. Há apenas a “história do chapéu”, contada aqui em “L’expulsé”. O objeto, que o acompanha pelo mundo afora e que é quase uma parte de seu próprio corpo, traz a carga afetiva de ter sido um presente de seu pai.

Nas novelas, a única pessoa a qual ele se refere com carinho é seu pai. A morte do pai é sempre o gatilho para sua expulsão. Assim como em “Premier Amour”, novela que se inicia com uma visita ao túmulo do pai, fica subentendido que sua estadia na casa está sempre condicionada à presença paterna. Responsável não só pela manutenção do abrigo, o pai também é lembrado como aquele que contava histórias, algo essencial na existência do personagem, como ele bem explica em “Le calmant”. Obcecado pelo ato de narrar, ele agora é o único responsável pela continuidade da “contação” e é esta a única coisa que sabe fazer. Contudo, se a história que ouvia quando criança tinha o poder de acalmá-lo, o mesmo não ocorre com as narrações que agora produz que, espelhadas em sua vida de errante, retornam sempre ao mesmo ponto. São as narrativas de seu próprio desterro e da impossibilidade de colocar um fim nessa situação. A morte do pai, que o impulsiona à errância, também pode ser vista, em outro nível, como a morte de uma tradição ou de uma maneira de se contar histórias. É essa morte que aponta para uma transformação. Após a expulsão, a busca do protagonista por abrigo em diversos cantos da cidade ocorre paralelamente à sua busca por uma nova forma de narrar.

No início de “L’expulsé”, temos o protagonista do lado de fora da casa em que morava, exatamente no momento em que foi posto para fora por “eles”. No entanto, sua preocupação não está nisso e sim, em tentar descobrir qual a melhor maneira de se contar os degraus da escada da frente da casa. A longa reflexão a esse respeito denota um traço típico desse personagem - o mergulho em seu mundo interior e o alheamento do mundo externo. As novelas não apresentam muita ação e sim, os comentários e a

análise do protagonista sobre si mesmo e sobre o que acontece ao seu redor. Sua indiferença com relação ao mundo é uma característica marcante. Nada parece perturbá-lo, nem mesmo a expulsão, que lhe retira do desejado confinamento no quarto. Uma vez expulso, o protagonista faz de tudo para voltar a essa posição inicial de isolamento²⁰. O quarto é tanto o lugar em que o personagem se sente protegido como também o local que impede o contato com o mundo externo, algo que ele tenta evitar de todas as formas.

Em “L’expulsé”, ele conta com o auxílio de um cocheiro para achar uma nova morada. Com o dinheiro deixado por seu pai, toma um fiacre e o motorista, sabendo de sua situação, decide ajudá-lo²¹. Durante a conversa com o homem, o protagonista enfatiza a dificuldade de comunicação entre as pessoas, outro tema sempre presente nessas narrativas: “Je lui décrivis ma situation, ce que j’avais perdu et ce que je cherchais. Nous faisions notre possible tous les deux, pour comprendre, pour expliquer. Il comprenait que j’avais perdu ma chambre et qu’il m’en fallait une autre, mais tout le reste lui échappait” (p.30)²².

Apesar da predileção pelo isolamento e da comunicação frustrada entre os dois, o protagonista não deixa de estabelecer uma espécie de comunhão com o cocheiro. No

²⁰ O protagonista de “L’expulsé” comenta, por exemplo, que tinha o hábito de ir até a janela de seu quarto mas logo retornava ao fundo do dormitório, onde estava a cama, e ali ficava, por se sentir mal com todo aquele ar ao seu redor. (Ver “L’expulsé”, p. 17)

²¹ Apesar de não ser explícito quanto à época em que se passam as histórias, a menção ao fiacre, espécie de carruagem tomada pelo protagonista, acaba por situar a narrativa no início do século XX.

²² “Descrevi minha situação, o que tinha perdido e o que procurava. Fazíamos o possível, ambos, para compreender, para explicar. Ele compreendeu que eu perdera meu quarto e precisava de outro, mas todo o resto lhe escapou”. (p. 18-9)

entanto, sem razão aparente, a mesma comunhão se esvai e ele sente vontade de atear fogo na cocheira do homem, local em que acaba passando a noite²³.

No momento final, temos ainda uma reflexão do narrador a respeito da história que está contando: “Pas de raison pour que cela finisse ou continue. Alors, que cela finisse” (p. 34)²⁴. Após essa interrupção, segue-se o desfecho da história. A narrativa termina com o protagonista nas ruas novamente, depois de ter abandonado a cocheira que o abriga por não conseguir dormir, ao mesmo tempo em que aponta a falta de importância da história que acabou de contar, como pudemos ver acima – “Je ne sais pas pourquoi j’ai raconté cette histoire”.

Como já apontamos, o desdém caminha concomitantemente à necessidade de narrar. Ele salienta a falta de importância da história mas, ao mesmo tempo, escolheu narrar aquele momento de sua vida, chamando nossa atenção para ele. Esta decisão faz com que duvidemos da tal “falta de importância”. A opção por uma narrativa cujo centro é o desterro e as dificuldades encontradas para narrá-lo reforçam a idéia de busca tanto no plano ficcional como no narrativo.

O desfecho não põe um fim nem sugere alternativas para o protagonista. A expectativa do leitor de que algo pudesse acontecer ou se revelar no final fica completamente frustrada. Não estamos diante de um desenlace tradicional e a novela não fornece pistas para as atitudes do personagem. A falta de sentido expressa pelo

²³ Na obra *Samuel Beckett. A Study of the Short Fiction*, Robert Cochran cita a tendência à piromania como característica de alguns personagens beckettianos. Essa doença, caracterizada por um desejo intenso de atear fogo às coisas, apareceria não só neste momento de “L’expulsé”, mas também nas atitudes do jardineiro de “Draff”, último conto de *More Pricks than Kicks* e nas de Mr. Madden em *Mercier et Camier*. (Cochran, R. *Samuel Beckett. A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publishers, 1991, p.28-29). Apesar de existir essa tendência observada por Cochran, ressalte-se que o desejo súbito de atear fogo também expressa uma revolta abrupta que toma conta do personagem em alguns momentos, como discutiremos logo a seguir.

²⁴ “Nenhuma razão para que isso acabe ou continue. Então, que acabe”. (p. 22)

protagonista em narrar sua história espelha suas próprias atitudes. Suas ações também parecem esvaziadas de um propósito. Ele apenas segue agindo na sua típica neutralidade.

Essa característica neutra corresponde a uma atitude constante desse protagonista e poderia ser definida como uma capacidade de afastamento e observação da sociedade que o rechaça. Sua condição de errante não permite nem que ele se isole completamente dela, nem que se inclua. Veremos no decorrer da análise das novelas que, apesar da expulsão e da situação de mendigo nas ruas, sua atitude nunca é dramática ou de contestação da situação em que se encontra, o que provoca um estranhamento no leitor que, de alguma forma, tende a esperar algum tipo de reação. Ele parece não se importar muito com nada, sua postura é de distanciamento. Ainda assim, há alguns momentos isolados de abrupta revolta como a vontade de atear fogo na cocheira do homem que o acolhe em “L’expulsé”. No entanto, essas situações não se desenvolvem, nem apresentam conseqüências. Não sabemos o que se passa na mente do protagonista nesses momentos. Sendo assim, esses lampejos de reação tornam-se arbitrários. Há o indício de uma incompatibilidade grave entre o personagem e a sociedade, ainda que não compreendida ou explicada. No romance *Molloy*, para citar um outro exemplo, o protagonista chega a matar um homem com seu bastão sem que o fato produza maiores reflexões, mais uma vez desconcertando quem lê. Após o assassinato, Molloy simplesmente segue seu caminho e não volta mais ao assunto.

Vale mencionar aqui que uma das críticas feitas por Lukács à literatura de vanguarda estava justamente no que ele via como uma apologia à estaticidade no retrato dos heróis romanescos deste período. No caso do “herói” beckettiano, tal característica pode ser vista na sua falta de reação e de atitudes práticas diante das situações que enfrenta. Para o crítico húngaro, a concepção de mundo de autores como Joyce, Kafka e

Beckett, conformista, se aferraria à imutabilidade da realidade objetiva²⁵. Tal visão foi contestada por Adorno. Para este, a força dessa literatura estaria justamente na capacidade de ter enxergado e retratado a realidade daquele momento histórico. Adorno diz que os autores criticados por Lukács conseguiam transmitir o que estava escondido pela forma empírica da realidade e que o papel da arte não era revelar essa mesma realidade descrevendo-a de maneira fotográfica.

A forma negativa com a qual Lukács vê a literatura de vanguarda, na qual ele acusa o constante retrato do homem como um isolado da sociedade, é rebatida por Adorno através da discussão sobre o fato desse isolamento ser historicamente produzido. Para este último, a solidão que surge nessas obras é social, um retrato do momento em que elas foram produzidas²⁶.

A violência ocasional do protagonista de “L’expulsé” e de Molloy mostram esse isolamento do homem. O fato de esses personagens estarem apartados da sociedade faz com que os outros seres humanos não signifiquem nada para eles. Os objetos e as pedras que carregam em seus casacos acabam adquirindo mais valor. O retrato do homem apresentado por Beckett não reforça a inércia, mas desvela a sensação presente em determinado momento histórico, marcado principalmente pela eclosão da Segunda Guerra Mundial. O mundo destruído, a desilusão e as perspectivas sombrias podem ser vistos como pano de fundo dessas narrativas. Retomaremos essa discussão no tópico “Um narrador realista?”, presente ainda nessa primeira parte da dissertação.

²⁵ Lukács, G. *Significación actual del realismo crítico*. México: Éditiones Era, 1963, p.44.

²⁶ Este é apenas um exemplo de uma das questões discutidas por Adorno no texto em que polemiza com a visão negativa expressa por Lukács sobre os vanguardistas. (Adorno, T.H. “Extorted Reconciliation: On Georg Lukács’ Realism in Our Time”. In: *Notes to Literature*. Vol.I. Edited by Rolf Tiedemann. Translated by Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1991).

No final das novelas, exceto em “La fin”, temos sempre a cena do protagonista solitário caminhando pelas ruas²⁷. A similaridade entre os desfechos deixa uma porta aberta para o retorno do protagonista na narrativa seguinte e faz com que o leitor reconheça esse personagem marginal e errante que passa de uma novela a outra, vivendo quase sempre as mesmas situações. Essa característica serial também persistirá na trilogia romanesca. Logo no início de *Molloy*, por exemplo, o personagem-título reflete sobre o que está escrevendo, diz que sua cabeça está cheia e que só tem fôlego para “mais uma” história, deixando entrever seu retorno no segundo livro da série, *Malone Meurt*:

Cette fois-ici, puis encore une je pense, puis c'en sera fini je pense, de ce monde là-aussi. C'est le sens de l'avant dernier. Tout s'estompe. Un peu plus et on sera aveugle. C'est dans la tête. Elle ne marche plus, elle dit, Je ne marche plus. On devient muet aussi et les bruits s'affaiblissent. A peine le seuil franchi c'est ainsi. C'est la tête qui doit en avoir assez. De sorte qu'on se dit, J'arriverai bien cette fois-ici, puis encore une autre peut-être, puis ce sera tout. (*Molloy*, p.8)²⁸

O próprio final do terceiro livro, *L'innommable*, embora totalmente preenchido pela angústia de um narrador que não sabe como prosseguir, também abre espaço para

²⁷ A novela “La fin” termina com o protagonista dentro de um barco, sendo levado pelas águas. Embora não termine a história nas ruas, esse desfecho também sugere uma continuação, uma possível volta do personagem.

²⁸ Beckett, S. *Molloy*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982. « Desta vez, depois mais uma, eu penso, depois estará terminado, penso, com aquele mundo também. É o sentido do penúltimo. Tudo se esfuma. Mais um pouco e você fica cego. Está na cabeça. Ela não funciona mais, ela diz, Eu não funciono mais. Você fica mudo também e os ruídos enfraquecem. Mal se atravessa o limiar, é assim. É a cabeça que deve estar cheia. De modo que você diz a si mesmo, Chegarei bem desta vez, depois mais uma, depois será tudo” (Beckett, S. *Molloy*. Trad. e prefácio de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007, p. 24).

um retorno: “dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer” (*L’innommable*, p. 213)²⁹. Apenas na versão inglesa de *Molloy*, Beckett alterou as passagens referentes a uma possível continuação da obra para também incluir uma menção ao terceiro livro³⁰. A passagem equivalente em inglês cita a possível volta do protagonista por mais duas vezes: “This time, than once more I think, then perhaps a last time, then I think it’ll be over. [...] I’ll manage this time, then perhaps once more, then perhaps a last time, then nothing more”³¹. A opção pela série reforça o caráter de não-acabamento das narrativas, característica que persistirá até os *Textes pour rien*. Das novelas até os fragmentos dessa última obra citada, o narrador parece sempre retomar o discurso do ponto em que a última obra terminou, tornando infinita a sua busca.

“L’expulsé” também cumpre a função de apresentar algumas características definidoras do protagonista beckettiano, que o tornam facilmente reconhecível nas novelas seguintes e também na trilogia romanesca. Conforme já mencionamos, é nesta novela que ele nos conta a história do chapéu que costuma usar, sua marca registrada, e descreve sua maneira típica de andar, causadora de alguns tumultos nas ruas³².

²⁹ Beckett, S. *L’innommable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004. “... no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (Beckett, S. *O Inominável*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 137).

³⁰ *Apud* Souza, Ana Helena, op. cit., p.11

³¹ Beckett, Samuel. *Three novels. Molloy, Malone dies, The Unnamable*. New York: Grove Press, 1991, p.8

³² O chapéu foi um presente de seu pai e o acompanha em todos os momentos. Ele também serve de proteção para suas feridas na cabeça, bastante agravadas na novela “La fin”. Sua maneira desconjuntada de andar é atribuída a um reumatismo hereditário e ao fato dele não gostar de trocar as calças quando criança, o que teria produzido um costume de andar com as pernas abertas, descompensando o tronco. Comentando o vestuário do herói, Hugh Kenner, um dos grandes estudiosos da obra de Beckett, aproxima-o do mundo do cinema mudo. (Kenner, Hugh. “Stories and Texts for Nothing”. In: *A Reader’s Guide to Samuel Beckett*. London: Thames & Hudson, 1973) Neste caso, também vale a pena lembrar que Beckett escreveu o roteiro de *Film* (1963), curta-metragem mudo dirigido por Alan Schneider em co-direção com o próprio Beckett e estrelado por Buster Keaton.

Na história seguinte, “Le calmant”, o protagonista anuncia que vai contar uma história para tentar se acalmar. Ele se sente só e com medo, em seu “leito gelado”, e a narrativa lhe servirá de companhia³³. No entanto, o objetivo buscado, o calmante do título, nunca é alcançado e, enquanto narra, o protagonista frustra-se por não conseguir atribuir à história esse poder.

O objetivo expresso inicialmente se materializa na própria história narrada quando o personagem ganha um frasco contendo um calmante³⁴. O poder calmante da narração também surge quando o protagonista menciona a história de Joe Breem, que costumava ouvir de seu pai quando criança:

Oui, il faut ce soir que ce soit comme dans le conte que mon père me lisait, soir après soir, quand j'étais petit, et lui, en bonne santé, pour me calmer, soir après soir, pendant des années il me semble ce soir, et dont je n'ai pas retenu grand'chose, sauf qu'il s'agissait des aventures d'un nommé Joe Breem, ou Breen, fils d'un gardien de phare, jeune gaillard de quinze ans fort et musclé, c'est la phrase exacte, qui nagea pendant des milles, la nuit, un couteau entre les dents, à la poursuite d'un requin, je ne sais plus pourquoi, par simple héroïsme. Ce conte, il aurait pu simplement me le conter, il le savait par coeur, moi aussi, mais cela ne m'aurait pas calmé, il devait me le lire, soir après soir, ou faire semblant de me le lire, en tournant les pages et en m'expliquant les images, qui était moi déjà, soir après soir les mêmes images, jusqu'à ce que je m'assoupisse contre son épaule. Il aurait

³³ A compulsão narrativa do protagonista beckettiano deve-se muito a companhia que as histórias lhe fazem enquanto ele aguarda seu fim. Este tema será o centro de *Malone Meurt* e também está presente em *Company*, obra da chamada segunda trilogia beckettiana, conforme o título já evidencia. Nessa obra, um sujeito deitado no escuro tem por única companhia uma voz que lhe narra supostos trechos de sua vida.

³⁴ Na parte final da novela, o protagonista estabelece uma conversa com um vendedor em um banco da cidade. O homem inicialmente tenta vendê-lo um frasco, mas ao perceber que ele não tem como pagar, decide trocar o frasco por um beijo. (Ver “Le calmant” p. 60-65) Na novela “La fin”, enquanto se abriga em uma caverna, o protagonista encontra o frasco em seu bolso. (Ver “La fin”, p. 91).

sauté um seul mot du texte que je l'aurais frappé, de mon petit poing, dans son gros ventre débordant du gilet de tricot et du pantalon déboutonné qui le repousaient de sa tenue de bureau. (« Le calmant », p. 44-5) ³⁵

À maneira de *Malone Meurt*, temos a idéia de que a função da narrativa é preencher o tempo enquanto o protagonista espera pelo seu fim³⁶. Ele precisa contar uma história, sente-se compelido a isso da mesma forma com a qual o menino exigia que o pai lhe narrasse a história de Joe Breem, “ou Breen”, noite após noite, sem a qual ele não conseguia adormecer³⁷. O que parece importar ao protagonista não é tanto o enredo da história, mas sim o ato de contá-la, feito aqui por seu pai³⁸. Sua angústia surge a partir do momento em que percebe que a história narrada não atingirá esse objetivo. Além de não se acalmar, ele se perde na cidade e não encontra o caminho de volta, terminando a novela caminhando sem rumo.

Assim como em “L’expulsé”, grande parte desse relato mostra o protagonista andando pelas ruas e vivenciando cenas que dão à história um caráter de pesadelo. Citamos as lacunas na narrativa como um traço formal dessas novelas, devido à recusa

³⁵ “Sim, esta noite tem de ser como no conto que meu pai costumava ler para mim, noite após noite, quando eu era pequeno, e ele tinha boa saúde, para me acalmar, noite após noite, durante anos, me parece esta noite, e do qual não guardei grande coisa, a não ser que se tratava das aventuras de um tal de Joe Breem, ou Breen, filho de um faroleiro, rapaz de quinze anos, forte e musculoso, é a frase exata, que nadou milhas, de noite, com uma faca entre os dentes, perseguindo um tubarão, já não sei porquê, por simples heroísmo. Ele poderia simplesmente ter-me contado a história, ele a sabia de cor, eu também, mas isso não me teria acalmado, tinha de lê-la para mim, noite após noite, ou fingir que a lia para mim, virando as páginas e me explicando as figuras, que já eram parte de mim, noite após noite as mesmas figuras, até que eu adormecesse em seu ombro. Se tivesse pulado uma única palavra do texto eu teria batido nele, com meu punhozinho, em seu barrigão que saltava do colete de malha e da calça desabotoada que o faziam descansar de seu traje de escritório”. (“O calmante” p. 30-1).

³⁶ Neste segundo romance da trilogia, Malone decide contar-se histórias enquanto espera pela sua morte.

³⁷ A mesma história é mencionada no primeiro fragmento dos *Textes pour rien*. (Ver *Textes pour rien*, p. 121) No caso deste fragmento, o narrador se lamenta por murmurar sempre as mesmas histórias e não saber mais o que fazer com elas.

³⁸ Notemos que a situação do protagonista Breem é bastante angustiante. Ele está sozinho no oceano, com uma faca entre os dentes, perseguindo um tubarão. Ainda assim, o poder calmante da narrativa é enfatizado.

do narrador em ser explícito com relação ao que ocorre nas histórias. Em “Le calmant”, soma-se a essa característica a sensação de estarmos diante de um sonho ou devaneio, por conta da sucessão de cenas insólitas com as quais o protagonista se depara subitamente³⁹. Na metade da história, o próprio personagem se questiona: “Quelle est cette horreur chosese où je me suis fourré?”⁴⁰. Além disso, devemos acrescentar que, no início da novela, ele sugere que a narrativa que vai contar poderia ter se passado após sua morte. A proximidade da morte é bastante presente. O protagonista menciona suas dores pelo corpo e sente que cada passo dado pode ser o último.

No clássico ensaio de Walter Benjamin, “O narrador”, a morte é mencionada como o momento através do qual o sentido da vida de cada indivíduo se revela. Citando Pascal, Benjamin diz que “ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si”⁴¹. Nesse momento do ensaio, o autor refere-se à autoridade que todo homem à beira da morte adquire e defende que essa autoridade está presente nas verdadeiras narrativas, nas histórias em que o narrador sabiamente comunica uma experiência aos seus ouvintes. Benjamin enfatiza que, após a guerra, os homens voltaram do campo de batalha “mais pobres em experiência comunicável”. A invenção da imprensa e a ascensão do romance contribuíram ainda mais para o declínio das narrativas, já que, no

³⁹ As cenas insólitas, sem conexão aparente às quais me refiro também poderiam ser vistas como uma estratégia do narrador para, mais uma vez, escapar dos detalhes e povoar as histórias com elementos de incerteza. No entanto, a atmosfera de “Le calmant” é realmente diferente das outras três novelas. O protagonista subitamente depara-se com diversas cenas que colocam a narrativa em um plano mais onírico, caso da aparição do menino com a cabra, da corrida desenfreada na escadaria da catedral e da própria conversa com o vendedor ambulante que, em um momento parece querer agredir o protagonista e de repente “começa a sussurrar coisas doces” em seu ouvido, fazendo com que o mesmo se deite em seu colo.

⁴⁰ “Em que pesadelo coisese fui me meter?” (p.39) Apesar do termo “pesadelo” (“cauchemar”) não aparecer no texto original, ele está presente na versão inglesa da novela – “The calmative”, traduzida do francês pelo próprio Beckett. “Into what nightmare thingness am I fallen?” (Beckett, S. “The calmative”. In: *The complete short prose (1929-1989)*. Edited and with an Introduction and Notes by S.E. Gontarski. New York: Grove Press, 1995, p. 69).

⁴¹ Benjamin, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas. Vol I. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.212.

romance, um escritor isolado escreve para um indivíduo solitário. Ainda assim, o leitor deste gênero busca “o sentido da vida” do herói, algo que só se revela com sua morte ou com a morte da história, o final do livro.

O protagonista destas novelas está sempre sendo rondado pela morte, mas o que, para ele, seria um grande alívio, custa muito a chegar. Em “Premier Amour”, ele menciona o prazer que sente ao passear pelos cemitérios e, mesmo ainda jovem, se orgulha de já ter pensado em seu próprio epitáfio: “Ci-gît qui y échappa tant, qu’il n’en échappe que maintenant”⁴². Também em “L’expulsé”, a visão de um cortejo provoca diversas reflexões e a própria sensação positiva suscitada no protagonista por estar a maior parte do tempo “fechado em uma caixa preta”, ou seja, dentro do fiacre, reforça a idéia de morte⁴³. Na novela “La fin”, ela está presente desde o início se pensarmos na recusa do protagonista em abandonar a instituição de caridade e “continuar”, seguir com sua vida nas ruas. Na parte final dessa novela, ele passa a viver completamente isolado dentro de um barco, para o qual constrói uma tampa, fabricando uma espécie de caixa⁴⁴. No entanto, a morte tarda a chegar. Aqui em “Le calmant”, notamos que, nem mesmo após a morte, ele encontra sossego e, na história que poderia se passar no pós-morte, é atormentado pelas mesmas situações de expulsão, hostilidade e errância, como se seu destino fosse ter que aturar eternamente a existência que ele tanto condena.

Voltando a Benjamin, se, para esse protagonista, nem mesmo a morte é possível, o fim da história, a “morte da narrativa” também não revela nenhum sentido ao leitor. Vimos que os desfechos das novelas sugerem sempre uma possível volta do protagonista para esse universo sombrio. Sua vida não se fecha. Pesadelo e realidade se

⁴² Ver “Premier Amour”, p.10. “Aqui jaz quem daqui tanto escapou. Que só agora não escape mais”. (“Primeiro Amor”, p.4).

⁴³ Ver “L’expulsé”, p. 23- 25.

⁴⁴ Ver “La fin”, p. 71-75 e 104-106.

equivalem e, para esse homem beckettiano, é impossível acordar. No final de “Le calmant”, o desmaio em meio à multidão, que poderia sugerir a morte do protagonista, é seguido por um despertar na mesma situação e pelo início de uma nova caminhada errante:

Mais la réalité, trop fatigué pour chercher le mot juste, ne tarda pas à se rétablir, la foule reflua, la lumière revint, et je n’avais pas besoin de lever la tête de l’asphalte pour savoir que je me retrouvais dans le même vide éblouissant que tout à l’heure. Je dis, Reste là, étalé sur ces dalles amicales ou tout au moins neutres, n’ouvre pas les yeux, attend que vienne le Samaritain, ou que vienne le jour et avec lui les sergents de ville ou qui sait un salutiste. Mais me revoilà debout, repris par le chemin qui n’était pas le mien, le long du boulevard qui montait toujours⁴⁵. (pág.69)

Na trilogia romanesca, a mesma existência perdura até o limite. Em *Molloy*, temos um desfecho que sugere o “fim” do protagonista na cena em que cai na floresta e ali fica, deitado, imóvel na lama. No romance seguinte surge Malone, também estático em uma cama à beira da morte que não chega nunca e em *L’innommable*, seu retorno se faz no corpo de um ser que, nem mesmo ele, sabe precisar. No entanto, a continuidade e a perduração são características das três obras, sendo o próprio “final” do terceiro romance marcado por elas: “il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer”.

⁴⁵ “Mas a realidade, cansado demais para procurar a palavra certa, não tardou a se restabelecer, a multidão tornou a fluir, a luz voltou, e eu não precisava levantar a cabeça do asfalto para saber que me encontrava no mesmo vazio ofuscante de havia pouco. Eu disse, Fique aí, estatelado nessas lajes amigas ou pelo menos neutras, não abra os olhos, espere que o Samaritano chegue, ou que o dia chegue e com ele os guardas ou quem sabe alguém do Exército da Salvação. Mas lá estava eu de pé, de volta ao caminho que não era meu, ao longo da avenida que continuava a subir”. (p.49)

Ainda sobre “Le calmant”, é importante dizer que, nesta novela, ele não é expulso de casa, mas na história que começa a narrar, abandona seu leito com dificuldades e sai para as ruas, entrando em contato com um lugar que diz não reconhecer mais, embora lhe pareça familiar. A errância ocorre da mesma forma que nas outras três novelas, a única diferença é o fato de não ter sido motivada por uma expulsão radical. A atitude de se levantar em meio a tantas dificuldades e ainda assim ir para as ruas demonstra, como já apontamos, que a necessidade de narrar do protagonista está ligada à sua condição de errante. É essa a história que ele quer contar.

Ainda que se mostre perdido, o protagonista sempre procura pelos mesmos locais e o leitor reconhece facilmente os espaços despídos de conforto para onde o personagem se dirige. Temos a presença do rio que ele sempre tenta seguir e o banco onde costuma passar o tempo, como é descrito na novela “La fin”: “Mais l’aspect general du fleuve, coulant entre ses quais et sous ses ponts, n’avait pas changé. Le fleuve notamment me donnait l’impression, comme toujours, de couler dans le mauvais sens. Tout cela ce sont des mensonges, je le sens. Mon banc était toujours à sa place” (“La fin”, p.78) ⁴⁶. O banco aqui citado exerce um papel fundamental em “Premier Amour”, já que todos os encontros do personagem com a prostituta Lulu ocorrem ali. Outra presença espacial marcante é a das cocheiras onde o protagonista costuma se abrigar, como já pudemos ver em “L’expulsé”.

Em seu estudo sobre o espaço nos romances, Ricardo Gullón enfatiza a fusão ocorrida entre personagem e espaço em algumas obras, sendo um o reflexo do outro⁴⁷.

⁴⁶ “Mas o aspecto geral do rio, correndo entre os cais e sob as pontes, não mudara. O rio particularmente me dava a impressão, como sempre, de correr no sentido errado. Tudo isso são mentiras, eu sinto. Meu banco continuava em seu lugar”. (“O fim”, p. 58)

⁴⁷ Gullón mostra que em romances do século XIX já aparecia a noção do espaço como reflexo do personagem. Citando a obra *The Marriage of Antitheses: Structure and Style in Pride and Prejudice*, de

Esta tendência também pode ser observada nas novelas, já que os locais freqüentemente abandonados, quando não destruídos, assemelham-se ao próprio personagem que os freqüenta, um homem solitário, em farrapos, portador de apenas alguns objetos velhos que carrega consigo.

As características mais enfatizadas da cidade em que o protagonista passa a caminhar em “Le calmant” são o silêncio e o aspecto desértico. Das situações que vivencia, destacam-se os momentos em que tenta estabelecer algum contato humano. Ele busca algum encontro, busca palavras que possa, mais tarde, levar consigo e “acrescentar à sua coleção”. Sua primeira tentativa é a de falar com um menino que pára a seu lado e lhe oferece uma bala, mas o longo tempo de isolamento prejudica a comunicação do personagem, que se sente até envergonhado das palavras que pronuncia: “[...] je pris le parti de lui adresser la parole. Je préparai donc ma phrase et ouvris la bouche, croyant que j’allais l’entendre, mais je m’entendis qu’une sorte de râle, inintelligible même pour moi qui conaissais mes intentions” (p.51)⁴⁸. Assim como a conversa com o cocheiro em « L’expulsé », a comunicação não se estabelece de fato, reforçando o caráter solitário do personagem e mostrando as pessoas sempre isoladas em seus próprios mundos. Em determinado momento, o protagonista comenta : « Tous les mortels que je voyais étaient seuls et comme noyés en eux-mêmes »⁴⁹. Suas dificuldades de comunicação não decorrem somente dos problemas com a linguagem,

Walton Litz, o autor reitera que, neste romance de Jane Austen, a beleza da mansão de Darcy reflete a nobreza de sua alma. (Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch, 1980, p. 55). Apesar de se referir a um romance do século XIX, de estilo oposto ao que encontramos nas novelas, a observação de Gullón vale para essas narrativas, uma vez que, também nelas, o reflexo entre espaço e personagem pode ser encontrado.

⁴⁸ “[...] resolvi lhe dirigir a palavra. Preparei portanto minha frase e abri a boca, achando que a ouviria, mas ouvi apenas uma espécie de chiado, ininteligível até mesmo para mim que conhecia minhas intenções”. (p. 35)

⁴⁹ “Todos os mortais que eu via estavam sós e como que afogados em si mesmos”. (p.41)

mas também dessa constatação de que não há mais com quem compartilhar uma experiência.

O segundo momento em que consegue manter uma conversa, embora novamente marcada pelas dificuldades de entendimento, ocorre com o vendedor ambulante que lhe dá o frasco de calmante. Mais uma vez, a proximidade da morte é enfatizada. O homem pergunta se ele ainda pretende ficar muito tempo entre os vivos e diz que deseja ouvir a história de sua vida. Diante das dificuldades que o protagonista encontra para se expressar, o homem resolve contar a sua própria história. O personagem não vê sentido na narração do vendedor, comentando que o relato que este fizera não passava de “fatos sem explicação”. O sentido da vida e a motivação para continuar vivo não existem para esse protagonista⁵⁰. Ele aguarda pelo seu fim que, como já vimos, não vem facilmente. Em “La fin”, sua peregrinação continua.

Nesta terceira novela, reconhecemos novamente o protagonista, desta vez, mais velho, e abrigado em uma espécie de asilo. A história já se inicia com sua expulsão desta casa. Vestindo as roupas de um morto, que lhe são doadas pelo diretor da instituição, ele está novamente nas ruas, tentando sobreviver, em busca de um novo refúgio.

No início da novela, temos várias vezes a menção de que o protagonista deverá se virar sozinho, “se quiser continuar”. Durante a narração, ele enfatiza essa condição,

⁵⁰ Um dos sopros de vida que permeia as novelas, marcadas por essa proximidade da morte, é a vontade manifestada pelo personagem de cultivar uma planta. Em “La fin” e “Premier Amour”, o protagonista tenta cuidar de um bulbo de açafrão, mas é mal-sucedido. Em ambas as histórias, ele menciona as poucas flores transformadas em um caule flácido, desenhando um universo no qual a vida não parece mais possível.

demonstrando que seu tempo se esgota, da mesma forma com que se esgotam seu dinheiro, suas roupas, sua energia. Não existe a vontade de continuar vivendo e a história tratará de seus últimos dias.

O que se segue é uma nova peregrinação em busca de abrigo, marcada neste caso, pelo cansaço do protagonista. Suas falhas de memória são mais acentuadas nessa novela. Torna-se comum, principalmente na parte final da história, frases entremeadas pelas expressões “não” e “não sei”: “D’ailleurs je dormais très peu à cette époque, je n’avais pas envie, ou j’avais trop envie, je ne sais pas, ou j’avais peur, je ne sais pas” (“La fin” p.106)⁵¹.

Assinalamos anteriormente as lacunas nas histórias como um dos traços estruturais dessas novelas. Ressalte-se a relação entre as falhas de memória do protagonista e as “falhas” da narrativa, salientando o espelhamento entre os temas trabalhados pelo autor e a estrutura formal das histórias. No caso dessas novelas, o narrador em primeira pessoa foi o meio utilizado para que Beckett produzisse uma mudança radical em sua prosa e se distanciasse de suas primeiras narrativas, nas quais a narração em terceira pessoa era utilizada⁵². Este narrador é o responsável por colocar em prática as novas questões que o autor queria desenvolver, questionando o papel das narrativas e preenchendo-as, principalmente, com diversos elementos de incerteza.

Nesta novela, a confusão do protagonista parece se intensificar ao mesmo tempo em que ocorre um maior embotamento da realidade quando a história se aproxima do final. A seqüência do barco sobre as águas é um exemplo dessa fusão entre realidade e

⁵¹ “Aliás, eu dormia muito pouco nessa época, não tinha vontade, ou tinha vontade demais, não sei, ou tinha medo, não sei.” (“O fim” p. 78).

⁵² A diferença entre o tipo de narração mencionado aqui e o utilizado no período anterior da prosa beckettiana ficará mais clara na seção em que a obra *More Pricks than Kicks* é abordada.

imaginação, lembrando um pouco a atmosfera de “Le calmant”. Os dias dentro do bote e a súbita passagem para a cena em que o mesmo começa a navegar é um dos momentos em que o protagonista parece se mover para um outro plano, distante da dura realidade que acompanhamos em decorrência da sua vida nas ruas. Toda a parte final da novela sugere uma preparação para a morte e uma libertação. Suas palavras finais, « Je songeai faiblement et sans regret au récit que j’avais failli faire, récit à l’image de ma vie, je veux dire sans le courage de finir ni la force de continuer »⁵³, sugerem seu desejo de pôr fim à sua vida e à narrativa sem saber como. Ele se vê, por exemplo, fazendo um buraco no barco para que água entre mais rápido. No entanto, é importante salientar que, do possível suicídio do protagonista, não podemos depreender nenhuma dramaticidade.

O protagonista se une às imagens e vai embora com as águas, sem coragem de terminar seu relato, nem força para continuá-lo. Suas palavras finais indicam uma desistência, ele abandona a história que estava narrando, confundindo o leitor e mergulhando nesse mundo de imagens. O final também indica um desdém com o ato de narrar, tema comum nessas narrativas, diminuindo propositalmente a importância do que acabou de ser contado, como se não fosse possível atribuir nenhum valor àquela história de vida, nem àquela narração, final semelhante ao de “L’expulsé”.

Apesar do desdém, o final dessa novela ganha em força imagética. Ao invés de terminar o relato caminhando nas ruas e deixando entrever seu retorno, ele some nas águas e vê “o mar, o céu e a montanha lhe esmagarem numa imensa sístole e depois se

⁵³ “Eu pensava vagamente e sem força no relato que por um triz não fiz, relato à imagem de minha vida, ou seja, sem coragem de terminar nem força de continuar”. (“O fim”, p.82)

afastarem até os confins do espaço”. No momento que dá título à novela, o protagonista engole o calmante da história anterior e parece, pela primeira vez, sentir-se em casa.

Quanto ao desenvolvimento da narrativa de “La fin”, podemos dizer que a história segue o que já assinalamos como pontos centrais dessas novelas. Ele sente-se perdido na cidade, provoca repulsa nos outros por conta de sua aparência e encontra problemas para abrigar-se⁵⁴. É obrigado, por exemplo, a abandonar o porão que consegue alugar com o pouco dinheiro que tem para que o dono da casa possa abrigar um porco.

A preferência pelo convívio com animais ao invés de com os humanos e a afeição pelos objetos ficam bem claras nessa novela. Mais uma vez aqui, a narrativa falha e lacunar espelha as dificuldades de comunicação do protagonista e sua recusa ao mundo dos humanos, que tanto o rejeitaram. No episódio do porão, ele propõe ao dono da casa que este o deixe continuar morando ali, juntamente com o porco, de quem se habilita a tomar conta. Mais adiante na história, abrigado desta vez em um estábulo, o protagonista tenta, sem sucesso, ordenhar uma vaca para matar sua fome e menciona que ele e o animal poderiam tornar-se amigos. Nem mesmo a presença dos ratos no último de seus abrigos o incomoda⁵⁵.

⁵⁴ Em “La fin”, o protagonista menciona que era motivo de riso para os transeuntes, devido aos seus trajes e aspecto. A repulsa que ele provocava também é citada em “L’expulsé”, no momento em que imagina a faxina que fariam em seu quarto. Em “Le calmant”, o protagonista surpreende-se com a atitude do menino com a cabra que olhava para ele “sem receio, nem asco”.

⁵⁵ “Il y avait trop longtemps que je vivais parmi les rats, dans mes logements de fortune, pour que j’eusse la phobie du vulgaire. J’avais même une sorte de sympathie pour eux. Ils venaient avec tant de confiance vers moi, on aurait dit sans la moindre repugnance”. (“La Fin”, p. 105) “Havia muito tempo que vivia no meio dos ratos, em minhas moradias casuais, para que tivesse a fobia habitual. Tinha até

A repulsa e a ridicularização sofridas nas ruas devido à sua condição marginal fazem com que ele se sinta mais próximo dos animais e demonstre mais afeição por objetos, nunca por pessoas. No momento em que é expulso da instituição em que se abriga no início da novela, lamenta não poder levar os pertences de seu quarto, “companheiros de tantas horas sofríveis” e chega a se identificar com seu banquinho favorito⁵⁶.

Como já havia ocorrido em “L’expulsé”, aqui, ele também conta com a ajuda de um homem para conseguir abrigo. Este antigo conhecido oferece sua caverna e mais tarde, uma cabana para que o protagonista possa ficar. O homem tenta estabelecer uma amizade com ele, é generoso em oferecer abrigo, mas o protagonista vê aquela demonstração de afeto com antipatia, refere-se ao homem como “aquele coitado”, apesar de usufruir das duas moradias que lhe são dadas. A intolerância e uma certa agressividade com os outros também é uma marca do personagem⁵⁷. Discutimos anteriormente que, em alguns momentos, ocorre uma intensificação dessa agressividade, como o desejo de atear fogo na coqueira em “L’expulsé”.

Sem lugar no mundo e sentindo que seus dias chegam ao fim, o protagonista chega ao ápice de seu isolamento no momento em que encontra o barco na coqueira que lhe serve de último refúgio e constrói uma tampa para ele. Ali, ele passará o resto do tempo até o episódio em que é levado pelas águas.

mesmo uma simpatia por eles. Vinham com tanta confiança em minha direção, pelo jeito sem a menor repugnância”. (“O fim”, p. 77)

⁵⁶ “Le tabouret, par exemple, intime entre tous. Les longs après-midi ensemble, en attendant l’heure d’aller dans mon lit. Par moments je sentais m’envahir sa vie de bois jusqu’à n’être moi-même qu’un vieux bout de bois” (“La fin”, p.74). “O banquinho, por exemplo, íntimo entre todos. As longas tardes juntos, esperando a hora de ir para a cama. Em certos momentos sentia sua vida de madeira me invadir até eu mesmo me tornar um velho pedaço de madeira”. (“O fim”, p. 55)

⁵⁷ Sua intolerância é demonstrada abertamente em um episódio de “L’expulsé”. Por conta de seu andar desconjuntado e da quantidade de gente nas ruas, ele se joga no chão para não cair sobre uma criança e passa em seguida a reclamar desses “serezinhos sujos”. Ele afirma só não tê-la esmagado por medo de represálias.

Em “La fin”, diferentemente das outras novelas, o protagonista passa por um longo período de mendicância, o que, novamente, não é encarado de forma trágica. É importante observar esse momento mais atentamente. O protagonista leva mais tempo refletindo sobre a melhor forma de aperfeiçoar seu tabuleiro de esmolas do que sobre a situação de pedinte em si. Assim como no episódio da contagem dos degraus em “L’expulsé”, não há uma reação emocional diante da situação drástica enfrentada pelo protagonista. A reflexão sobre sua vida na casa e sobre a atitude dos moradores que o expulsaram não faz com que ele tome nenhuma atitude prática com relação ao que lhe ocorreu. Ele apenas se levanta do tombo provocado pela expulsão e dá início à sua errância, dedicando bastante tempo à análise de qual seria a melhor forma de contar os degraus.

Essa atitude do protagonista, tanto em “La fin” como nas demais novelas, também demonstram a já explícita opção de Beckett por ater-se à impotência humana em suas obras. Podemos ver que o protagonista desses relatos não é um herói realizador, muito pelo contrário, vive desengajado do mundo e não tem a intenção de fazer nada para modificá-lo. Apesar disso, como já assinalamos, sua condição marginal não é vista por ele com surpresa, nem revolta. Nesta fase de mendicância, é significativo o episódio em que um orador discursa sobre as mazelas da sociedade tomando o personagem como exemplo:

C’était un homme monté sur le toit d’une voiture automobile, en train de haranguer les passants. Du moins c’est comme cela que je comprenais la chose. Il gueulait si fort que des bribes de son discours arrivaient jusqu’au à moi. Union... frères... Marx... capital... bifteck...amour. Je n’y comprenais

rien. La voiture était arrêtée contre le trottoir, devant moi, je voyais l'orateur de dos. Tout d'un coup il se retourna et me mit en cause [...] Il ne vous vient jamais à l'esprit, repris l'orateur, que c'est l'asservissement, l'abêtissement, l'assassinat organisé, que vous consacrez ainsi de vos primes criminelles. Regardez-moi ce supplicié, cet écorché. Vous me direz que c'est sa faute. Demandez-lui un peu si c'est sa faute [...] Cela devait être un fanatique religieux, je ne trouvais pas d'autre explication. Il s'était peut-être échappé du cabanon." ("La fin", p.102-3)⁵⁸.

Nesta mesma passagem, enquanto fala sobre o orador, ele faz uma quebra na narração para descrever os aperfeiçoamentos que fez em seu tabuleiro de esmolas. A interrupção reforça a idéia de que a cena não lhe causa nada, é apenas algo que ele observa com distanciamento e conclui que o rapaz deveria ser algum louco, afirmação que soa irônica para o leitor, uma vez que o personagem também não pode ser enquadrado sob as regras da "normalidade". No momento em que o homem grita para que o protagonista se manifeste, ele simplesmente se vira e vai embora.

Mais uma vez aqui, estamos discutindo o que caracterizamos como neutralidade. O fato do personagem não ser um herói realizador é exatamente o que nos chama a atenção para o momento histórico no qual Beckett escreve, tema sobre o qual Adorno discorre em texto já mencionado. O autor escreve em uma época onde as possibilidades de se criar um herói vigoroso não se sustentam mais.

⁵⁸ "Era um homem em cima da capota de um carro, arengava aos passantes. Pelo menos foi assim que entendi a coisa. Ele gritava tão alto que trechos de seu discurso chegavam até mim. União... irmãos... Marx.... capital... bife... amor. Eu não entendia nada. O carro estava parado junto da calçada, na minha frente, eu via o orador de costas. De repente ele se virou e me pôs na berlinda[...]. Não lhes passa pela cabeça, continuou, que é a servidão, o embrutecimento, o assassinato organizado, que vocês incentivam assim com suas dádivas criminosas. Olhem só este supliciado, este esfolado. Dirão que é por sua própria culpa. Perguntem a ele se é por sua própria culpa[...] Devia ser um fanático religioso, não achava outra explicação. Talvez tivesse escapulado do manicômio". ("O fim", p. 75-6)

O “herói” beckettiano acompanha a linha de heróis romanescos que, já no século XIX, na visão expressa por Lukács em “O romance como epopéia burguesa”, começam a aparecer como “derrotados” em suas empreitadas, um sintoma da falência da sociedade burguesa. O próprio fato do discurso do orador chegar ao ouvido do protagonista de forma fragmentada, através de palavras isoladas: “União... Irmãos... Marx... capital... bife... amor” salienta o descompasso entre sua vida de mendicância e todos aqueles ideais, além de trazer certa comicidade ao texto, uma vez que o discurso do rapaz soa vazio no contexto da novela. O que ele “arenga aos passantes” está em dissonância com o que o leitor vem acompanhando na narrativa. A existência de um homem vivendo nas condições do protagonista é um sintoma de que o progresso rumo a uma sociedade melhor não aconteceu.

Para Lukács, o herói burguês típico seria o protagonista dos romances do século XVIII, época da ascensão do gênero. Neste período, ainda predominava uma visão positiva da sociedade e a crença no progresso da burguesia se espelhava na caracterização dos heróis dos romances. Comentando *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, Lukács diz:

Este caráter progressista permanece aqui como elemento predominante, não obstante os horrores que acompanham o desenvolvimento capitalista. Em Robinson, este aspecto é quase totalmente dominante, sem que por isso se passe apologeticamente por cima das contradições; daí decorre sua particular poeticidade, que se manifesta, ainda que sob formas menos perceptíveis e claras, também nos outros romances desse período.

A vitoriosa energia dos heróis desses primeiros romances realistas apresenta em si alguns traços de “mediação” entre as grandes contradições da época, dando-lhes, sem dúvida, um caráter relativamente positivo. Mas o estreitar-se do horizonte, em comparação com os grandes romancistas do primeiro período, já se manifesta de

maneira muito clara na questão do caráter positivo do herói. Esta evolução descendente não deve, de maneira alguma, ser atribuída ao talento inferior dos escritores, mas se explica pela crescente capitalização da sociedade e pela conseqüente degradação do homem. A representação de um herói positivo só é possível dentro de limites estreitos e medíocres ⁵⁹.

Já nesse texto de 1935, Lukács indica a impossibilidade da criação de um herói que se realize positivamente na sociedade tal como ela está configurada, em virtude do desenvolvimento do capitalismo. A solução apontada pelo crítico é o romance socialista, único gênero que seria capaz de recuperar o caráter da antiga epopéia através de uma mudança social operada pelo proletariado. O crítico vê no herói do romance socialista uma aproximação com o herói épico, uma vez que, em uma sociedade sem classes, a perda da totalidade característica do gênero romanesco poderia ser recuperada.

Neste momento, é importante refletirmos sobre a relação entre a escolha do narrador em primeira pessoa e o momento histórico vivido por Beckett.

⁵⁹ Lukács, G. “O romance como epopéia burguesa”. In: *Ad Hominem I – Revista de Filosofia/Política/Ciência da História. Tomo II – Música e Literatura*. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 2001, p.108.

Um narrador realista?

Até este momento, ressaltamos a utilização do narrador em primeira pessoa aliada à adoção do francês como as estratégias responsáveis por uma mudança de estilo na prosa beckettiana.

As novelas também apresentam características do protagonista beckettiano que se manterão na trilogia romanesca, entre as quais destacamos a tendência ao isolamento, o desengajamento do mundo, a afeição por objetos, os entraves na comunicação com os outros, as dificuldades com a linguagem e as reflexões sobre si e sobre o mundo ao redor. Para tratar desses temas, Beckett escolheu um narrador que questionasse a história que conta, estruturando a narrativa sobre uma base incerta, em que as dificuldades de comunicação e as reflexões em torno da linguagem fazem parte tanto das características do protagonista quanto da busca do autor por uma nova forma de narrar.

Na tipologia realizada por Norman Friedman, o narrador em primeira pessoa (*“I” as protagonist*) é descrito como aquele cujo ângulo de visão é um centro fixo. Ele tem acesso apenas às suas próprias percepções. A onisciência desaparece e o ponto de vista central torna-se aquele do protagonista⁶⁰. A escolha favorece o mergulho no mundo interior do personagem principal. Na composição dessas histórias, fica clara a opção de Beckett pelo distanciamento de uma narrativa realista, nos moldes do realismo formal definido por Ian Watt em *A ascensão do romance*. A idéia do “relato completo e autêntico da experiência humana” com a “obrigação de fornecer ao leitor detalhes da

⁶⁰ Friedman, Norman. “Point of view in fiction. The development of a critical concept”. In: Stevick, P (org.) *The theory of the novel*. New York: Free Press, 1967.

história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” está bem distante dessas narrativas⁶¹.

De acordo com a análise, vimos que os conceitos de caracterização, enredo, tempo e espaço ficam sujeitos ao questionamento desse personagem às voltas com os problemas da representação e da crise da linguagem. Assim, não existe a preocupação com verossimilhança ou leis de causa e efeito nesses relatos, eles estão centrados nas reflexões do protagonista e na sua narração incerta.

A escolha do ponto de vista foi fundamental para o tratamento de temas caros a Beckett neste período como a opção por ater-se à impotência humana e a busca por um empobrecimento da linguagem. A forma encontrada foi colocar o discurso na boca de um sujeito desconfiado das palavras e consciente das suas dificuldades de comunicação. No entanto, é importante salientar que esse efeito não é exclusivo do uso da primeira pessoa narrativa. No último romance do autor escrito em inglês, *Watt*, os questionamentos em torno da linguagem são tratados através de uma história contada em terceira pessoa, ainda que o narrador dessa obra não garanta que os fatos que conta tenham realmente acontecido daquela maneira⁶². Os efeitos de incerteza e questionamento podem estar ligados a qualquer perspectiva.

⁶¹ Cito, nessas linhas, a definição de realismo formal presente na obra de Watt. O autor refere-se aos procedimentos narrativos usados por Daniel Defoe e Samuel Richardson no século XVIII, época da ascensão do gênero romanesco. (Watt, Ian. *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 31)

⁶² No terceiro capítulo de *Watt*, o narrador se identifica como “Sam” e conta ter ouvido a história que narra do próprio Watt, através do buraco da cerca de um manicômio. O problema é que o personagem principal se comunicava invertendo a ordem das palavras nas frases, das letras nas palavras e a própria ordem das frases no período. O narrador cita exemplos e comenta a intensificação das dificuldades de comunicação de Watt.

Beckett está na contramão da tradição do realismo formal. De fato, já pudemos ver que as novelas não são contadas de forma realista. No entanto, há um “realismo” inerente a elas. Beckett escreve esses relatos na metade do século XX, período marcado por duas grandes guerras⁶³. O protagonista que aparece nessas histórias é um homem errante, sem casa, portador de uma única roupa e de uns poucos objetos que carrega no bolso. As palavras que utiliza são vistas por ele como gastas, desprovidas de um significado. O ambiente que o circunda está irreconhecível e as pessoas que transitam nas ruas lhe são hostis. Em “La fin”, no episódio em que o protagonista chega à cabana que seu amigo lhe oferece, temos a descrição de uma moradia abandonada e o cenário desolador é enfatizado na narração: “Tout autour la scène était celle familière de grandeur et de désolation” (p.94)⁶⁴.

Apesar de não encontrarmos nenhuma referência histórica nessas narrativas, exceto a já mencionada utilização do fiacre, o clima presente nas quatro histórias sugere um mundo exterior destruído e, neste caso, não podemos deixar de pensar na Segunda Guerra Mundial, época vivida intensamente pelo autor. O próprio Beckett foi obrigado a refugiar-se no interior da França para escapar dos alemães, devido às suas atividades no grupo de Resistência francês. As novelas foram escritas imediatamente após esse período⁶⁵.

⁶³ Eric Hobsbawn nomeia de “Era da catástrofe” o período que abrange o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914 até o final da Segunda, em 1945. Para o historiador, a “catástrofe humana desencadeada pela Segunda Guerra Mundial é quase certamente a maior na história humana. O aspecto não menos importante dessa catástrofe é que a humanidade aprendeu a viver num mundo em que a matança, a tortura e o exílio em massa se tornaram experiências do dia-a-dia que não mais notamos”. (Hobsbawn, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.58)

⁶⁴ “Ao redor a cena era aquela já familiar de grandeza e desolação”. (p.69)

⁶⁵ A biografia escrita por James Knowlson é excelente fonte de consulta sobre a época. Nos capítulos intitulados “Refuge in Roussillon (1942-5)” e “Aftermath of War (1945-6)”, Knowlson conta em detalhes as dificuldades enfrentadas pelo autor e sua esposa, Suzanne Deschevaux-Dumesnil, durante a fuga para o interior da França e o trabalho de Beckett em uma vinícola para garantir a subsistência do casal, além da

É importante ressaltar que não há nada nos textos que nos remeta a uma situação histórica específica. Contrário a essa idéia, o autor sempre teve o máximo cuidado para não deixar entrar em suas obras nada que as levasse a uma época determinada. As diversas versões da peça *Fin de Partie*, por exemplo, apresentam uma diminuição em suas referências históricas⁶⁶. Podemos dizer que havia uma preocupação do autor em não deixar “rastros de historicidade”. Ainda assim, o período histórico vivido pelo autor está presente nas novelas, ainda que não haja nenhuma referência explícita a ele. A atitude do narrador que, como vimos, não encontra significação na linguagem com a qual se expressa além de desdenhar da história que conta também demonstra a falta de sentido e perspectivas em um mundo marcado pela sombra recente da guerra.

Dessa forma, podemos pensar que a adoção do narrador em primeira pessoa não é simplesmente uma mudança de estilo, mas uma escolha que alia essa mudança a um determinado momento histórico. A impotência confessa do narrador não se relaciona apenas com a capacidade de narrar, mas com a constatação de que não havia mais como explicar ou representar o mundo em um momento onde nada mais fazia sentido. A forma de narrar buscada por Beckett também reflete esse momento. Nesse sentido, poderíamos pensar em realismo.

constante tensão derivada de uma possível invasão nazista. No capítulo subsequente, o biógrafo comenta as dificuldades financeiras e profissionais enfrentadas pelos dois em Paris, no período imediatamente posterior à guerra. (Knowlson, J, op. cit, p. 319-355)

⁶⁶ Em obra já citada, Fábio de Souza Andrade comenta que as revisões feitas por Beckett até a versão final da peça caminharam no sentido de tornar as referências históricas cada vez mais vagas: “As revisões do texto da peça, escrita quando a memória da guerra era muito recente e a ameaça de uma aniquilação do planeta por uma hecatombe nuclear bastante presente, corrigiram-no na direção da sugestão de um desastre enganosamente mais vago, quase mítico (os ecos do dilúvio bíblico apontam nessa direção). Temperado pelo humor sombrio, ácido, que pontua a convivência forçada das personagens, o impacto do sofrimento apenas aparentemente inespecífico, que toma conta das personagens, alimenta-se destas referências e substância históricas encobertas”. (Andrade, Fábio de Souza, op. cit., nota 12, p.89)

Ainda sobre essa tema, em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno discute todo um processo que teria levado o romance a se distanciar do realismo que lhe era imanente na época de seu surgimento e que na metade do século XX tornou-se questionável. O autor diz que “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo”.⁶⁷ Mais adiante, Adorno comenta que o romance tradicional, nos moldes de Flaubert, poderia ser comparado ao palco italiano do teatro burguês e enfatiza que essa técnica era uma técnica de ilusão. Para o autor, o romance moderno apresenta uma nova reflexão, “uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade, contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente ao próprio sentido”⁶⁸.

Referindo-se a autores como Proust, Musil e Kafka, Adorno mostra que a “rebelião” da forma indica o reconhecimento da impotência por parte de um novo sujeito literário, livre das convenções da representação características do romance tradicional e mais afinado com seu tempo. Suas críticas à visão de Lukács sobre os autores da vanguarda, mencionada anteriormente, também reforça essa idéia.

Também em “Reflexões sobre o romance moderno”, Anatol Rosenfeld reflete sobre as transformações ocorridas com tal gênero nessa época. O crítico aponta algumas características comuns aos romances surgidos no século XX tais como: eliminação da cronologia, relativização das noções de tempo e espaço, dissolução do enredo e desaparecimento do narrador onisciente. O caos em que o mundo se

⁶⁷ Adorno, T.H. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 57.

⁶⁸ *Idem*, p. 60.

encontrava em um século marcado por duas grandes guerras seria uma das explicações para a dissolução do gênero⁶⁹.

A crítica de Beckett ao realismo nos moldes do século XIX evidencia-se em sua opinião sobre Balzac: “Ler Balzac é receber a impressão de um mundo em clorofórmio. Ele é dono absoluto do seu material, pode fazer o que quiser com ele, pode prever e calcular sua menor vicissitude, pode escrever o fim de seu livro antes de ter acabado o primeiro parágrafo”.⁷⁰ A opinião do autor demonstra o desejo de expor essa fragilidade do mundo e buscar uma forma para retratá-la. A utilização de um narrador impotente e questionador a partir das novelas em francês é o grande passo dado nessa direção.

Podemos citar Beckett como um dos autores que romperam com a forma com que se escrevia até então. Sua busca por uma forma de narrar que contemplasse a impotência humana é fruto tanto do momento histórico vivido por ele como de um processo maior pelo qual vários autores passaram, como indica o texto de Adorno, processo que tornou impossível a representação do mundo nos moldes de um realismo flaubertiano. O realismo que apontamos em Beckett é de outra natureza, em consonância com o modo através do qual era possível representar o mundo naquele momento e oposto ao “realismo de fachada” apontado por Adorno.

⁶⁹ Apesar de o ensaio tratar das transformações ocorridas com o romance no século XX, Rosenfeld também ressalta as mudanças sofridas pela pintura e pelo teatro, ambos buscando negar o realismo característico do período anterior. (Rosenfeld, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973).

⁷⁰ Beckett, Samuel. “Dream of fair to middling women”. In: *Disjecta Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Edited By Ruby Cohn. New York: Grove Press, 1984 *apud* Berrettini, Célia. *Samuel Beckett: Escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.33.

O narrador se destaca – Considerações sobre “Premier Amour”

Dissemos que as novelas inauguram um novo estilo de narração na prosa beckettiana. Apesar de termos o mesmo narrador nas quatro histórias, as características que viemos apontando como principais desse estilo – anulação e questionamento da narrativa, incerteza quanto aos fatos narrados e memória falha – são mais evidentes em “Premier Amour” do que nas outras três, talvez devido à irritação inerente a este narrador⁷¹. Esta novela é a que melhor exemplifica o que queremos destacar em seu estilo. Por conta disso, optamos por mostrar, nessa seção, diversos exemplos dessas interrupções, acompanhando a sequência de suas aparições na narrativa. Podemos observar que, em comparação com as outras novelas, os comentários do narrador em relação à história narrada são bem mais abundantes aqui. Ele expressa suas dúvidas constantemente, provocando quebras na leitura e mudando o foco do leitor nessas passagens. Quem acompanha a história é levado a refletir sobre a maneira com a qual ela é narrada juntamente com o narrador.

O primeiro parágrafo do relato já é uma boa amostra do tipo de condução que o narrador irá seguir: “J’associe, à tort ou à raison, mon mariage avec la mort de mon père, dans le temps. Qu’il existe d’autres liens, sur d’autres plans, entre ces deux affaires, c’est possible. Il m’est déjà difficile de dire ce que je crois savoir” (“Premier Amour”, p. 7)⁷². O caráter incerto da narração já está instaurado. Depois dessa abertura, o leitor percebe que não terá garantias, nem detalhes das situações que vão se passar

⁷¹ O protagonista de “Premier Amour” mostra-se mais irritado com a própria narrativa do que nas outras três histórias. Esse fato colabora para que suas interrupções e questionamentos sejam mais numerosos.

⁷² “Associo, com ou sem razão, o meu casamento à morte do meu pai, em outros tempos. Talvez existam outras ligações, em outros planos, entre esses dois acontecimentos, é possível. Já me é difícil dizer o que julgo saber”. (“Primeiro Amor”, p. 1-2)

com esse protagonista, uma vez que ele já admite, nas primeiras linhas, sua própria confusão.

Como já pudemos ver, « L'expulsé », « Le calmant » e « La fin » têm muitos pontos em comum, são histórias centradas na narração da errância do protagonista pela cidade. Já em « Premier Amour », o foco passa a ser a relação que o personagem estabelece com uma prostituta, Lulu. Se a busca por um abrigo ou por uma experiência na cidade espelhava sua busca por uma forma de narrar, aqui, essa busca se duplica na tentativa de compreender o amor. O sentimento é comparado exatamente ao exílio, « com um cartão da terra natal de vez em quando ». A possibilidade da experiência amorosa também é vista pelo prisma do desterro. É algo que está distante e que acaba não tendo valor para o personagem que, mesmo refletindo o tempo todo sobre as sensações que Lulu lhe causa, é incapaz de ver um sentido nessa experiência.

Após a expulsão de casa e sem ter para onde ir, o protagonista adota um banco à margem de um canal para passar as noites. É lá que conhece Lulu que, aos poucos, passa a freqüentar o mesmo local. Apesar da resistência do protagonista, não há como impedir o sentimento que surge entre os dois e que ele define como “o horrendo nome de amor”. Ao comentar a ligação que se fez em sua cabeça entre Lulu e o banco, temos mais um exemplo dessa incerteza narrativa:

Je me demande si tout cela n'est pas de l'invention, si en réalité les choses ne se passèrent pas tout autrement, selon un schéma qu'il m'a fallu oublier. Et cependant son image à elle reste liée à celle du banc, pour moi, non pas du banc de la nuit, mais du banc du soir, de sorte que parler du banc, tel

qu'il m'apparaissait le soir, c'est parler d'elle, pour moi. Cela ne prouve rien, mais je ne veux rien prouver. ("Premier Amour", p. 22) ⁷³

Mais adiante, ao comentar seus sentimentos por Lulu, a decisão de abandonar o banco e seu refúgio em um estábulo de vacas, temos: "Je ne vois pas de lien entre ces observations. Mais qu'il y en ait un, et même plusieurs, ne fait pas de doute, pour moi. Mais lesquels ?" (p. 27) ⁷⁴

Questionando o tempo todo o que conta, chegamos em seguida ao momento em que o narrador muda o nome da personagem Lulu por se sentir farto dele: "D'ailleurs j'en ai marre de ce nom Lulu et je m'en vais lui donner un autre, d'une syllabe cette fois, Anne, par exemple, ce n'est pas une syllabe mais cela ne fait rien (p.29)" ⁷⁵. O próprio apelido Lulu já não havia sido garantido por ele no início da história. Aparecem, de forma intensificada, questões já discutidas anteriormente, como a caracterização imprecisa e a insistência em ressaltar a falta de controle sobre a narrativa. Vale mencionar que, no romance *Molloy*, o nome de Lousse, mulher em cuja casa o protagonista passa um bom tempo, também é alvo das inconsistências do narrador ⁷⁶. No mesmo romance, quando é levado a uma delegacia, o próprio Molloy tem

⁷³ "Às vezes me pergunto se tudo isso não é invenção, se na realidade as coisas não se passaram de modo completamente diverso, segundo um esquema que precisei esquecer. No entanto a imagem dela permanece ligada à do banco, para mim, não o banco da noite, mas o banco do anoitecer, de modo que falar o banco, tal como eu o via anoitecer, é falar dela, para mim. Isso não prova nada, mas não quero provar nada". ("Primeiro Amor", p. 12)

⁷⁴ "Não vejo nenhuma ligação entre essas observações. Mas que existe uma ligação, e até várias, não há dúvida, para mim. Mas quais?" (p. 14)

⁷⁵ "Aliás já estou farto desse nome, Lulu, e vou lhe dar outro, de uma sílaba desta vez, Anne por exemplo, não é uma sílaba mas não importa". (p. 16)

⁷⁶ "Mais la dame, une dame Loy, autant le dire tout de suite, ou Lousse, je ne sais plus, prénom dans le genre de Sophie, me retint, par mes basques, en disant, à supposer qu'à la dernière fois ce fût la même phrase qu'à la première, monsieur, j'ai besoin de vous" (Beckett, S. *Molloy*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1982, p.43) « Mas a senhora, uma tal sra. Loy, melhor dizer logo, ou Lousse, não sei mais, primeiro nome algo como Sophie, me reteve, pela aba do casaco, dizendo, supondo que da última vez foi a mesma frase que da primeira, senhor, preciso do senhor". (Beckett, S. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007, p.57)

dificuldades para se lembrar de seu nome. Neste caso, mais do que reforçar a instabilidade narrativa, o fato de não atribuir importância aos nomes próprios ironiza uma das características principais do gênero romanesco na época de sua ascensão no século XVIII - a identificação precisa dos personagens.

Os três romances da trilogia trazem em seus títulos os nomes dos protagonistas. Na terceira obra, a própria impossibilidade de nomear dá título ao livro. Desde a ascensão do romance no século XVIII, muitas são as obras que trazem em seus títulos o nome do herói. Segundo Ian Watt, a opção estava ligada à ênfase na experiência individual, uma das principais características do gênero que se consolidava. As histórias centradas no indivíduo e não mais no coletivo marcavam uma das oposições à tradição greco-latina, da qual os primeiros romancistas queriam se desvencilhar. O objeto do novo gênero literário passaria a ser o homem comum, devidamente particularizado⁷⁷.

No caso da trilogia, a particularização é questionada não só no que se refere à identificação dos personagens, mas também com relação a outros aspectos da narrativa, como tempo e espaço. No episódio da casa de Lousse, em *Molloy*, não conseguimos saber por quanto tempo ele atrasa a busca pela mãe: “Donc un bon moment chez Lousse. C’est vague, un bon moment, quelques mois peut-être, une année peut-être” (p.67)⁷⁸. No mesmo romance, a trajetória entre a saída do quarto, a peregrinação pela cidade e o final na floresta também traz diversas indefinições.

Voltando à “Premier Amour”, o narrador segue pondo em xeque a própria história diante dos nossos olhos, o leitor não encontra onde se apoiar. Também aqui, ele

⁷⁷ Os próprios romances analisados por Watt trazem em seus títulos os nomes dos protagonistas: *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders*, *Pamela*, *Clarissa*, *Tom Jones*. (Watt, Ian, op. cit.)

⁷⁸ “Daí um bom tempo na casa de Lousse. É vago, um bom tempo, alguns meses talvez, um ano talvez”. (p.78)

assume o próprio papel do escritor. Um exemplo disso é uma frase que surge adiante: “J’ai écrit quelque part, Ils me donnèrent...un chapeau. Or jamais “ils” ne me donnèrent un chapeau, j’ai toujours conservé mon chapeau à moi, celui que mon père m’avait donné, et je n’ai jamais eu d’autre chapeau que celui-là.”(p.30)⁷⁹. Temos ainda os comentários “cette phrase a assez duré” (p.35) e “Mais pourquoi ces détails? Pour retarder l’échéance” (p.36).⁸⁰

O protagonista agindo como escritor é uma constante na ficção beckettiana, o que reforça o caráter metalingüístico da narrativa. Em *Molloy*, por exemplo, o herói começa a história em seu quarto, escrevendo sobre como chegou até ali. No início deste romance, o protagonista inclusive exerce o ofício de escritor, já que todos os dias “um homem” vem buscar suas folhas e lhe paga por isso⁸¹.

O “escritor” que se apresenta em “Premier Amour” é um sujeito irritado com os limites que encontra na linguagem ao mesmo tempo em que duvida do que realmente tem a comunicar. Citamos a compulsão narrativa como uma das marcas do protagonista beckettiano, mas a questão sobre o que transmitir com sua história o atormenta. A escolha desse narrador desconfiado e questionador retrata um escritor em crise⁸².

⁷⁹ “Escrevi em algum lugar, Eles me deram ... um chapéu. Ora, nunca “eles” me deram um chapéu, sempre tive o meu próprio chapéu, o que meu pai tinha me dado, e nunca tive outro chapéu senão aquele”. (p. 16)

⁸⁰ “essa frase já durou demais” e “Mas por que esses detalhes? Para retardar o desfecho”. (p. 20)

⁸¹ Sobre este assunto, no ensaio “Moran-Molloy: The hero as author”, Edith Kern observa que a singularidade dos personagens beckettianos estaria no fato de serem “criações que criam”. A autora mostra que a existência de Molloy está intimamente ligada ao ato de escrever. (Kern, Edith. “Moran-Molloy: The hero as author”. In: O’Hara, J.D. (Ed). *Twentieth century interpretations of Molloy, Malone Dies, The Unnamable. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1970)

⁸² Em um dos diálogos com Georges Duthuit, criticando o pintor Pierre Tal Coat, Beckett defende uma arte que está “cansada de fingir-se capaz, de ser capaz, de fazer um pouco melhor a mesma velha coisa, de trilhar um pouco além a mesma terrível estrada” e que deveria preferir “a expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar”. Apesar de se referir à pintura, foco dos diálogos com Duthuit, Beckett acaba explicitando uma crise pela qual também passava. (Apud Andrade, Fábio de Souza. Três diálogos com Georges Duthuit (1949), op. cit., p. 174-5)

É importante enfatizar que a metaficção não surge apenas na prosa de Beckett, mas também em sua obra dramaturgica, sendo uma das marcas do autor o questionamento dos moldes segundo os quais escrevia. É só pensarmos em *En attendant Godot*, peça na qual o autor fez da falta de ação o tema central em uma arte que tem na ação sua principal característica. A brincadeira com a forma teatral também está presente em diversos momentos de *Fin de Partie*⁸³.

Outro aspecto interessante a se observar na novela é o fato do protagonista abandonar a casa no momento em que Lulu está em trabalho de parto. Em um ensaio sobre *Malone Meurt*, John Fletcher salienta que os personagens beckettianos sofrem do que ele chama de “nostalgia do útero”⁸⁴. O útero é descrito como um lugar calmo e protetor e a expulsão do feto seria o início do sofrimento em vida. Dessa forma, poderíamos entender a aversão do personagem à gravidez e ao fato de se tornar pai, já que o nascimento de uma criança seria o início e a reprodução do sofrimento associado à vida. Da mesma forma, as crianças também têm o poder de aguçar sua repulsa, como pudemos ver em um episódio de “L’expulsé”.

As mulheres também são hostilizadas nesse universo, já que carregam a possibilidade de gerar a vida. O relacionamento com Lulu é interrompido por conta de sua gravidez e as demais mulheres que aparecem nas histórias agem de forma brusca ou traiçoeira. É a esposa do cocheiro em “L’expulsé” que convence o marido a deixar o protagonista dormindo no estábulo, sem se importar com seus ferimentos na cabeça. Em “La fin”, o personagem vê uma mulher que se recusa a dar uma resposta ao filho

⁸³ O exemplo mais óbvio está no seguinte diálogo entre Hamm e Clov: Clov: Pra que eu sirvo?/ Hamm: Pra me dar as deixas. [...] (Beckett, S. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.114). O levantamento do pano que cobre o rosto de Hamm no início da peça e sua recolocação na cena final também sugerem o abrir e fechar das cortinas.

⁸⁴ Fletcher, John. “Malone given birth to into death”. In: O’Hara, J. D., op. cit., p. 60.

pequeno, pedindo para que ele a deixe em paz⁸⁵. Ainda na mesma novela, ele é enganado pela senhora que lhe aluga o porão. Por outro lado, são duas mulheres que tomam conta do protagonista quando ele está em seu quarto, Lulu em “Premier Amour” e a mesma senhora de “La fin”, levando comida e responsabilizando-se por ele, imagem que associa o quarto ao útero materno. Na novela “L’expulsé”, o próprio título pode ser lido com essa ambigüidade, já que o nascimento de uma criança não deixa de ser a expulsão de um lugar calmo e protetor, situação também vivida pelo personagem⁸⁶. No mesmo ensaio citado acima, Fletcher utiliza o segundo romance da trilogia para discorrer sobre a idéia do “parto invertido”, ou seja, para a morte, recorrendo ao suposto momento da morte de Malone: “Je nais dans la mort, si j’ose dire. Telle est mon impression. Drôle de gestation. Les pieds sont sortis déjà, du grand con de l’existence. Presentation favorable, j’espère. Ma tête mourra en dernier”⁸⁷.

Este tipo de análise, de caráter psicanalítico, justifica-se pela constante associação entre morte e nascimento, presente não só em *Malone Meurt*, mas também em “Premier Amour”. Tal ligação foi cristalizada na expressão *womb-tomb*, freqüente na obra de Beckett. O termo traz em si a idéia da impossibilidade de retorno à condição ideal no útero materno, uma vez que na própria gestação de um indivíduo já está implicada sua morte⁸⁸. Dessa forma, o útero é também túmulo, não traz somente o

⁸⁵ A cena da mãe que dá uma resposta atravessada ao filho pequeno surge mais de uma vez na ficção beckettiana.

⁸⁶ Na obra *Innovation in Samuel Beckett’s fiction*, Rubin Rabinovitz também comenta a idéia da expulsão associada ao nascimento: “Descrições como a de ser despejado de um quarto em uma casa pertencente a uma mulher, por exemplo, são algumas vezes associadas com a idéia de ser expulso do útero.” (Rabinovitz, Rubin. *Innovation in Samuel Beckett’s Fiction*. Urbana/Chicago:University of Illinois Press, 1992, p.127)

⁸⁷ Beckett, S. *Malone Meurt*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004, p. 183. “Estou nascendo na morte, se posso usar a expressão. Essa a minha impressão. Merda de gestação. Os pés já saíram, de dentro da grande buceta da existência. Posição favorável, espero. Minha cabeça vai morrer por último”. (Beckett, S. *Malone Morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004.)

⁸⁸ Para citar mais um exemplo, o termo também está presente em uma fala de Pozzo no segundo ato de *Esperando Godot*, no momento em que Vladimir quer saber desde quando Lucky está mudo: “Não vão

sentido de proteção. É significativa, portanto, a fuga do protagonista de “Premier Amour” no momento em que Lulu dá à luz. Não lhe resta outra saída a não ser abandonar o confinamento no quarto para continuar com a inevitável errância nas ruas.

Antes de avançarmos na trajetória percorrida por esse narrador, será interessante fazermos uma pequena digressão para olhar mais atentamente uma obra da prosa de Beckett anterior às novelas. Esse passo se justifica justamente para marcar os contrastes entre um período e outro.

Antes de “Premier Amour”, “L’expulsé”, “Le calmant” e “La fin” destacam-se na prosa do autor sobretudo os romances *Murphy* (1938) e *Watt* (1953)⁸⁹. No entanto, escolhemos para esse fim a obra *More Pricks than Kicks* (1934) por se tratar de uma coletânea de narrativas breves, portanto mais sujeita à comparação com as novelas.

parar de me envenenar com essas histórias de tempo? É abominável! Quando! Quando! Um dia, não é o bastante para vocês, um dia como os outros, ficou mudo, um dia, fiquei cego, um dia, ficaremos todos surdos, um dia, nascemos, um dia, morremos, no mesmo dia, no mesmo instante, não basta para vocês? (Mais calmo) Dão a luz do útero para o túmulo, o dia brilha por um instante, volta a escurecer. (Beckett, *S. Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 183)

⁸⁹ A trama de *Murphy* gira em torno da vida do personagem título em Londres. Após fugir da Irlanda para evitar o compromisso com Miss Counihan, Murphy arruma uma nova namorada, a prostituta Celia. Celia quer que Murphy arranje um emprego para que ela possa sair das ruas, assunto que ele procura evitar. Enquanto isso, a noiva abandonada na Irlanda contrata um detetive e parte com ele para Londres em busca de Murphy. Para fugir das perseguições, o herói acaba arrumando um emprego como enfermeiro em um manicômio, onde faz amizade com Mr. Endon, paciente conhecido pelo hábito de jogar xadrez sozinho. Na parte final do livro, por conta de um vazamento de gás no hospital, o quarto de Murphy pega fogo e ele morre carbonizado. Já a trama de *Watt* trata, na sua maior parte, dos afazeres do protagonista como criado na casa do Sr. Knott, sobre quem nada se sabe. Watt tenta desvendar os mistérios do funcionamento dessa casa, sem obter nenhum resultado. Na medida em que a narrativa avança, cresce sua dúvida e desconfiança com relação à significação das palavras. Na terceira parte da obra, Watt ainda tenta contar sua história para o narrador Sam, mas embaralha a ordem lógica dos fatos, confundindo ainda mais sua narração. Sem conseguir respostas para suas perguntas, o livro termina com a partida de Watt rumo a uma estação de trem.

More Pricks than Kicks – Um breve recuo

Esta obra apresenta dez histórias em torno de um jovem artista, Belacqua Shuah, e tem como eixo central suas andanças por Dublin e sua relação com diversas mulheres.

Belacqua é uma alusão ao personagem de mesmo nome presente na *Divina Comédia*, de Dante. Nesta obra, ele é castigado por sua indolência e surge no Canto IV do purgatório, condenado a esperar o mesmo tempo em que viveu na preguiça para o início do cumprimento de sua pena. Já em *More Pricks than Kicks*, a indolência do herói é combatida através da opção de Belacqua por manter-se em movimento constante, como bem explica o narrador no terceiro conto da obra, “Ding-dong”⁹⁰.

Sendo Beckett também um jovem artista na época, já se notou que as iniciais de Belacqua Shuah são as mesmas de seu autor, invertidas, sugerindo uma brincadeira beckettiana diante da criação de seu primeiro herói⁹¹. É ainda importante frisar que Belacqua surge pela primeira vez em um romance anterior de Beckett – *Dream of fair to middling women* (1992), rejeitado pelo autor e publicado apenas postumamente. Os contos de *More Pricks than Kicks* foram extraídos dessa obra. Ambas teriam como

⁹⁰ My sometime friend Belacqua enlivened the last phase of his solipsism, before he toed the line and began to relish the world, with the belief that the best thing he had to do was to move constantly from place to place. [...] Being by nature however sinfully indolent, bogged in indolence, asking nothing better than to stay put at the good pleasure of what he called The Furies, he was at times tempted to wonder whether the remedy were not rather more disagreeable than the complaint. (Beckett, Samuel. *More Pricks than Kicks*. New York: Grove Press, 1972, p. 36-7) Devido à inexistência de traduções desta obra para o português, apenas o texto original será citado.

⁹¹ Marie-Claire Pasquier faz essa observação no ensaio “La rose et le homard: vie et mort de Belacqua Shuah” e também acrescenta que o sobrenome Shuah aparece na Bíblia (Gênesis 38) e tem uma ligação de parentesco com Onan. (Marie-Claire Pasquier. “La rose et le homard: vie et mort de Belacqua Shuah”. In: Rabaté, Jean-Michel (ed.) *Beckett avant Beckett. Essais sur les premières oeuvres*. Paris: Accents/P.E.N.S., 1984, p.29-30)

intenção principal parodiar a ficção e o herói convencionais. Ao mesmo tempo, Beckett faria o retrato de um jovem artista intelectual e burguês como ele⁹².

O primeiro conto da coletânea, “Dante and the lobster”, apresenta Belacqua às voltas com a tentativa de entender uma passagem da *Divina Comédia*. Diante das dificuldades que encontra, decide abandonar Dante e concentrar-se em três tarefas: preparar seu almoço, comprar uma lagosta para sua tia e ir à aula de italiano.

Um almoço sagrado

Lunch, to come off at all, was a very nice affair. If his lunch was to be enjoyable, and it could be very enjoyable indeed, he must be left in absolute tranquility to prepare it. But if he were disturbed now, if some brisk tattler were to come bouncing in now big with a big idea or a petition, he might just as well not eat at all, for the food would turn to bitterness on his palate, or, worse again, taste of nothing. He must be left strictly alone, he must have complete quiet and privacy to prepare the food for his lunch.

The first thing to do was to lock the door. Now nobody could come at him. [...] Then he lit the gas-ring and unhooked the square flat toaster, asbestos grill, from its nail and set it precisely on the flame. He found he had to lower the flame. Toast must not on any account be done too rapidly. For bread to be toasted as it ought, through and through, it must be done on a mild steady flame. Otherwise you only charred the outside and left the pith as sodden as before. If there was one thing he abominated more than another it was to feel his teeth meet in a bathos of pith and dough. And it was so easy to do the

⁹² Jeri L. Kroll, “Belacqua as artist and lover: What a misfortune”. In: *Journal of Beckett Studies*, Summer 1978, vol. 3, p.14.

things properly. So, he thought, having regulated the flow and adjusted the grill, by the time I have the bread cut that will be just right. (“Dante and the lobster”, p. 10-1)

Neste trecho, temos os comentários do narrador sobre a preparação do almoço de Belacqua e o início de uma longa descrição deste momento. A maior parte do conto mostra ao leitor a preparação minuciosa dessa refeição. A primeira coisa que nos chama a atenção, considerando os caminhos que a prosa posterior de Beckett toma, é a riqueza de detalhes e a especificidade das descrições, característica que tende a sumir a partir dos textos em francês – “Then he lit the gas-ring and unhooked the square flat toaster, asbestos grill, from its nail and set it precisely on the flame”⁹³. Além disso, a importância e a obsessão com as quais Belacqua trata uma simples tarefa cotidiana acabam por gerar um efeito cômico na narrativa, dando ao possível fracasso da refeição consequências similares às de um grande desastre.

Carla Locatelli, em obra já citada, dedica um capítulo à análise das estratégias cômicas da prosa beckettiana e situa *More Pricks than Kicks* no que ela chama de fase paródica do autor⁹⁴. Neste período, o cômico se revelaria através de paródias do cânone

⁹³ A riqueza de detalhes volta a fazer parte da prosa beckettiana em sua fase final, mas sob uma nova ótica. Obras como *Mal Vu Mal Dit* e *Le dépeupleur* apresentam um narrador detalhista. No entanto, há um questionamento sobre a percepção que esse narrador tem das cenas que vê. Discutiremos o assunto na segunda parte da dissertação.

⁹⁴ Locatelli aponta três fases na evolução cômica da prosa de Beckett. A primeira, “paródica”, se caracterizaria pela utilização de elementos da tradição literária com a função de criticar e transpor essa estrutura. Seria uma fase intertextual. *More Pricks than Kicks* e *Murphy* seriam dois exemplos desse período. O autor se refere ao cânone para parodiá-lo. É o caso da utilização de Dante no primeiro conto dessa coletânea. A segunda fase, denominada “metanarrativa”, se concentraria na paródia dos próprios gêneros literários utilizados. Esta fase, agora intratextual, deixaria claro que estamos na presença da literatura devido às interrupções narrativas de caráter metalinguístico. A autora cita como exemplo as obras dos anos 40 e 50. A última, definida como “essencialmente discursiva” seria a mais problemática e o humor se daria no nível do discurso. Esta fase caracterizaria a prosa final de Beckett na qual o próprio estatuto da linguagem é posto em xeque. (Locatelli, Carla. “Comic strategies in Beckett’s narratives”. In:

literário. Segundo Locatelli, o efeito cômico das aventuras de Belacqua estaria relacionado ao reconhecimento de paródias, por exemplo, da *Divina Comédia* e do *Bildungsroman*. Analisando uma outra passagem de “Dante and the Lobster”, ainda ligada ao almoço do protagonista, a autora chama a atenção para a insistência injustificada do narrador em contar os mínimos detalhes da preparação, considerando a insignificância de tais ações. No entanto, a crítica implícita ao excesso de descrições que fazem parte de muitas obras ligadas à tradição do realismo formal torna a passagem cômica.

Ainda podemos acrescentar que o empenho do protagonista com essa tarefa e a decisão de deixar para depois a resolução do enigma dantesco também reforçam o aspecto cômico do conto. O próprio título também carrega essa característica, provocando um choque pela aproximação de dois universos díspares: o alto universo de Dante e o da lagosta, este último representando o mundo cotidiano de Belacqua. A compra do crustáceo é a segunda tarefa do dia. Como observa Robert Cochran, ao contrário da tentativa de compreensão de Dante, a preparação do almoço é extremamente bem sucedida⁹⁵.

Um outro aspecto interessante no trecho é a posição do narrador diante do protagonista. No terceiro conto da coletânea “Ding-Dong”, em passagem já citada acima, o narrador descreve-se como um velho amigo de Belacqua. É exatamente a impressão que temos através dos comentários, freqüentemente irônicos, que ele tece ao

Unwording the world. Samuel Beckett's Prose Works After the Nobel Prize. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.)

⁹⁵ Cochran, R., op. cit., p. 6.

longo da obra⁹⁶. Em um estilo de narração bem distante daquele que se configuraria nas novelas, podemos observar que, aqui, o narrador acompanha Belacqua revelando, aos poucos, sua personalidade através de cada conto da obra. Este narrador, onisciente, observa e comenta as atitudes do protagonista⁹⁷. A narração de *More Pricks than Kicks* não está sujeita às incertezas e lacunas apresentadas a partir dos textos em francês. As interrupções narrativas ocorrem mais no sentido de ironizar Belacqua e também, de interromper a história para breves comentários sobre a mesma, como veremos em um exemplo logo adiante.

Neste momento de “Dante and the Lobster”, o narrador enfatiza a necessidade que o protagonista tem de isolar-se e não ser perturbado durante a preparação da refeição – “But if he were disturbed now... He must be left strictly alone, he must have complete quiet and privacy to prepare the food for this lunch”. Esta predileção pelo isolamento e o desengajamento do mundo também estão presentes aqui e seguirão como um traço típico do protagonista a partir das novelas, como já pudemos ver.

Neste conto e também nos demais de *More Pricks than Kicks*, o narrador ainda se comporta como “senhor” das histórias que pretende contar, sabe tudo sobre seu protagonista e distancia-se da impotência e ignorância do narrador em primeira pessoa que surge nas novelas. A utilização da narração onisciente permite que o narrador descreva as cenas e penetre nos pensamentos de Belacqua.

⁹⁶ No início de “Ding Dong”, por exemplo, o narrador diz ter desistido de Belacqua por ele não ser uma pessoa séria: “He was an impossible person in the end. I gave him up in the end because he was not serious” (p. 38)

⁹⁷ Estamos novamente nos baseando na tipologia de Norman Friedman. Uma das categorias criadas pelo autor é a do onisciente intruso, caracterizada por comentários e interferências diretas do autor em sua obra. Os prefácios do *Tom Jones*, de Fielding, seriam exemplos dessa categoria. Veremos adiante que o narrador de *More Pricks than Kicks* faz alguns comentários irônicos e pequenas interrupções na história enquanto narra. Podemos aproximá-lo da categoria do onisciente intruso, pois apesar de não se tratar de uma interferência direta do autor, como nos exemplos citados por Friedman, as interrupções breves e características do estilo irônico de narração dessa obra apresentam um ponto de contato mais claro com o narrador onisciente intruso do que com o onisciente neutro, segundo tipo descrito no texto.

A clareza e a riqueza de pormenores aqui presentes começam a se esvaír com o narrador em primeira pessoa, que demonstra não estar mais no comando da própria narrativa. A mudança de estilo do autor é bem significativa a partir das novelas. Assim, a descrição precisa no preparo das torradas presente no trecho citado dá lugar a passagens como essa de “Premier Amour”, em que o narrador irrita-se ao tentar descrever o céu:

Mais quelques semaines plus tard, plus mort que vif, je retournai encore au banc, cela faisait la quatrième ou cinquième fois depuis que je l’avais abandonné, à la même heure à peu près, je veux dire à peu près sous le même ciel, non, c’est ne pas cela non plus, car c’est toujours le même ciel et c’est ne jamais le même ciel, comment exprimer cette chose, je ne l’exprimerai pas, voilà. (« Premier Amour », p. 36) ⁹⁸

A capacidade de descrever certos cenários de forma precisa não some abruptamente das histórias posteriores, é importante frisar. No entanto, fica sujeita a essa instabilidade narrativa que, colocando em dúvida o que conta, deixa o leitor em um terreno sem garantias⁹⁹.

⁹⁸ “Mas algumas semanas depois, mais morto do que vivo, voltei novamente ao banco, era a quarta ou a quinta vez desde que eu a tinha abandonado, à mesma hora mais ou menos, isto é, mais ou menos sob o mesmo céu, não, também não é isso, pois é sempre o mesmo céu e nunca é o mesmo céu, como expressá-lo em palavras, não o expressarei, pronto”. (“Primeiro Amor”, p. 20)

⁹⁹ Vejamos, por exemplo, a riqueza de detalhes de uma passagem de “L’expulsé” referente à descrição da casa em que o herói morava: “Comment la décrire? Elle était massive, peinte en vert, et en été on l’habillait d’une sorte de housse rayée vert et blanc avec un trou par où sortait un marteau de tonnerre en fer forgé et une fente correspondant à celle de la boîte aux lettres qu’une plaque de cuivre à ressort protégeait de la poussière, des insectes, des mésanges. Et voilà. Elle était flanquée de deux pilastres de même couleur, dont celui de droite portait la sonnette. Les rideaux respiraient le goût le plus sûr”. (“L’expulsé”, p. 16) “Como descrevê-la? Era maciça, pintada de verde, e no verão forravam-na com um tipo de capa listrada verde e branca com um furo de onde saía uma estrondosa aldrava de ferro forjado e uma fresta para a caixa de correios, protegida da poeira, dos insetos, dos canarinhos por uma placa de

Em *More Pricks than Kicks*, a situação é bem diferente. O narrador ainda é capaz de criar uma atmosfera bastante real e precisa dos cenários que descreve, como podemos observar no segundo conto da obra, “Fingal”.

Passeando por Dublin

Em “Fingal”, somos apresentados à primeira namorada do protagonista, Winnie. Os dois fazem um passeio pelo norte de Dublin e cada trecho da paisagem é descrito minuciosamente, como já podemos observar no início do conto:

They turned east off the road from Dublin to Malahide short of the Castle woods and soon it came into view, not much more than a burrow, the ruin of a mill on the top, choked lairs of furze and brambles passim on its gentle slopes. It was a landmark for miles around of account of the high ruin. The Hill of the Wolves [...] They considered Fingal for a time together in silence. Its coast eaten away with creeks and marshes, tesserae of small fields, patches of woods springing up like a weed, the line of hills too low to close the view. (“Fingal”, p. 23-24)

Nesta história, o casal decide fazer uma caminhada até um manicômio, o “Portrane Lunatic Asylum”, e todos os detalhes do percurso são descritos pelo narrador.

cobre com molas. É isso. Era escorada por duas pilastras da mesma cor, sendo que na da direita ficava a campainha. As cortinas respiravam bom gosto”. (“O expulso”, p. 8-9)

Se compararmos o tipo de descrição utilizado aqui e aquele usado nas novelas temos uma boa amostra das mudanças que a narração em primeira pessoa operou na prosa de Beckett.

Em “Premier Amour”, por exemplo, a descrição do banco em que o protagonista conhece Lulu e onde diversos encontros entre os dois ocorrem já se inicia com diversas dúvidas quanto à localização do mesmo:

Je fis sa connaissance sur un banc, sur le bords du canal, de l'un des canaux, car notre ville en a deux, mais je n'ai jamais su les distinguer. C'était un banc très bien situé, adossé à un monceau de terre et de détritiques durcis, de sorte que mes arrières étaient couverts. Mes flancs aussi, partiellement, grâce à deux arbres vénérables, et même morts, qui flanquaient le banc de part et d'autre. C'est sans doute ces arbres qui avait suggéré, un jour qu'ils ondoyaient de toutes leurs feuilles, l'idée d'un banc, à quelqu'un. Devant, à quelques mètres, le canal coulait, si les canaux coulent, moi je n'en sais rien, ce qui faisait que de ce côté-là non plus je ne risquais pas d'être surpris. (“Premier Amour”, p.18) ¹⁰⁰

Apesar de conseguirmos visualizar o banco situado entre as duas grandes árvores, a descrição do local não é tão garantida pelo narrador como em “Fingal”. Ele assume não saber diferenciar os dois canais da cidade e, mais uma vez, enfatiza o fato

¹⁰⁰ “Conheci-a num banco, à margem do canal, de um dos canais, pois nossa cidade tem dois, mas eu nunca soube qual era qual. Era um banco muito bem situado, encostado num monte de terra e de detritos endurecidos, de modo que minha retaguarda ficava bem coberta. Meus flancos também, parcialmente, graças a duas árvores veneráveis e, mais do que isso, mortas, que protegiam o banco dos dois lados. Eram sem dúvida essas árvores que, um dia em que tremulavam com toda sua folhagem, tinham sugerido a alguém a idéia de um banco. Na frente, a alguns metros, corria o canal, se é que os canais correm, sei lá, de modo que também daquele lado eu não corria o risco de ser surpreendido. Mesmo assim ela me surpreendeu”. (“Primeiro Amor”, p. 8)

de não saber nada – “moi je n’en sais rien”. Nesta expressão de impotência está uma das grandes distinções entre duas narrativas que, através das descrições que apresentam, bem exemplificam a mudança sofrida pela prosa beckettiana. A primeira, fornecendo um quadro bastante detalhado das paisagens percorridas pelo casal Belacqua e Winnie e a segunda, deixando transparecer a impossibilidade de uma descrição precisa, devido às incertezas do narrador.

É importante frisar, contudo, que a narrativa em terceira pessoa utilizada em *More Pricks than Kicks*, apesar de próxima dos moldes clássicos que o autor passa a combater posteriormente, já traz embutida uma crítica de Beckett a essa literatura, como notou Locatelli¹⁰¹. O autor utiliza expedientes dessa tradição literária para parodiá-la e justamente por isso, faz uso de um narrador onisciente em terceira pessoa, mais próximo da impassibilidade característica dos narradores de grande parte dos romances do século XIX. Assim como observamos nas minúcias do almoço de Belacqua, as descrições das paisagens de “Fingal” também podem ser vistas como exemplos dessa crítica. Quando o autor muda para a narração em primeira pessoa passa, através da nova estrutura de suas narrativas, a expor um mundo mais frágil, já que o protagonista escolhido tem como característica principal preencher o que narra com a dúvida e a incerteza. A opção por esse estilo de narração é fundamental para expor o mundo incerto que Beckett pretendia retratar a partir desse momento.

Durante o passeio do casal, uma outra característica do protagonista pode ser destacada como um indício de sua predileção pelo isolamento. Na parte final da narrativa, ele abandona Winnie na companhia de um amigo, rouba uma bicicleta e sai

¹⁰¹ Locatelli, C. op. cit.

pedalando, sem se importar com o compromisso que havia marcado com os dois¹⁰².

Belacqua termina o conto sozinho, bebendo em um bar.

Observamos anteriormente que as relações que o protagonista das novelas estabelece com os outros são marcadas por uma espécie de irritação e aversão ao contato humano. Vimos que sua amizade com o cocheiro de “L’expulsé” e com o homem que lhe oferece abrigo em “La fin” causam mais desdém por esses dois personagens que gratidão pela ajuda oferecida. No caso de “Premier Amour”, vimos que ele prefere voltar para as ruas a ter que conviver com Lulu e o filho.

Em *More Pricks than Kicks*, o desejo de isolamento não é tão radical como nos textos posteriores. Apesar de haver essa tendência, Belacqua ainda não está totalmente fechado em seu mundo – ele se relaciona com os amigos, vai a festas e casa-se três vezes, para citar alguns exemplos.

A tentativa de adaptação do protagonista ao mundo existe ao mesmo tempo em que a narrativa utilizada ainda se adequa a um molde mais tradicional, orgânico, de caráter representacional e mimético, ainda que seja para parodiá-lo¹⁰³. Na medida em que essa forma narrativa passa a ser questionada de forma mais radical, e isso se deve à adoção do narrador em primeira pessoa, também se radicalizam as atitudes do protagonista. Vimos que, a partir das novelas, ele surge completamente fechado em seu

¹⁰² Durante o percurso, os dois encontram Dr. Sholto, amigo de Winnie e médico do Portrane Lunatic Asylum. Os três combinam de se encontrar dentro de uma hora na porta do manicômio, mas Belacqua quer fazer um caminho diferente e, por isso, parte sozinho. Ao avistar uma bicicleta e não ver o dono por perto, ele a rouba e sai a toda velocidade.

¹⁰³ A categoria do “orgânico” está sendo usada no sentido defendido por Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda*. Bürger distingue as obras orgânicas das não-orgânicas, sendo estas últimas típicas da vanguarda. Enquanto as primeiras se caracterizam pela unicidade e pretensão de reproduzir a realidade através de uma maior aproximação com a natureza, as outras apresentam uma unidade contraditória, na qual não há mais a possibilidade de apreensão de sentido a partir do estudo da relação entre o todo e as partes uma vez que os elementos utilizados se tornaram autônomos. Assim, a característica principal dessas obras seria a fragmentação. (Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.)

mundo e apresenta muitas dificuldades para se comunicar com os outros. Ele sente que não é mais capaz de se expressar e de se comunicar. A fuga com a bicicleta, além de evocar uma imagem tipicamente beckettiana, é o escape de Belacqua para longe dos compromissos sociais, representados na figura da namorada e do amigo.

Primeiras intervenções narrativas

“Dante and the lobster” é um conto com princípio, meio e fim bem definidos. Os demais contos do livro não são diferentes nesse aspecto. Ainda assim, é interessante observar na obra alguns comentários e intervenções do narrador que surgem fora do contexto das histórias e que nos remetem à própria maneira de contá-las, expediente que será bastante trabalhado no período que estudamos. No momento em que Belacqua chega à casa de sua tia com a lagosta, por exemplo, o narrador decide repentinamente dizer que é inverno, deixando uma dúvida quanto a isso: “Belacqua drew near to the house of his aunt. Let us call it Winter, that dusk may fall now and a moon rise.” (p. 20) Essa colocação nos chama a atenção pois, como podemos ver pelo trecho de “Premier Amour” acima, uma das características do narrador das novelas é exatamente demonstrar essa fragilidade da narração, enfatizar que quem narra não tem domínio absoluto sobre o material narrado. Podemos dizer, pensando nesse comentário, que o narrador de *More Pricks than Kicks*, ainda que timidamente, já expõe uma estratégia que explodiria na prosa beckettiana posterior. A história entremeada por interrupções já pode ser vista aqui, embora essa intromissão seja bastante diferenciada dos textos posteriores.

Um segundo exemplo pode ser visto no quinto conto, “Love and Lethe”, logo no início, no momento em que Ruby Tough espera por Belacqua enquanto conversa e toma café com sua mãe. Temos diversas intervenções do narrador, no sentido de “auxiliar” a leitura do conto:

‘And the rosiner’ said Mrs Tough, ‘will you have that in the lav too?’

Reader, a rosiner is a drop of the hard.

Ruby rose and took a gulp of the coffee to make room.

‘I’ll have a gloria’ she said.

Reader, a gloria is coffee laced with brandy. (p. 87)

Esses comentários, que aqui funcionam como uma “piscadela” para quem lê, são muito freqüentes na obra. As intervenções e a ironia com a qual o narrador conta as histórias de Belacqua geram uma cumplicidade com o leitor, além de deixarem claro que estamos na presença da ficção. É um tipo de interrupção mais leve e graciosa, bem distinta do tom das intervenções feitas pelo narrador em primeira pessoa das novelas. Este último, como já vimos, questiona muito mais a história que conta, muitas vezes desdenha dela e angustia-se com sua narrativa.

More Pricks than Kicks faz parte de uma fase bastante distinta daquela inaugurada com as novelas. Os momentos em que o narrador desses contos se coloca “de fora” para ironizar Belacqua ou comentar o que narra, ainda estão longe da ruptura apresentada pelo narrador dos textos em francês. São intervenções de outra natureza, ainda que possamos vislumbrar nessas histórias de 1934 uma característica próxima às novelas de 1945.

Na divisão apresentada por Locatelli, as novelas fariam parte da segunda fase da evolução cômica de Beckett, justamente no momento em que a autora observa uma

transição entre o jogo paródico atribuído às obras *More Pricks than Kicks* e *Murphy* e o início da produção do cômico centrado na linguagem metanarrativa. Locatelli aponta, nessa fase, a erosão de aspectos essenciais das narrativas tradicionais, como autoridade narrativa, autoria e coerência textual¹⁰⁴. A utilização do narrador em primeira pessoa é justamente o que permite essa mudança, já que ele é o responsável pelos questionamentos em torno do “contar uma história”, revelando para o leitor “a presença da literatura” através de todas as interrupções de caráter metalingüístico.

Poderíamos dizer pensando não só em “Dante and the lobster” como também nos outros contos da obra que, *More Pricks than Kicks*, faz parte de um período da prosa beckettiana ainda preso a moldes mais tradicionais de narração, algo que Beckett passou a combater na ficção posterior. A coletânea de contos funciona como uma biografia de Belacqua e poderia até ser lida como um romance, já que acompanhamos um grande período da vida do protagonista, desde o momento em que é um estudante de italiano (“Dante and the lobster”) até o episódio de sua morte e sepultamento (“Draff”), passando pelos seus três casamentos.

Sobre “Draff”, última narrativa do livro, é ainda interessante notar que se trata de uma narrativa pós-morte, assim como “Le calmant”. O narrador conta as preparações para o enterro de Belacqua, após a morte deste no conto anterior, “Yellow”. Esta penúltima narrativa também guarda semelhanças com o universo de “Le calmant”, já que toda a história se passa enquanto o protagonista está meditando em sua cama, à espera de uma cirurgia que acaba sendo a causa de sua morte.

Apesar das semelhanças que prenunciam o protagonista posterior, como o gosto pela errância e a predileção pelo isolamento, Belacqua é um personagem que ainda tenta

¹⁰⁴ Locatelli, C., op. cit., p.88

se adaptar ao mundo e às regras sociais, como podemos ver através de seus sucessivos casamentos¹⁰⁵. A figura deste protagonista ainda está distante do homem totalmente à margem que vemos a partir das novelas, mas algumas de suas características sempre se mantêm. No próprio conto “Dante and the lobster”, o narrador cita o andar e as constantes dores de Belacqua nos pés, prenúncio dos males e da decrepitude física que, aos poucos, tomam conta de seu corpo: “Belacqua had a spavined gait, his feet were in ruins, he suffered with them almost continuously” (p.15) Ainda no mesmo conto, ele é descrito pelo dono de uma venda como uma figura grotesca, outra aproximação que podemos fazer com o protagonista posterior, constante vítima de ridicularizações e alvo da repulsa alheia: “Being a warm-hearted human man he felt sympathy and pity for this queer customer who always looked ill and dejected”. (p.15)

O universo de *More Pricks than Kicks* aproxima-se mais do de *Murphy*, mais engraçado e menos sombrio do que a prosa de Beckett tende a se tornar posteriormente. A linguagem utilizada na composição dessas histórias está na margem oposta à “linguagem mal empregada” que o autor viria a defender depois. Em *Watt*, último romance do autor em inglês, já encontramos mais aproximações com o universo das novelas, principalmente por conta dos questionamentos em torno da significação da linguagem¹⁰⁶. No entanto, como tentamos demonstrar, foi com a adoção do francês e do

¹⁰⁵ Pensando nas tentativas de adaptação de Belacqua, é possível relacionar sua trajetória com a de Stephen Dedalus em *Retrato do artista quando jovem* (1914), de James Joyce. Nesta obra, o protagonista passa por intensos questionamentos sobre os rumos que pode dar à sua vida. Religião, amor, vocação artística e educação são temas que atormentam Dedalus na busca por um caminho autêntico, que contemple seu desejo de ser escritor. As duas obras mostram a trajetória de protagonistas às voltas com a luta entre seguir um caminho totalmente individual e livre e adaptar-se ao estilo de vida irlandês já estabelecido. Apesar da semelhança temática e da relação sempre enfatizada entre Joyce e Beckett, é importante salientar que, em *More Pricks than Kicks*, a trajetória de Belacqua é tratada sob uma perspectiva cômica e, como já observamos, tem a intenção de parodiar narrativas clássicas e, inclusive, o gênero do romance de formação, no qual *Retrato do artista quando jovem* se encaixaria.

¹⁰⁶ Um dos exemplos desse questionamento de Watt pode ser visto no início do segundo capítulo da obra. O protagonista reflete sobre a adequação dos nomes às coisas, tomando como objeto a palavra “pot”: “And Watt’s need of semantic succour was at times so great that he would set to trying names on things,

narrador em primeira pessoa que Beckett faria a grande mudança em sua prosa e seria reconhecido como um dos autores responsáveis pela ruptura com os moldes do realismo formal na narrativa do século XX.

and on himself, almost as a woman hats. Thus of the pseudo-pot he would say, after reflection, It is a shield, or, growing bolder, It is a raven, and so on. But the pot proved as little a shield or a raven, or any other of the things that Watt called it, as a pot. As for himself, though he could no longer call it a man, as he had used to do, with the intuition that he was perhaps not talking nonsense, yet he could not imagine what else to call it, if not a man. But Watt's imagination had never been a lively one. So he continued to think of himself as a man, as his mother had taught him, when she said, There's a good little man, or, There's a bonny little man, or, There's a clever little man. But for all the relief that this afforded him, he might just as well have thought of himself as a box, or an urn. (Beckett, S. *Watt*. New York: Grove Press, s/d, p.83). “E a necessidade que Watt tinha de um apoio semântico era por vezes tão grande, que se punha a experimentar nomes para as coisas, e para si próprio, quase como uma mulher a experimentar chapéus. Assim, sobre a pseudo-panela dizia, após reflexão, É um escudo, ou mais ousadamente, É um corvo, etc. Mas vinha a verificar-se que a panela não era mais escudo, ou corvo, ou qualquer das coisas que Watt lhe chamara, do que panela. Quanto a si próprio, embora não pudesse já chamar a isso homem, como antes costumava, com a intuição de que talvez não estivesse a dizer disparates, não sabia, porém, que coisa chamar a isso, a não ser homem. Mas a imaginação de Watt nunca fora uma imaginação viva. Por isso, continuava a pensar em si próprio como homem, tal como a mãe lhe ensinara. Isto é que é um homenzinho, ou, Ora que simpático homenzinho, ou, Ora que homenzinho esperto. Mas apesar de isto o deixar sossegado, poderia muito bem pensar em si como uma caixa, ou uma urna. (Beckett, S. *Watt*. Trad. Manuel Resende. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, p.92-3).

PARTE 2 – O NARRADOR ATINGE SEU LIMITE –
DAS NOUVELLES AOS TEXTES POUR RIEN

Condenado a continuar

No mesmo volume em que “L’expulsé”, “Le calmant” e “La fin” foram publicadas, em 1955, estão os *Textes pour rien*, treze fragmentos de narrativa que se assemelham ao romance *L’innommable*, obra imediatamente anterior a esses textos. Após as *nouvelles*, Beckett escreveu a trilogia composta pelos romances *Molloy*, *Malone Meurt* e *L’innommable*.¹⁰⁷ Enfatizamos na primeira parte a semelhança entre algumas situações desses relatos e a trilogia romanesca, já que nela o mesmo estilo de narração se mantém, além das principais características do protagonista.

Nessas três obras, encontraremos o mesmo homem marginal, às voltas com as dificuldades de comunicação e com as dúvidas em torno da história narrada, tema já bastante familiar ao leitor das novelas. Do ponto de vista da narração, no entanto, o que se observa é uma progressiva angústia no caminho percorrido de *Molloy* a *L’innommable*. Devido à impotência assumida do narrador, a capacidade de narrar uma história, que já havia começado a se esvaír nas novelas, continua em declínio, atingindo o ápice dos questionamentos do protagonista no último livro da série.

No início de *L’innommable*, o protagonista afirma continuar narrando por pura obrigação, vê-se forçado a falar. Busca o silêncio, mas sente que não será capaz de se calar nunca. Este narrador é ainda atormentado, no começo da obra, por imagens de outros protagonistas da prosa beckettiana:

¹⁰⁷ Para as citações da trilogia utilizaremos as edições e traduções a seguir: *Molloy*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982/ *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007; *Malone Meurt*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004/ *Malone Morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004; *L’innommable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004/ *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. Para as citações dos *Textes pour rien* utilizaremos: *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1958 e *Textos para nada*. Trad. Liberto Cruz. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

Malone est là. [...] Je le vois de profil. Parfois je me dis, Ne serait-ce pas plutôt Molloy? C'est peut-être Molloy, portant le chapeau de Malone. [...] A vrai dire, je les crois tous ici, a partir de Murphy tout ou moins, je nous crois tous ici, mais jusqu'à présent je n'ai aperçu que Malone.[...] Moi qui croyais en avoir fini des stages. Non, non, je nous sais tous ici pour toujours, depuis toujours. (p.9-10)¹⁰⁸

Essas visões reforçam a idéia da impossibilidade do silêncio, como se houvesse uma necessidade incontornável de dar continuidade à “galeria de fracassados”¹⁰⁹. Nessa obra, podemos observar com extrema intensidade o desejo do protagonista beckettiano, já expresso desde as novelas, em acabar, descansar, encontrar o silêncio. Entretanto, como também já vimos nessas narrativas anteriores, esse fim custa a chegar e, a partir de *L'innommable*, o próprio narrador tem a consciência de que a busca pelo silêncio é o que faz seu discurso continuar, atrelando sua maior vontade à necessidade da narração: “On met des choses en branle sans se soucier du moyen de les faire cesser. Afin de parler. On se met à parler comme si l'on pouvait s'arrêter en le voulant. C'est bien ainsi. La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, est qui permet au discours de se poursuivre” (p.21) ¹¹⁰.

¹⁰⁸ “Malone está aí [...] Não será antes Molloy? Talvez seja Molloy, com o chapéu de Malone [...] Na verdade, creio que estão todos aqui, a partir de Murphy pelo menos, creio que estamos todos aqui, mas até o momento só vi Malone [...] E eu que acreditava ter acabado com os estágios. Não, não, sei que estamos todos aqui para sempre, desde sempre (*O inominável* p. 6-7)

¹⁰⁹ O termo é de Moran, narrador da segunda parte de *Molloy*. Ele também se atormenta pela lista de protagonistas beckettianos que estão em sua cabeça e que ele descreve como “seus pacientes”. A tarefa de Moran é sair de sua casa, acompanhado de seu filho, em busca do desaparecido Molloy. Também ele não tem alternativa, é obrigado a cumprir a missão ordenada por seu superior, Youdi.

¹¹⁰ “Colocam-se as coisas em movimento sem preocupação com o meio de fazê-las parar. Com o fim de falar. Começamos a falar como se pudéssemos parar, querendo. É assim mesmo. A busca do meio de fazer cessar as coisas, calar sua voz, é que permite ao discurso continuar” (p.14)

Em *Molloy* e também em *Malone Meurt*, o leitor ainda consegue acompanhar traços da história dos dois protagonistas que, apesar de se confundirem com as narrativas que propõem e despistarem o leitor, ainda não apresentam o desespero e a angústia, traduzidos em perturbações sintáticas e confusão semântica no discurso, presentes no último romance. Nessas duas primeiras obras, o enredo ainda pode ser descrito e acompanhado, ainda que a expectativa de um desfecho tradicional seja frustrada. Assim como observamos nas novelas, o término das narrativas não fecha a história, deixando sempre espaço para um possível retorno do protagonista. O “final” do romance *Molloy* nos leva de volta ao seu princípio e Malone, ao narrar histórias enquanto aguarda por sua morte, começa a perder os limiares entre o que narra e sua própria história de vida. O desenlace de *Malone Meurt* une a história inacabada do personagem criado pelo protagonista, Macmann, e a do próprio Malone. As últimas linhas do livro sugerem o abandono da história e a chegada da desejada morte. A própria estrutura dos parágrafos, antes cheios, começa a arrefecer, demonstrando que ele tenta continuar, embora não encontre mais meios de prosseguir. Nessa parte final, temos parágrafos cada vez menores até chegarmos àquele que encerra a obra: “Plus rien”.

Não é à toa que as primeiras linhas de *L’innommable* sejam três perguntas: “Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?” (p.7) ¹¹¹. O final de *Malone Meurt* une a impossibilidade de continuar, através da possível morte do protagonista, e o desejo de nunca mais voltar a narrar. Malone também esperava que, com sua morte, conseguisse alcançar o silêncio e inclusive, já havia comentado ironicamente que seu descanso seria certo, a não ser que o tormento continuasse além-túmulo:

¹¹¹ “Onde agora? Quando agora? Quem agora?” (p. 5)

Mais laissons là ces questions morbides et revenons à celle de mon décès, d'ici deux ou trois jours si j'ai bon mémoire. A ce-moment là c'en sera fait des Murphy, Mercier, Molloy, Moran et autres Malone, à moins que ça ne continue dans l'outre tombe. Mais pas de midi à ving trois heures, défunçons d'abord, après nous aviserons. (p.103)¹¹²

O retorno do protagonista no romance seguinte enfatiza a idéia da busca pelo silêncio através do discurso, mas, nessa obra, a incapacidade de ir adiante com as histórias que tenta narrar faz com que os questionamentos em torno da narrativa, comuns nas novelas e nos dois primeiros romances da trilogia, se transfiram para a busca em torno de quem ou o que narra.

Em *L'innommable*, a origem da voz que narra é questionada e o narrador tenta descobrir de quem é a voz que o faz prosseguir na tentativa de contar novas histórias. A narração passa a ser atribuída a uma outra instância, não mais controlada por ele, mas que o obriga a continuar tentando, através da repetição do que ouve:

Elle (a voz) sort de moi, elle me remplit, elle clame contre mes murs, elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher, de me déchirer, de me secouer, de m'assiéger. Elle n'est pas la mienne, je n'en ai pas, je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais, c'est autour de cela qu'il faut tourner, c'est à propos de cela qu'il faut parler, avec cette voix qui n'est pas la mienne, mais qui ne peut-être que la mienne, puisqu'il n'y a que moi, ou s'il est d'autres que moi, à qui cette voix pourrait

¹¹² “Mas vamos deixar de lado esses assuntos mórbidos e vamos voltar ao tema da minha morte, daqui a uns dois ou três dias, se não me falha a memória. Nesse momento, é o fim dos Murphy, Mercier, Molloy, Moran e outros Malones, a menos que essa porra continue além-túmulo. Mas não vamos pôr o carro na frente dos bois, vamos morrer primeiro, depois vamos ver como é que fica. (*Malone Morre*, p.79-80)

appartenir, ils ne viennent pas jusqu'à moi, je n'en dirais pas davantage, je ne serai pas plus clair (p.34)¹¹³

A presença dessa voz será ainda mais marcante nos *Textes pour rien*. As duas obras se assemelham principalmente por conta da busca pela instância que narra e pelas tentativas fracassadas de configurar uma história. O narrador em primeira pessoa não encontrará sossego durante seu percurso. Apesar das histórias caminharem no sentido de sua própria decomposição, a necessidade de narrar sempre se impõe.

Segundo o próprio Beckett, os *Textes pour rien* foram uma tentativa falha de “escapar da atitude de desintegração” à qual a trilogia o teria levado¹¹⁴. Essa desintegração levada ao limite resultou nesses treze fragmentos. Pensando na obra como um todo, os treze textos discutem diversas questões já apontadas em *L'innommable*, principalmente em torno da instância que narra e das tentativas fracassadas de contar uma história. Deste fato surge a comparação imediata com o romance. No entanto, a abordagem utilizada por Beckett para o tratamento dessas questões muda. Ele passa a utilizar a forma breve nos *Textes pour rien*.

¹¹³ “Ela sai de mim, ela me enche, ela clama contra minhas paredes, ela não é a minha, não posso sustá-la, não posso impedi-la, de me rasgar, de me sacudir, de me assediar. Não é a minha, eu não tenho disso, eu não tenho voz e devo falar, é tudo o que sei, é em torno disso que é preciso girar, é disso que é preciso falar, com essa voz que não é a minha, mas que não pode ser senão a minha, já que não há senão eu, ou se há outros além de mim, a quem poderia pertencer essa voz, eles não vêm até mim, eu não direi mais, não serei mais claro”. (p.22)

¹¹⁴ Em entrevista já citada e publicada no New York Times em 1956, Beckett disse: “Ao fim de minha obra, não há nada a não ser o pó – o nomeável. No último livro, *L'innommable*, há uma desintegração completa. Nada de “eu”, nada de “ter”, nada de “ser”. Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante. A última das coisas que escrevi, os *Textes pour rien*, foi uma tentativa de escapar da atitude de desintegração, mas falhou”. (*Apud* Andrade, Fábio de Souza, op. cit., p. 186)

Textes pour rien – Tentando se calar novamente

Comentamos na primeira parte da dissertação que, neste período de 1945 a 1950, Beckett produziu suas obras mais conhecidas. No campo da prosa, o autor parte de uma forma breve de narrativa – a novela – para escrever na sequência uma trilogia de romances e retornar à forma breve com a obra seguinte – os *Textes pour rien*. Neste caminho, ele utiliza o mesmo narrador em primeira pessoa, responsável por todos os questionamentos e fraturas na história narrada, seja ela uma novela ou um romance.

É difícil definir o que seriam os *Textes pour rien*. Apesar de o autor fazer uso de uma forma breve, não podemos citar esses fragmentos como contos e, muito menos, como novelas. Beckett trabalha com a forma do conto em *More Pricks than Kicks* e em algumas histórias anteriores, caso de “Assumption” (1929) e “A case in a thousand” (1934)¹¹⁵. A sua prosa final também traz a marca da narrativa breve. A maioria dos textos dessa fase são curtos. Podemos citar como exemplo *L’image* (1959), os *Fizzles* (1976) e o último texto escrito por Beckett, *Stirrings Still* (1989). A obra em prosa do autor foi sendo conduzida para a forma breve de narrativa em sua fase final. No entanto, há uma grande diferença entre esses primeiros contos e os últimos trabalhos em prosa de Beckett. Essa distinção ficará mais clara ao longo desta segunda parte da dissertação.

¹¹⁵ É importante mencionar que apesar de *More Pricks than Kicks* apresentar dez histórias independentes, mas ligadas pelo personagem central da obra, Belacqua, tais contos não aparecem na coletânea de narrativas breves de Beckett organizada por S.E. Gontarski (*The complete short prose (1929-1989)*. New York: Grove Press, 1995) Para o organizador, a obra em questão é muito mais similar a um romance que a um conjunto de contos. Tivemos a oportunidade de discutir a questão na primeira parte desse trabalho. Já a recente edição comemorativa da Grove Press reuniu toda a prosa curta do autor em um só volume, incluindo não só *More Pricks than Kicks* como também as obras *Company*, *Ill seen, Ill said* e *Worstward Ho*. (*Samuel Beckett. The Grove Centenary Edition. Vol. IV. Poems. Short Fiction. Criticism*. New York: Grove Press, 2006).

Do período inicial de sua prosa, detivemo-nos com maior atenção em *More Pricks than Kicks* e salientamos, nessa obra, uma maior aproximação com formas clássicas de narrar, na tradição do realismo formal, apesar das particularidades do livro, entre as quais destacamos o aspecto cômico e as paródias literárias. No caso de “Assumption” e “A case in a thousand”, também podemos apontar uma estrutura narrativa mais convencional, bem distinta dos textos curtos finais, caracterizados principalmente por uma nova abordagem narrativa e por uma aproximação com outros gêneros, como o teatro e a poesia. Veremos essa tendência começando a aparecer já nos *Textes pour rien*.

Os *Textes pour rien* apresentam novamente um narrador na busca pelo silêncio. Publicados com as novelas “L’expulsé”, “Le calmant” e “La fin”, o título que os agrupa traz a idéia da falta de importância da obra e nos lembra o desdém manifesto pelo narrador no final de “L’expulsé”: “Je ne sais pas pourquoi j’ai raconté cette histoire”.

No caso dos treze fragmentos, o título sugerindo que são textos “para nada” também expressa o esgotamento desse narrador que, desde *L’innommable*, prossegue na tentativa de se calar. Há ainda no nome da obra uma menção musical através da alusão ao termo *mesure pour rien*, compasso silencioso, marcando o ritmo antes de a orquestra soar ¹¹⁶. Os textos se seguem apenas com sua numeração correspondente, não há distinção entre eles através da utilização de títulos próprios, como se tudo se equivalesse, mais um eco do final de “L’expulsé”: “Ames vives, vous verrez que cela se

¹¹⁶ Observação de John Fletcher na obra *The novels of Samuel Beckett*. (Fletcher, John. “The last heroes”. In: *The novels of Samuel Beckett*. London: Chatto & Windus, 1964).

ressemble”. O narrador não faz questão de distinguir seus fracassos. Apesar das três novelas antecederem os fragmentos e serem bem diferentes deles, a sensação de que a narração não vale a pena persiste.

Considerando a trajetória do narrador em primeira pessoa, podemos dizer que a existência desses textos reforça seu sentimento de frustração. Apesar de ter admitido no último romance da trilogia a ligação entre a busca pelo silêncio e a necessidade de continuar seu discurso, é penoso para o “eu” dos *Textes pour rien* constatar que a voz continua a atormentá-lo.

Um dos ensaios mais significativos sobre a obra é o de John Pilling em *Frescoes of the skull: the later prose and drama of Samuel Beckett*. Pilling cita os *Textes pour rien* como um divisor de águas entre *L’innommable* e os trabalhos em prosa posteriores de Beckett, devido à mudança sofrida por sua ficção após esta obra. Para Pilling, a redução do formato das narrativas permitiu que Beckett se concentrasse em problemas já discutidos em *L’innommable*, mas que se perderam na extensão do livro. Cada texto teria a liberdade de tratar, aprofundar e terminar um tema na sua breve extensão¹¹⁷. Ele também aponta o caráter cíclico da maioria dos textos como um exemplo de que cada um deles procura fechar uma idéia, iniciando uma discussão e voltando a ela nas linhas finais. No entanto, é importante ressaltar, o círculo que se fecha é apenas um novo começo para a continuidade do tormento do narrador na discussão de suas questões. O fechamento não significa conclusão ou resposta para suas perguntas.

O início do primeiro fragmento mostra o mesmo impasse a que fica sujeito o narrador angustiado do último romance da trilogia. Ele afirma continuar seu discurso à

¹¹⁷ Pilling, John. “Texts for nothing”. In: Knowlson, James and Pilling, John. *Frescoes of the skull: the later prose and drama of Samuel Beckett*. London: John Calder, 1979.

força, por não ver outra saída: “Brusquement, non, à force, à force, je n’en pus plus, je ne pus continuer” (“Texte I” p.115)¹¹⁸. Neste fragmento, o narrador refere-se a características que o tornam facilmente reconhecível, mais uma vez reforçando a idéia da continuidade, da impossibilidade de chegar ao fim. Ele menciona seu chapéu, seu reumatismo e faz com que a imagem do protagonista que surge nas novelas e atravessa a trilogia se faça presente. O tom de desespero do narrador de *L’innommable* dá lugar a certa resignação, como se diante da constatação de que é impossível cessar o discurso, o “eu” desse primeiro fragmento apenas se lamentasse:

[...] et toujours marmonnant, les mêmes propos, les mêmes histoires, les mêmes questions et réponses, bon enfant, assez, à l’extrême de mon monde d’ignorants, jamais une imprécation, pas si bête, ou bien j’oublie. Oui, jusqu’au bout, à voix basse, me berçant, me tenant compagnie, et toujours attentif, aux vieilles histoires, comme lorsque mon père, me tenant sur ses genoux, me lisait celle de Joe Breem, ou Breen, fils d’un gardien de phare, soir après soir, tout le long hiver. (« Texte I », p.121) ¹¹⁹

O poder calmante da narrativa é novamente enfatizado, como já tivemos a oportunidade de observar em “Le calmant”. Aqui, o narrador inclusive volta a citar a história de Joe Breem, presente nesta novela. A narrativa funciona como uma canção de ninar, embalando-o e fazendo-lhe companhia. A idéia também reforça a compulsão narrativa dos narradores beckettianos que, em nenhum momento, conseguem descansar

¹¹⁸ “Bruscamente, não, à força, à força, não pude mais, não pude continuar”. (*Textos para nada*, p.75)

¹¹⁹ “[...] e sempre resmungando, as mesmas intenções, as mesmas histórias, as mesmas perguntas e respostas, bom menino, basta, no extremo de meu mundo de ignorantes, nunca uma imprecação, não muito estúpida, ou então esqueço. Sim, até o fim, em voz baixa, embalando-me, fazendo-me companhia, e sempre atento às velhas histórias, como quando meu pai, pondo-me sobre os joelhos, me lia a de Joe Breem, ou Breen, filho do guarda dum farol, noite após noite, durante todo o Inverno ”. (p.78)

e abandonar a narração. Sua existência depende do ato de narrar, assim como o menino necessita que seu pai lhe conte uma história para que adormeça.

Ele passa a descrever o local em que está, sozinho ao relento, no alto de uma colina, com lodo até a altura dos joelhos. A situação sugere a imobilidade e adianta o quadro que veremos no romance seguinte de Beckett, *Comment c'est* (1961), em que os dois personagens principais, Pim e Bom, se arrastam pela lama enquanto se revezam nos papéis de torturador e torturado. Sobre essa imobilidade, observe-se a diminuição progressiva da capacidade de locomoção do protagonista durante seu percurso na trilogia romanesca. O movimento de errância pelas ruas, centro das novelas anteriores, surge somente em *Molloy* e, mesmo nessa obra, o caminhar do protagonista é notável justamente pela dificuldade que apresenta, já antecipando o caráter estático dos outros dois que o seguem. Molloy precisa locomover-se com o auxílio de muletas e uma de suas pernas está inutilizada. Nos dois romances seguintes, as andanças serão substituídas por uma paralisia quase completa. Malone está imobilizado em sua cama e o narrador de *L'innommable*, apesar de não saber ao certo onde se encontra, destaca seu estado inerte. A retração do espaço e a decrepitude progressiva do corpo dos protagonistas acabam por colocar a mente em primeiro plano, favorecendo os questionamentos em torno das vozes, da origem do discurso e da linguagem¹²⁰.

Também em *Comment C'est*, a presença da voz dona do discurso será marcante, sendo uma das frases centrais do livro: “je le dis comme je l'entends”¹²¹. A obra também apresenta uma estrutura fragmentada, que lembra os parágrafos dos *Textes pour rien*. A história de Pim e Bom é contada em três partes, por meio de pequenos

¹²⁰ Essa idéia foi desenvolvida por Olga Bernal em capítulo intitulado “La propriété et l'être”, na obra *Langage et Fiction dans le Roman de Beckett* (Paris: Gallimard, 1969)

¹²¹ “eu o digo como ouço”

parágrafos sem pontuação. Esta também é a última tentativa de Beckett de escrever uma obra de maior extensão. Como já apontamos, a maioria de seus textos finais são curtos. Mesmo a chamada segunda trilogia beckettiana, da qual fazem parte as obras *Company*, *Mal Vu Mal Dit* e *Worstward Ho* não apresenta o mesmo tamanho dos romances da primeira trilogia¹²². Existe ainda um desenvolvimento na questão da voz constantemente ouvida pelos personagens. Vale lembrar que em *Company*, um homem ouve uma voz que lhe narra trechos de acontecimentos supostamente vividos por ele.

Nos *Textes pour rien*, o tema da repetição da voz estará presente na maioria dos textos a ponto do narrador do oitavo fragmento definir-se como um boneco de ventríloquo:

Mas ici il n'y a pas de franchise, quoi que je dise ce sera faux, et d'abord ce ne sera pas de moi, je ne suis ici qu'une poupée de ventriloque, je ne sens rien, je ne dis rien, il me tient dans ses bras et il fait remuer mes lèvres avec une ficelle, avec un hameçon, non, pas besoin de lèvres, tout est noir, il n'y a personne, où ai-je donc la tête, j'ai dû la laisser en Irlande, dans un estaminet, elle doit y être encore, le front sur le zinc, c'est tout ce qu'elle méritait. (« Texte VIII », p.171)¹²³

¹²² Apesar de apresentarem uma extensão maior do que a chamada segunda trilogia, podemos observar já na tríade *Molloy*, *Malone meurt* e *L'innommable* uma progressiva diminuição na extensão dos romances, um indício da aproximação cada vez maior da forma breve empreendida posteriormente pelo autor.

¹²³ “Mas aqui não há franqueza, o que quer que eu diga será falso, e primeiro não será meu, aqui não passo dum boneco de ventríloquo, não sinto nada, não digo nada, ele mantém-me nos seus braços e faz-me mover os lábios com um cordel, com um anzol, não, não há necessidade de lábios, tudo é escuro, não há ninguém, onde tenho pois a cabeça, devo tê-la deixado na Irlanda, num café, ainda lá deve estar, a fronte no zinco, é tudo o que ela merecia”. (p.113).

A comparação com o boneco de ventríloquo mistura desespero e ridicularização do papel do narrador, transformado agora em um mero brinquedo que não tem mais como assumir o controle do que faz.

Também à maneira de *L'innommable*, precisar a situação atual do narrador é uma tarefa árdua. Além de descrever a região em que se encontra atolado, ele também se refere a um local “acima”, onde existiriam pessoas “como em um cemitério”¹²⁴. Seu discurso é bastante confuso e este primeiro fragmento é uma tentativa de desvendar qual a sua condição neste momento.

No ensaio mencionado, Pilling sugere que o narrador dos *Textes pour rien* está em uma situação *post mortem*, na qual o tempo e o espaço se tornaram imensamente confusos. O próprio narrador se questiona sobre o tempo em que estaria ali, dizendo que poderia fazer uma hora ou cem anos¹²⁵. Entretanto, assim como viemos apontando tanto nas novelas como na trilogia romanesca, a indefinição de tempo e espaço é uma característica da prosa de Beckett a partir da adoção do narrador em primeira pessoa, independentemente da situação em que o narrador desse fragmento se encontre. Vimos que o mesmo tipo de declaração aparece em *Molloy*, no momento em que ele tenta precisar o tempo em que ficou na casa de Lousse.

¹²⁴ As imagens do “mundo acima” também surgem em *Comment C'est*. Em tese defendida sobre o livro, Ana Helena Souza aponta, entre outras, esta semelhança entre os *Textes pour rien* e o romance em questão: “Estas imagens da vida anterior trazem para o texto evocações de luzes e cores ligadas a paisagens, lugares e situações marcantes que poderiam ter pertencido à infância ou a juventude do narrador. Estas mesmas características também aparecem nos Texts” (p.29-30) Ana Helena ainda observa que, em ambas as obras, quando as tais imagens surgem, há uma suspensão do questionamento do narrador com relação à construção de seu texto. (Souza, Ana Helena Barbosa Bezerra de. *Do original às traduções : abordagem da obra de Samuel Beckett através de Como é*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP. São Paulo, 2000.)

¹²⁵ Depuis quand suis-je ici? Quelle question, je me la suis souvent posée. Et souvent j'ai su répondre, Une heure, un mois, un an, cent ans [...] (“Texte I”, p. 119). “Desde quando estou aqui? Que pergunta, muitas vezes a fiz a mim mesmo. E muitas vezes soube responder, Uma hora, um mês, um ano, cem anos [...]” (p.76)

A novela “Le calmant”, como já pudemos observar, apresenta uma situação parecida. O protagonista sugere que a narrativa que vai contar poderia ter se passado após sua morte. Na história que narra, ele vai para a cidade e vivencia diversas cenas, das quais destacamos o caráter onírico, mas o que predomina durante sua errância pela cidade são as mesmas situações que observamos nas outras novelas. Ele se sente perdido, é hostilizado pelas pessoas e busca um local para se abrigar. A esperança de que a morte traria descanso e alívio ao protagonista não se concretiza na história em que ele narra. Também aqui, se pensarmos em uma narrativa *post mortem*, vemos que a situação do narrador só tende a piorar, já que agora ele habita em uma espécie de limbo e é obrigado a continuar falando por uma voz que diz não ser a sua.

A idéia de que esse “eu” fala de um local pós-morte é reforçada pelo início do segundo fragmento, em que ele volta a mencionar esse local “acima”, definindo-o como o espaço da luz e dos vivos. Neste segundo texto, o narrador tem recordações desse mundo e cita algumas pessoas com as quais teria convivido como “Madame Calvet, Monsieur Joly e Piers”. As memórias surgem quando ele se questiona sobre a possibilidade de voltar lá pra cima. No entanto, o espaço dos vivos não parece atrair o narrador que menciona finalmente estar fixo em um lugar e não mais sujeito às errâncias em busca de abrigo: “Alors partir, non, rester plutôt. Car partir où, maintenant qu’on est fixé. Retourner là-haut? Tout de même” (p.124) ¹²⁶.

Ele diz que essas lembranças cumprem a função de ajudá-lo a falhar. A cada personagem citado, a possibilidade de narrar uma história se abre e é abandonada. O abandono confirma a impotência do narrador que, desde o primeiro fragmento, havia

¹²⁶ “Portanto partir, não, antes ficar. Porque partir para onde, agora que se está fixado? Voltar lá acima? Assim mesmo”. (p. 81)

confessado estar muito longe das histórias: “Je suis loin de toutes ces histoires, je ne devrais pas m’en occuper, je n’ai besoin de rien, ni d’aller plus loin, ni de rester où je suis, tout cela m’est vraiment indifférent” (« Texte I », p.116)¹²⁷. O fracasso da narrativa é buscado como uma maneira de se aproximar do silêncio. Falar é uma forma de se esvaziar.¹²⁸

Em duas passagens do segundo fragmento, há uma aproximação da poesia através do recurso às rimas : “Il fait noir comme dans une tête, avant que les vers s’y mettent” (p.125) e “Monsieur Joly. Il n’avait qu’une jambe et demie” (p.126).¹²⁹

A concentração e a distância do discurso lógico-discursivo presentes nesses fragmentos os aproximam do gênero lírico, característica que já foi notada por mais de um crítico. Marilyn Gaddis Rose, em um artigo na revista *Novel*, cita o início do quarto fragmento em inglês como um exemplo do caráter lírico nos *Texts for Nothing*: “Where would I go, if I could go/ Who would I be, if I could be/ What would I say, if I had a voice/ Who says this, saying it’s me”.¹³⁰ Vemos que a versão para o inglês, realizada pelo próprio autor, apresenta uma cadência sonora expressiva, caracterizada pela repetição regular dos acentos, da mesma forma que o original em francês: “Où irais-je,

¹²⁷ “Eu estou longe de todas estas histórias, não me devia ocupar delas, não preciso de nada, nem de ir mais longe, nem de ficar onde estou, tudo me é verdadeiramente indiferente”. (p. 75)

¹²⁸ « Parler, il n’y a que ça, parler, s’en vider, ici comme toujours, que ça ». (“Texte II”, p.125) “Falar, só há isso, falar, despejar-se uma pessoa, aqui como sempre, só isso”. (p.82)

¹²⁹ “[...] faz escuro como numa cabeça, antes que os vermes lá se introduzam” (p.82) e “O senhor Joly. Só tinha uma perna e meia” (p.83). As rimas não se mantêm nesta tradução.

¹³⁰ No artigo intitulado “The lyrical structure of Beckett’s *Texts for nothing*”, a autora tenta mostrar que esta obra está muito mais próxima da poesia do que da prosa. Ela aborda a versão inglesa dos *Textes pour Rien*, traduzida do francês pelo próprio Beckett e publicada em conjunto com as novelas em *Stories and Texts for Nothing* (New York: Grove Press, 1967). (Rose, Marilyn Gaddis. “The lyrical structure of Beckett’s *Texts for Nothing*”. In: *Novel*, Spring 1971, p. 223-30).

si je pouvais aller, que serais-je, si je pouvais être, que dirais-je, si j'avais une voix, qui parle ainsi, se disant moi?" Podemos concluir que a preocupação com a sonoridade do texto era fundamental para o autor.

Também vale a pena notar que, em um texto sobre a prosa final de Beckett, Marjorie Perloff caracteriza os fragmentos que compõem os *Fizzles* de prosa poética¹³¹. Ela aponta a presença de expedientes próprios da poesia como anáforas, ritmo, assonâncias e aliterações, analisando e usando como exemplo o quinto texto dessa obra.

A mesma crítica, em artigo intitulado "Between verse and prose: Beckett and the New Poetry", mostra a influência que Beckett teria exercido em novos poetas através de seus textos em prosa da fase final¹³². Ela analisa particularmente a obra *Ill seen, Ill said*, partindo do episódio de sua primeira publicação na revista *New Yorker*¹³³. A primeira linha da obra, ou estrofe, como ela prefere: "From where she lies she sees Venus rise" já apresenta características tão próximas da poesia que a autora questiona sua classificação como prosa. Perloff mostra que, como era tradição na *New Yorker*, o texto de Beckett, definido como prosa, veio impresso ao lado de um poema "real", mais de acordo com a concepção clássica do que seja a lírica - "Sea Noise", de Harold Brodkey - e a curiosidade desta edição estava no fato de que o que era prosa soava como poesia e vice-versa. A autora coloca os paradigmas poéticos em discussão.

Mesmo no artigo citado anteriormente, Perloff ressalta que a prosa escrita por Beckett após os anos sessenta não pode ser classificada nem como romance, nem como conto. Da mesma forma, também não seria possível denominá-la como poesia. Perloff

¹³¹ Perloff, Marjorie. "Space of a Door: Beckett and the Poetry of Absence". In: *Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999, p.201.

¹³² Perloff, Marjorie. "Between Verse and Prose: Beckett and the New Poetry". In: *Critical Inquiry*, vol. 9, n. 2. Chicago: University of Chicago Press, dec.1982, p. 415-433.

¹³³ A primeira publicação inglesa do texto ocorreu na *New Yorker* em 1981. A tradução do original francês *Mal Vu Mal Dit* (1981) foi feita por Beckett.

sempre se refere às obras em inglês e cita *How it is* (1964), *Imagination Dead Imagine* (1966), *The Lost Ones* (1971) e *Fizzles* (1976) como exemplos dessa ambigüidade.

Se a partir das novelas, Beckett questiona internamente os moldes dos gêneros segundo os quais escreve, a partir dos *Textes pour rien* há uma tendência a extrapolar os próprios limites desses gêneros e entrar em uma zona de indefinição, na qual se torna difícil precisar as categorias às quais os textos pertencem. De acordo com a divisão de Carla Locatelli, apresentada anteriormente, essa fase final se caracterizaria por uma problematização no nível do discurso, evidenciando um questionamento da própria linguagem artística e da possibilidade de conhecimento seguro do mundo ¹³⁴.

Na introdução feita à coletânea de narrativas breves de Beckett, S.E. Gontarski também comenta que muitos desses trabalhos ficam entre “a prosa e a poesia, narrativa e drama, completude e incompletude”. O crítico menciona, por exemplo, sugestões que o próprio Beckett fez ao diretor americano Joseph Chaikin para a montagem de um dos fragmentos dos *Textes pour rien*, em 1980. Beckett também se opôs à publicação do texto “Neither” (1976) em uma coletânea de poemas, defendendo que considerava esse trabalho uma curta narrativa, embora o texto guarde muitas semelhanças com o gênero lírico. A própria disposição do texto sugere uma poesia.

Também a narrativa “From an abandoned work” (1958) foi inicialmente publicada pela editora inglesa Faber and Faber como peça, em *Breath and Other Shorts* (1971) após ter sido lida pelo ator Patrick Magee em um programa para a BBC. Gontarski ainda argumenta que “From an abandoned work” não é menos dramática que

¹³⁴ Ver p. 46, nota 94.

a peça “A piece of monologue”, por exemplo, mostrando a aproximação que ocorre entre a prosa final beckettiana e algumas características do gênero dramático¹³⁵.

O fato de Beckett ter trabalhado com vários gêneros ao longo de sua carreira parece tê-lo direcionado na fase final de sua prosa para uma confluência na utilização dos recursos que conhecia, aproximando tanto prosa e teatro, como aponta Gontarski, como prosa e poesia, como discute Perloff. Seus textos finais, entre os quais poderíamos destacar *Le dépeupleur*, apresentam a mesma dificuldade de classificação. Além disso, o estilo de narração torna-se novamente bastante peculiar, apesar de não ter mais nada a ver com a narração em primeira pessoa desenvolvida em sua fase francesa, nem tampouco com a terceira pessoa de *More Pricks than Kicks* ou *Murphy*. No caso do texto citado, o narrador descreve a movimentação de um grupo de pessoas presas em um espaço fechado. Elas tentam encontrar uma saída, mas acabam sempre voltando ao ponto de partida, em um movimento contínuo:

Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupler. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine. C'est l'intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie. Lumière. Sa faiblesse. Son jaune. Son omniprésence comme si quelque quatre-vingt mille centimètres carrés de surface totale émettaient chacun sa lueur. Le halètement qui l'agite. Il s'arrête de loin en loin tel un souffle sur sa fin. Tous se figent alors. Leur séjour va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend.¹³⁶

¹³⁵ Gontarski, S.E. “Introduction: From Unabandoned Works: Samuel Beckett’s Short Prose”. In: Beckett, S. *The complete short prose (1929-1989)*. New York: Grove Press, 1995.

¹³⁶ Beckett, S. *Le dépeupleur*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1970, p. 7. « Recinto onde os corpos vão buscando cada um seu despovoador. Amplo o bastante para permitir buscar em vão. Estreito o bastante para que qualquer fuga seja vã. É o interior de um cilindro rebaixado com cinquenta metros de circunferência e dezesseis de altura em nome da harmonia. Luz. Sua debilidade. Sua amarelidão. Sua onipresença como se os quase oitenta mil centímetros quadrados de superfície total emitissem cada um

O tema do confinamento e a descrição precisa tanto das posições corporais adotadas pelos personagens como dos lugares habitados por eles passa a ser tema de diversos textos finais da prosa de Beckett. Este é também o caso do *Fizzle 5*, texto analisado por Perloff.

O narrador torna-se descritivo, transforma-se em um atento observador das cenas. A precisão de detalhes volta a fazer parte da prosa do autor através de uma descrição quase fotográfica das cenas que se passam em alguns desses textos finais. É uma nova exploração do papel do narrador.

Como podemos ver pelo trecho acima, essa descrição inicial do recinto também se assemelha a uma rubrica teatral e traz um apelo cênico à obra. Na sequência de *Le dépeupleur*, tudo que ocorre dentro do cilindro será descrito minuciosamente como já indicam suas primeiras linhas - a luz, as dimensões do espaço, a temperatura, as leis que regem o local e a movimentação dos grupos de pessoas.

A precisão de detalhes pode sugerir um retorno à primeira ficção do autor, já que ressaltamos essa característica em *More Pricks than Kicks*, mas não é isso que ocorre. Não há onisciência do narrador no sentido de comentar a história ou o que se passa no interior dos personagens, apesar dele manter uma visão privilegiada do cilindro. Há um distanciamento e uma frieza em seu tom. Ele descreve o que vê e, apesar de ser preciso nos detalhes, não deixa de questionar sua própria capacidade de observador. Essa dúvida caracteriza alguns dos textos em prosa finais de Beckett. A precisão retorna para

seu clarão. O arquejo que o agita. Pára de quando em quando com um suspiro no final. Todos se imobilizam então. Talvez seja o fim de seu recinto. Ao cabo de alguns segundos tudo recomeça » (Beckett, S. *O despovoador/Mal Visto Mal Dito*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo : Martins Fontes, 2008, p.5)

ser alvo de um questionamento ainda maior do que aquele que ocorre nas novelas. A desconfiança não se refere somente ao que está sendo narrado, mas à própria capacidade de se narrar algo. Na obra *Mal Vu Mal Dit*, por exemplo, o narrador recua constantemente chamando atenção para essa incapacidade. Ocorre um salto para uma desconfiança ainda mais radical, relacionada à própria linguagem e à arte. O próprio título da obra já traz essa desconfiança, questionando a (in) capacidade de ver e dizer.

A sonoridade e conseqüente aproximação da poesia também é bastante presente nos textos finais, mas não em *Le dépeupleur*. Neste caso, podemos citar como exemplo *Worstward Ho*, cujo texto, pensando nos comentários de Perloff sobre *Mal Vu Mal Dit* também apresenta mais semelhanças com estrofes do que com parágrafos, o que já se observa na abertura da obra: “On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on/ Say for be said. Missaid. From now say for be missaid”¹³⁷.

A estrutura compacta dos fragmentos que compõem os *Textes pour rien*, também escritos em parágrafos, sugere um desabafo do narrador a cada texto. A obra está no meio do caminho entre as narrativas anteriores, marcadas pelo tema do homem errante, e esses textos finais, nos quais não há mais a presença de todos os questionamentos em torno da história narrada, uma vez que o estilo de narração se modifica completamente. Os fragmentos apresentam esse momento de transição. Apesar da presença de elementos poéticos, como identificamos acima, podemos dizer que ela ainda não é tão forte como nos textos finais. É o início de uma experimentação que virá

¹³⁷Beckett, S. “Worstward Ho”. In: *Samuel Beckett. The Grove Centenary Edition. Vol. IV. Poems. Short Fiction. Criticism*. New York: Grove Press, 2006, p. 471.

a se configurar apenas mais adiante. A obra traz características tanto da fase anterior, através da menção a situações que reconhecemos e da angústia expressa pelo narrador, como da fase final, através da aproximação com o gênero lírico e da tendência à narrativa breve.

O romance *Comment c'est*, nesse sentido, também se alia aos *Textes pour rien* e pode ser visto como uma obra de transição entre esses dois momentos. Ali também estão presentes algumas características que nos remetem à fase anterior, como a errância, mas a estrutura deste “romance” já está mais próxima de obras como *Worstward Ho*.

O narrador dos *Textes pour rien* divaga sobre as dificuldades que encontra, transformando seu tormento em um dos próprios temas da obra. Por essa razão, cada parágrafo nos dá a impressão de uma reflexão angustiada. Os textos da prosa final não se confundem com as dúvidas ou problemas enfrentados pelo próprio escritor em sua busca, impressão que os *Textes pour rien* chegam a dar em vários momentos. É uma nova escolha ficcional, na qual os temas trabalhados anteriormente ressurgem em uma nova abordagem.

No caso de *Le dépeupleur*, o tema do isolamento retorna de forma intensificada através do confinamento desses seres. Além disso, os habitantes confinados nesse espaço também erram incessantemente, já que a regra central do local é a movimentação ininterrupta. Mais uma semelhança que podemos apontar com a prosa anterior é o fato de a saída ser impossível para os habitantes do cilindro. Os túneis são fechados. Dessa forma, apesar da mudança no estilo de narração, vemos que os temas trabalhados anteriormente retornam com outra aparência, ressaltando novamente um mundo sem saída e sem perspectivas.

Se nas novelas a errância era realizada por um sujeito solitário, aqui em *Le dépeupleur* ela passa a ser coletiva. Além disso, ao contrário do que ocorria nas novelas, parte-se de um universo confinado de imediato e nenhuma outra possibilidade é apresentada. Nessas narrativas anteriores, o protagonista buscava o isolamento, mas ainda entrava em contato com o mundo externo. Aqui, o confinamento é a única existência possível. Os espaços freqüentados pelos personagens que, nas novelas, caracterizavam-se por locais abertos e, em sua maior parte abandonados, tornam-se cada vez mais restritos e atingem o grau máximo de isolamento em uma obra como *Le dépeupleur*. A “vida” no cilindro é descrita como uma condenação, sensação também presente nos *Textes pour rien*.

Nos *Textes pour rien*, o que se sobressai é a busca e a inquietação. Sua forma fragmentada traduz essa tentativa de continuar narrando ao mesmo tempo em que a validade dessa ação é questionada. O narrador está sempre se interrompendo e recomeçando sua busca, tentando achar uma forma de narrar ao mesmo tempo em que a põe à prova¹³⁸. Mais do que isso, a obra mostra o grau máximo de sua angústia. Apesar de assumir-se impotente desde as novelas, ele ainda conseguia narrar uma história. Aqui, há a perda total de controle sobre a própria origem de seu discurso. O processo iniciado em *L'innommable* o leva para um caminho sem volta e, no meio de seu

¹³⁸ Em um ensaio sobre a obra, H. Porter Abbot chama a atenção para o processo incessante de continuar e recomeçar, presente não só nos *Textes pour Rien* como na obra de Beckett como um todo. Ele o define como a “estética do recomeço”. (Abbott, Porter H. “Beginning again: the post narrative art of *Texts for nothing* and *How it is*”. In: Pilling, John. (Ed). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994) Em seu estudo sobre a retórica de Beckett, Bruno Clément também menciona a indistinção entre começo e fim na obra beckettiana, outra expressão do impasse como uma estratégia do autor. (Clément, Bruno. *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris: Éditions du Seuil, 1994).

desespero, só lhe restam pedaços de histórias e o eterno questionamento sobre como prosseguir.

A dificuldade que a leitura dos *Textes pour rien* provoca está justamente na tentativa de acompanharmos o movimento desse “eu” perdido e atormentado. A obra é a própria expressão desses sentimentos e inquietudes: Contar uma história ou não? Como narrar? Quem está narrando? Como atingir o silêncio? A transferência da autoridade do discurso para a voz ou vozes que ele não sabe de onde vêm reforça ainda mais seu sentimento de impotência.

Além da comparação com o boneco de ventríloquo, uma outra imagem que simboliza a situação desse narrador está no décimo fragmento, no momento em que ele se sente em “boas mãos”, mãos que o seguram pela cabeça, fecham seus olhos, narinas e orelhas e manobram sua língua e mandíbulas¹³⁹.

O exemplo dado nesse momento torna-se mais sombrio do que a identificação com o boneco de ventríloquo, que trazia até mesmo um aspecto lúdico para o trecho, reforçando a idéia de que a segunda metade da obra apresenta um tom mais desesperado, uma constatação de que não há resolução possível. Apesar de a aporia ser um elemento constitutivo da obra de Beckett, há uma intensificação do desespero do narrador diante dessa constatação. Ainda que a ausência de saída esteja dada de início, a

¹³⁹ “Et je suis à nouveau en bonnes mains, elles me tiennent la tête, par derrière, curieux détail, comme chez le coiffeur, et avec leurs index me ferment les yeux, et avec leurs majeurs les narines, et avec leurs pouces les oreilles, mais mal, pour que j’entende, mais mal, et avec les quatre autres manoeuvrent mâchoires et langue, pour que j’étrangle, mais mal, et dise, pour mon bien, ce que je dois dire, [...] (« Texte X », p.184) “E eu estou novamente em boas mãos, elas seguram-me a cabeça, por trás, curioso pormenor, como no cabeleireiro, e com os indicadores fecham-me os olhos, e com os médios as narinas, e com os polegares as orelhas, mas mal, para que eu oiça, mas mal, e com os outros quatro manobram maxilares e língua, para que eu sufoque, mas mal, e diga para o meu bem, o que devo dizer [...]”. (p.123-4)

reflexão sobre as possibilidades de encontrar uma solução que movem o discurso e atormentam o narrador parece ainda mais distante de apaziguamento.

A possibilidade de voltar a contar uma história e os questionamentos sobre a voz que o atormenta seguem sendo o centro da obra. Além desses dois temas, também são freqüentes as acusações a essa voz e a sensação de aprisionamento. O narrador sente-se encurralado e começa a desesperar-se diante da impossibilidade de ver uma saída para sua situação. Enquanto não encontra solução, o discurso se alonga e acompanhamos a cada texto o recomeço de sua busca.

Um dos exemplos dessa acusação mais intensa à voz dona do discurso ocorre no quarto fragmento, no qual, logo de início, um novo “eu” passa a acusar quem estava falando antes, chamando o anterior de louco por não admitir o próprio discurso:

Il raconte son histoire toutes les cinq minutes, en disant que ce n'est pas la sienne, avouez que c'est malin. Il voudrait que ce soit moi qui l'empêche d'avoir une histoire, bien sûr qu'il n'a pas d'histoire, est-ce une raison pour vouloir m'en coller une? Voilà comme il raisonne, à côté, d'accord, mais à côté de quoi, c'est ça qu'il faut avoir. Il me fait parler en disant que ce n'est pas moi, avouez que c'est fort, il me fait dire que ce n'est pas moi, moi qui ne dis rien. Tout cela est vraiment grossier. Encore s'il me discernait la troisième personne, comme à ses autres chimères, mais non, il ne veut que moi, pour son moi. (« Texte IV », p.141) ¹⁴⁰

¹⁴⁰ “Conta a sua história todos os cinco minutos, dizendo que não é a dele, confessem que é manhoso. Ele queria que fosse eu quem o impedisse de ter uma história, é razão para querer arranjar-me uma? Eis como ele raciocina, ao lado, de acordo, mas ao lado de quê, é isso que é preciso ver. Ele faz-me falar dizendo que não sou eu, confessem que é forte, faz-me dizer que não sou eu, eu que não digo nada. Tudo isto é verdadeiramente grosseiro. Ainda se ele me atribuisse a terceira pessoa, como às suas outras quimeras, mas não, só me quer a mim, para seu eu”. (p.92)

A duplicação do “eu” que narra cria mais confusão para a leitura da obra, mas tentar descobrir quem narra, se uma, duas ou mais vozes acaba sendo um esforço em vão, já que cada texto propõe inúmeros questionamentos em torno da voz que ouve, ora a atribuindo a uma ou mais instâncias, ora a atribuindo a si mesmo¹⁴¹.

Os tormentos aos quais o narrador está sujeito fazem com que ele compare sua situação com a de um condenado, um prisioneiro. Julgamento e punição também passam a ser temas frequentes na obra, especialmente nos fragmentos de número V e VI.

O quinto texto é particularmente interessante, pois trata de uma audiência ocorrida na cabeça do narrador. Seus crimes são suas narrativas e ele imagina-se ao mesmo tempo, juiz, advogado, secretário e testemunha. A multiplicação de papéis ecoa a duplicação do “eu” que narra, reforçando a idéia de fragmentação. O próprio narrador é uma voz em meio às outras e nunca chega a se personificar. É difícil imaginá-lo como uma pessoa tal qual o protagonista das novelas, Molloy ou Malone. Esta é mais uma aproximação que se estabelece com o romance *L'innommable*. Também o narrador desta obra, após as tentativas de narrar as histórias de Mahood e Worm como se fossem suas, termina o livro perdido entre as palavras, vítima da voz que o faz prosseguir. No mesmo texto também há uma alusão à angústia enfrentada pelo próprio escritor. Ele vê a escrita como punição, pois se sente obrigado a executá-la na tentativa de atingir o silêncio e, finalmente, descansar. Embora os demais fragmentos também possam ser vistos dessa forma, o quinto texto é mais enfático, pois o narrador faz perguntas

¹⁴¹ “C’est ainsi qu’il parle, ce soir, qu’il me fait parler, qu’il se parle, que je parle, il n’y a que moi, avec mes chimères, ce soir, ici, sur terre, et une voix qui ne fait pas de bruit, parce qu’elle ne vas vers personne, et une tête remplie de guerres lasses et de morts aussitôt debout, et un corps, j’allais l’oublier. (« Texte IV », p.141) “é assim que ele fala, esta noite, que me faz falar, que ele fala, só há eu, com as minhas quimeras, esta noite, aqui, na terra, e uma voz que não faz barulho, porque não vai para ninguém, e uma cabeça plena de guerras cansadas e de mortes de súbito de pé, e um corpo, ia a esquecê-lo”. (p.92)

específicas sobre outras obras de Beckett como, por exemplo, *En attendant Godot* : « Pozzo pourquoi est-il parti de chez lui, il avait un château e des serviteurs. Question insidieuse, c'est pour que je n'oublie pas que je suis l'accusé » (« Texte V », p. 147).¹⁴²

O papel do escritor já havia aparecido antes, como ressaltamos em “Premier Amour”. A diferença é que, se nesta novela o narrador se questionava sobre como contar sua história, aqui, a escrita é vista como um castigo do qual ele não consegue se livrar. Ainda nesse texto, ele passa a ver fantasmas que lhe trazem notícias do mundo lá de cima e enfatiza sua condição de um simples emissor dessa voz, apesar de não saber o que escreve por não compreender o que ouve. A frase que será repetida inúmeras vezes no romance *Comment c'est* é novamente citada: “je le dis comme je l'entends”. O entendimento da voz começa a ficar prejudicado a ponto de no fragmento seguinte, o narrador mencionar a “acústica ruim”.

A idéia de que o “eu” dos *Textes pour rien* fala de um local *post mortem* se sustenta se pensarmos na trajetória do narrador desde as novelas até aqui. Tanto esses primeiros relatos em francês como a trilogia mostram o caminho de um protagonista que, nitidamente, vai “acabando” enquanto ser reconhecível em uma história representada, tornando-se puramente uma consciência que fala em um tempo e espaço indefinidos. A já mencionada decrepitude progressiva do corpo chega ao seu grau máximo. Pudemos observar essa transformação a partir de *L'innommable*. A devastação e a presença da morte são as principais características deste lugar infernal, em que o narrador é vítima do tormento provocado pelas vozes que é obrigado a repetir. Ainda

¹⁴² “Porque é que Pozzo saiu de sua casa, tinha um castelo de criados. Pergunta insidiosa, para que eu não esqueça que sou o acusado”. (p.96)

assim, no final deste texto, ele menciona a esperança de algum dia voltar a contar uma história: “Cependant j’ai bon espoir, je le jure, de pouvoir un jour raconter une histoire, encore une, avec des hommes, des espèces d’hommes, comme du temps où je ne doutais de rien, presque” (« Texte VI », p.159).¹⁴³

É interessante notar que, a partir do sétimo fragmento, as tentativas de narrar histórias tornam-se menos frequentes e dão lugar às puras reflexões do narrador sobre sua situação de mero repetidor em um local indefinido. O início do sétimo texto mostra um “eu” cansado, pensando no que mais é necessário fazer antes de se dar por falhado e abandonar seu discurso: “[...] j’aimerais savoir si j’ai tout fait, avant de me porter manquant, et d’abandonner” (“Texte VII”, p. 161).¹⁴⁴ Apesar da independência dos fragmentos, há um tom mais desesperado na segunda metade da obra. É quando surgem as lágrimas no meio do discurso. No oitavo texto, a idéia de punição é novamente reforçada e o narrador se descreve em uma mistura de lágrimas e palavras:

C’est un flot ininterrompu, de mots e larmes[...]. Les pauses seraient donc plus longues, entre le mots, les phrases, les syllabes, les larmes, je les confonde, mots e larmes, mes mots sont mes larmes, mes yeux, ma bouche. Et je devrais entendre, à chaque petite pause, si c’est le silence comme je le dis, en disant que seuls le mots le rompent. Eh bien non, c’est toujours le même murmure, ruisselant, sans hiatus, comme un seul mot sans fin e par conséquent sans signification, car c’est la fin qui la donne, la signification aux mots. (p.168)¹⁴⁵

¹⁴³ “Entretanto eu tenho esperança, juro-o, de poder um dia contar uma história, mais uma, com homens, uma espécie de homens, como no tempo em que eu não duvidava de nada, quase”. (p.104)

¹⁴⁴ “[...] gostaria de saber se fiz tudo, antes de me apresentar falhado, e de abandonar”. (p.107)

¹⁴⁵ “É uma onda ininterrupta, de palavras e lágrimas [...]. As pausas seriam pois mais longas, entre as palavras, as frases, as sílabas, as lágrimas, confundo-as, palavras e lágrimas, as minhas palavras são as

Neste trecho, o narrador percebe que nem mesmo durante as pausas de seu discurso existe o verdadeiro silêncio. O ruído é contínuo e afasta cada vez mais a idéia de descanso. O caráter circular das novelas e da trilogia ressurgem agora em uma nova perspectiva. Se nessas narrativas anteriores, o protagonista estava impedido de morrer, de acabar, como tanto desejava e sempre retornava em uma história seguinte para continuar sua existência mesmo contra sua vontade, nos *Textes pour rien* ele está condenado a ficar eternamente nesse lugar, sem que lhe seja dada em nenhum momento a oportunidade de cessar seu discurso. Ele está em uma posição extrema, sozinho em um lugar do qual não consegue sair, pensando no que fez para merecer tal condição¹⁴⁶. Seu desespero vem da sensação de que o tempo congelou e sua existência ficará resumida a murmurar eternamente as palavras que ouve nesse lugar. No décimo primeiro fragmento, ele chega a chamar o lugar em que está de “hora eterna”, enfatizando o caráter infinito de sua condição.

A infinitude do discurso também não permite que um significado seja atribuído a ele, como comenta o narrador no mesmo trecho. As narrativas não se fecham, como também já pudemos observar nas obras imediatamente anteriores aos *Textes pour rien*. A continuidade forçada é um tema central nas obras que analisamos até aqui e o protagonista sempre busca uma maneira de acabar, terminar seu discurso, sempre sem sucesso. Ressalte-se que há uma ambigüidade nessa condição forçada. A voz

minhas lágrimas, os olhos, a boca. E eu deveria ouvir, a cada pequena pausa, se fosse o silêncio como eu digo, dizendo que só as palavras o rompem. Pois bem não, é sempre o mesmo murmúrio, jorrando, sem paragem, como uma só palavra sem fim e por conseguinte sem significado, porque é o fim que o dá, o significado às palavras”. (p.111)

¹⁴⁶“Mais qui ai-je donc pu offenser aussi gravement, pour que je sois puni de cette façon incompréhensible” (“Texte VIII”, p.170) “Mas quem pude eu ofender tão gravemente, para que seja punido desta maneira incompreensível [...]”. (p.113)

ininterrupta não permite que o discurso cesse, mas a existência do narrador depende dela. Vimos que a possibilidade de terminar o discurso não existe para os narradores beckettianos. O impasse se dá justamente por conta dessa situação, ilustrada nas linhas finais de *L'innommable*: “... il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer”.

A própria descrição do que ocorre nesses pequenos textos torna-se falha, já que imagens do mundo “acima”, devaneios e inquietudes do “eu” que fala seguem juntos, sem nenhum padrão ou ordem que possam ser observados.

O último texto fala exclusivamente dessa voz, descrita agora como cada vez mais fraca, próxima de um murmúrio. A angústia do narrador diante da situação em que está também é notável, já que a impossibilidade de se apoiar em algo e saber onde está a verdade faz com que ele siga repetindo um discurso cheio de contradições e impasses:

Ce n'est pas vrai, si, c'est vrai, c'est vrai et ce n'est pas vrai, c'est le silence et ce n'est pas le silence, il n'y a personne e il y a quelqu'un, rien n'empêche rien. Et la voix, la vieille voix faiblissant, elle se tairait enfin que ce ne serait pas vrai, comme c'est ne pas vrai qu'elle parle, elle ne peut pas parler, elle ne peut pas se taire. (« Texte XIII », p. 205) ¹⁴⁷.

¹⁴⁷ “Não é verdade, sim, é verdade, é verdade e não é verdade, é o silêncio e não é o silêncio, não há ninguém e há alguém, nada impede nada. E a voz, a velha voz enfraquecida, ela calar-se-ia enfim porque não seria verdadeira, como não é verdade que ela fale, ela não pode falar, ela não pode calar-se”. (p. 139)

Ele anseia pelo término do discurso, mas a obra acaba com a insistência dessa “grande goela morta” em murmurar.

A progressiva desintegração das histórias, que pudemos observar a partir das novelas estudadas se consolida com os *Textes pour rien*. A ausência de uma narrativa que possamos acompanhar coloca em dúvida a própria classificação da obra.

Como dissemos anteriormente, o próprio autor declarou que os *Textes pour rien* foram uma tentativa falha de escapar da atitude de desintegração à qual a trilogia o teria levado. O leitor desavisado encontra inúmeras complicações durante a leitura da obra, já que, como observamos, não há mais nenhum vestígio de enredo, personagens, tempo ou espaço nos quais possa se apoiar. A idéia de “história” foi completamente abandonada.

A própria tentativa de enquadrar os *Textes pour rien* sob um gênero específico expõe a indeterminação que a obra apresenta. Se pensarmos exclusivamente na extensão dos fragmentos, poderíamos aproximá-los da forma do conto, embora seja difícil vê-los como tal, uma vez que as principais características desse gênero não estão presentes. Se Beckett dialoga com a tradição da narrativa breve é mais uma vez na contramão. É o que vamos observar agora.

A escolha da forma breve

Se pensarmos em textos clássicos que refletiram sobre a forma breve e aqui falo especificamente do conto moderno, uma referência imediata são os dois ensaios de Julio Cortázar – “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”. Se no primeiro, Cortázar compara o romance ao cinema e o conto à fotografia, discorrendo principalmente sobre a curta extensão do conto e a necessidade que o contista tem de escolher a dedo os elementos mais significativos que devem aparecer na sua história; no outro, o autor enfatiza a tensão interna e a máxima economia de meios que um conto breve apresenta na tentativa de agarrar o leitor e tirá-lo de sua realidade cotidiana por alguns minutos. Neste segundo texto, o autor ainda aproxima conto e poesia, dizendo que o conto breve que ele está tentando caracterizar não tem uma “estrutura de prosa”. O próprio Cortázar atenta, no primeiro ensaio, para a dificuldade de classificação deste gênero, o que nos leva a lembrar do que também já disse o nosso Mário de Andrade: “Sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”¹⁴⁸. No caso de Beckett, a obra foi “batizada” como “textos para nada” expressando além de desdém, a dificuldade na tentativa de configuração desses fragmentos e a constatação da falha, bastante presente na obra. Então, como chamá-los? É necessária a classificação?

Nas discussões em torno da teoria do conto, os dois autores mais citados como exemplos a partir dos quais se desenvolveram grande parte dos contistas do século XX são Edgar Allan Poe (1809-1849) e Anton Tchekhov (1860-1904). Em sua crítica aos

¹⁴⁸ Andrade, Mário de. “Contos e contistas”. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Ed. Livraria Martins S.A, 1972, p.5.

contos de Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Poe discorre sobre a famosa “unidade de efeito”, defendendo que um escritor deve, em primeiro lugar, saber que efeito pretende causar em seu leitor e, a partir daí, criar todos os elementos necessários para atingir esse fim¹⁴⁹. A superioridade do conto sobre o romance estaria, nessa visão, na possibilidade que este oferece de ser lido de uma única vez, sem interrupções. Ao leitor, é dada a oportunidade de se apreender a história em sua totalidade. A tensão e a expectativa sobre o desfecho do conto tornam-se fundamentais nessa teoria. Em seu texto sobre Poe, de quem foi tradutor, Cortázar enfatiza exatamente essa tensão e o “acontecimento impactante” em torno do qual um bom conto gira¹⁵⁰.

Opostos aos de Poe, os contos de Tchekhov se caracterizam justamente pela ausência de tal tensão, ou melhor, por um diferente tipo de tensão¹⁵¹. A maioria das histórias do escritor russo não está centrada em um grande acontecimento capaz de impactar o leitor e não converge para um único efeito. Tchekhov achava que a não-

¹⁴⁹ Poe, E.A. “Review of Twice-Told Tales”. In: May, Charles E. (Ed.). *Short Story Theories*. Ohio: Ohio University Press, 1976. Sobre o método de composição de Poe, ver também “Philosophy of Composition”, texto no qual o autor descreve, passo a passo, a composição do poema “The Raven”.

¹⁵⁰ Poe é o primeiro a aplicar sistematicamente (e não só ao acaso da intuição, como os contistas do seu tempo) este critério que no fundo é critério de economia, de estrutura funcional. No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento”. (Cortazar, J. “Poe: O poeta, o narrador e o crítico”. In: Valise de cronópio. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 124).

¹⁵¹ Na obra *A.P. Tchekhov: Cartas para uma poética*, Sophia Angelides faz uma relação entre a intensidade suscitada pelos contos de Poe e aquela presente em Tchekhov, usando como exemplo o conto “Olhos mortos de sono”: “No conto ‘Olhos Mortos de Sono’, de 1888, são registradas cerca de vinte e quatro horas da vida de Varka, uma empregadinha doméstica de treze anos, que, além de se ocupar dos afazeres da casa, à noite cuida do filhinho dos patrões. O cansaço, a vigília forçada, a vontade terrível de dormir, a levam a asfixiar o bebê, em quem ela vê, numa súbita ‘clarividência’, ‘o inimigo que a impede de viver’.

Sem dúvida, esse conto tem um desenlace forte, aproximando-se da teoria de efeito de Poe. Entretanto, a sua intensidade é menor do que a fábula sugere. O que realmente provoca uma impressão forte e profunda é o drama da existência de Varka. As tristes lembranças e fantasias noturnas, que brotam de sua mente cansada, o trabalho penoso durante o dia, o esforço para se manter acordada à noite, que o narrador lacônico registra, concorrem decisivamente para acentuar esse efeito, que se extravasa no meio da narrativa. Em consequência disso, o desfecho ‘forte’ perde a sua intensidade”. (Angelides, S. A.P. *Tchekhov: Cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995, p.192-3)

resolução dos conflitos estava mais próxima da realidade e retratava isso¹⁵². Diante de uma das críticas que recebeu por conta do caráter aberto do conto “Luzes”, que termina com a frase: “Não se compreende nada neste mundo”, o escritor se defendeu dizendo que o fato de um artista declarar que não compreende nada do que vê, só isto já constituiria “um grande saber no domínio do pensamento e um grande passo avante”¹⁵³. Por conta de sua forma não acabada, Tchekhov é ainda citado como o autor que teria aberto caminho para outros importantes contistas como Katherine Mansfield e Franz Kafka, apenas para citar dois exemplos¹⁵⁴.

Em seu estudo sobre Tchekhov, Sophia Angelides ainda ressalta que, nas narrativas do escritor russo, “o mundo subjetivo do herói está em primeiro plano” e que a intensidade que surge nesse tipo de história é interna – “pulsção do mundo interior do herói”¹⁵⁵.

Desde a escrita das novelas, a perspectiva adotada por Beckett com a narração em primeira pessoa está mais próxima de uma história à maneira de Tchekhov do que à de Poe, embora muitas diferenças possam ser apontadas. Entre as principais, talvez estejam o questionamento dos moldes literários, a desconstrução da linguagem e a busca pelo propósito da narração, características típicas de Beckett e de muitos autores que escrevem no século XX. Tchekhov escreve seus contos e peças no século XIX, auge do

¹⁵² Ver, sobre o assunto, a carta de Tchekhov a Alekséi Suvorin na qual o escritor diz que a tarefa do artista é “a colocação correta do problema” e não “a solução do problema”. (Angelides, S. “Carta 31 para Alekséi Suvorin”, op. cit., p. 103-6)

¹⁵³ Angelides, S. “Carta 25 para Alekséi S. Suvórin”, op. cit, p.94

¹⁵⁴ Comentário de Regina Pontieri em “Formas históricas do conto: Poe e Tchekhov”. In: BOSI, V. et all. *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 111. “Recusando a forma acabada, fechada, suas narrativas curtas abrem caminho para a contística de Joyce, Virgínia Woolf, Katherine Mansfield e Kafka, entre outros”.

¹⁵⁵ Angelides, S., op. cit., p.210 e 218.

realismo. Ainda assim, é interessante notar que, apesar das diferenças, o escritor russo também defendia uma literatura que retratasse a falta de sentido que ele observava no mundo. Sua declaração de que “a tarefa do artista é a colocação correta do problema e não a solução do problema” parece refletir uma postura semelhante à tomada por Beckett muitos anos depois, embora, no caso do autor de *En attendant Godot*, mais ligada ao próprio problema da forma usada na criação literária. Os *Textes pour rien* transmitem justamente um processo que expõe, na própria forma, todos os problemas enfrentados pelo escritor naquele momento.

A busca de Tchekhov não passa por uma radicalização no uso da linguagem, nem por uma quebra na forma, são histórias contadas de maneira mais clássica, próximas da maioria das obras da época vivida por ele. Já Beckett não poderia estar alheio a um novo olhar sobre a linguagem, vivendo em um período que conheceu, por exemplo, o *Ulisses* (1922), de James Joyce, autor de quem foi tão próximo¹⁵⁶. Como apontamos na primeira parte do trabalho, a maioria dos escritores do século XX teve que lidar com a questão de buscar uma nova forma para representar o mundo, em consonância com uma época que não comportava mais o realismo típico do século anterior. Beckett talvez seja o autor mais radical nessa ruptura, levando à literatura ao grau máximo de desintegração.

Se chamarmos esses fragmentos de contos, teríamos que nos questionar sobre quais elementos deste gênero Beckett utiliza e de que forma. A brevidade está presente, mas a intensidade ou tensão defendidas por Cortázar não, uma vez que não

¹⁵⁶ Vale lembrar que Beckett sempre fez questão de enfatizar a distinção entre ele e Joyce. O autor de *Ulisses* era visto por ele como um mestre das palavras, capaz de potencializá-las ao máximo, exatamente o contrário do que buscava Beckett.

acompanhamos um fio narrativo claro em nenhum deles¹⁵⁷. A ausência da “história” implode qualquer tentativa de aproximação com outras características do gênero.

Vimos que, nos *Textes pour rien*, quando uma história começa a se configurar, é justamente para ser abandonada logo em seguida. Um exemplo claro dessa característica pode ser visto no terceiro fragmento, no qual o narrador anuncia que vai contar uma história, busca um homem ou mulher com os quais algo poderia se passar, mas termina o texto desistindo da tentativa. Não há nenhum tipo de tensão configurada ou desfecho revelador da “história”. Apontamos que esse caráter “mais aberto” também aparece em muitos contistas, especialmente em Tchekhov, mas, mesmo nesses autores, a história sempre está presente, uma narrativa sempre é contada, por mais diferentes que os contos possam ser, inversamente ao que acontece nos *Textes pour rien*. Fica difícil, então, buscar nesses textos características que os aproximem de outras obras de forma breve, a não ser a curta extensão, já que a opção do autor pela radicalização das estruturas narrativas é extrema.

Para Cortázar, o conto que vale a pena e que fica registrado em nossa memória é aquele que tem a capacidade de provocar no leitor uma ruptura com o cotidiano e uma abertura do “pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana”¹⁵⁸. Uma idéia parecida é expressa por outro escritor argentino, Ricardo Piglia, que, em seu livro *Formas Breves* (1999), ressalta o caráter duplo deste gênero e defende que um conto “é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. [O conto] Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única

¹⁵⁷ Cortázar diferencia o que entende por intensidade e tensão em “Alguns aspectos do conto”. A primeira é definida como “a eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” (p. 157) e a segunda seria típica de contos como os de Kafka, Conrad e D.H. Lawrence, definida como uma intensidade de outra ordem, “que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta”. (p.158).

¹⁵⁸ Cortázar, J. “Alguns aspectos do conto”, op. cit., p.155.

que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta”. A frase surge na décima primeira tese defendida pelo autor¹⁵⁹.

O principal argumento de Piglia é o de que um conto sempre conta duas histórias, uma visível e outra secreta. O duplo movimento caracterizaria a forma do conto. Para discutir essa idéia, ele utiliza como exemplo histórias de diversos contistas, entre os quais Borges, Tchekhov e Hemingway.

Como a questão da duplicidade, ressaltada por Piglia como uma característica marcante do conto, poderia ser vista nesses fragmentos? A única forma de se verificar essa presença seria pensando na possibilidade de Beckett ter recriado ou descartado essa marca. O duplo movimento pode até ser visto se pensarmos no eu que narra e na voz à qual ele atribui seu discurso, mas também observamos que a partir do quarto fragmento, ocorre uma multiplicação dessa voz e entramos em um espaço caótico.

Além da ocorrência de duas histórias paralelas, como demonstra Piglia, a presença do duplo no conto também pode ser vista em histórias como “William Wilson”, de Poe, “La Lejana”, do próprio Cortázar, ou em “Las ruinas circulares”, de Borges, representando o reflexo do herói desses contos em uma outra figura, projeção complexa dele mesmo. Os heróis dessas histórias também se apresentam como sujeitos cindidos, problemáticos, distantes da integridade dos personagens do mundo da épica clássica.

Nesse sentido, poderíamos ver uma ligação entre um tema clássico do conto e uma versão beckettiana para ele. A voz que narra e atormenta o narrador, além de fazer com que ele se sinta ainda mais perdido em seu discurso não deixa de ser uma projeção

¹⁵⁹ Refiro-me às “Teses sobre o conto”, texto presente no final do livro sob a forma de onze teses sobre o gênero. (Piglia, Ricardo. “Teses sobre o conto”. In: *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 94)

dele próprio, algo que já vinha acontecendo desde a trilogia com os pares Molloy/Moran, Malone/Macmann, L'innommable/ Mahood e depois, Worm. Essas duplas são uma característica da obra beckettiana e surgem novamente nos *Textes pour rien*, através do jogo entre o narrador e a voz que narra. A duplicidade proveniente do uso dessa voz não parece estar a serviço de uma recriação de um dos temas clássicos do conto e sim ser uma característica da obra de Beckett.

Ressalte-se, no entanto, que se nos contos mencionados, a duplicidade aparece como um tema da narrativa, trazendo a discussão sobre a divisão do sujeito, nos *Textes pour rien*, ela passa a ser constitutiva da obra a partir da cisão voz/ narrador da qual partem esses fragmentos. A duplicidade não é apenas tema, mas a própria estrutura sob a qual cada texto foi construído.

O que dizer da intensidade, concisão e núcleo único de ação também característicos da forma conto? Vimos que a concisão está presente nos fragmentos como uma forma de aproximação com a poesia. A intensidade ocorre se dermos esse nome à angústia crescente do narrador, mas este seria um grande deslocamento do propósito de fisgar a atenção do leitor. A tensão é do próprio narrador e não uma forma de nos aproximar lentamente de um acontecimento impactante da narrativa.

Na escrita dos *Textes pour rien*, Beckett faz uso da forma breve de maneira diferente da que faz nas novelas. Como vimos anteriormente, apesar de questionar e interromper o que conta, o narrador dos primeiros textos em francês ainda consegue transmitir uma história ao leitor dentro de determinada configuração, ainda que a questione, algo que começa a se perder a partir do último romance da trilogia e some

completamente nesses fragmentos. Nesse sentido, os *Textes pour rien* são extremos. O que dizer dessas curtas narrativas nas quais a tensão foi transferida para a própria (im) possibilidade de narrar? Podem ser chamadas de narrativas?

Em ensaio já citado, H. Porter Abbott comenta, por exemplo, que a obra tem um caráter “meditativo”, aproximando-se mais do gênero ensaístico de tradição romântica do que do estilo narrativo característico da trilogia¹⁶⁰. Como já apontamos, a leitura dos fragmentos realmente passa a impressão de uma série de desabafos ou reflexões desse narrador. Como as histórias não chegam a se configurar, é difícil definir os treze textos como narrativas, o que pode nos levar a pensá-los como uma expressão direta e confessional, ainda que muito elaborada, do autor sobre as dificuldades de criar, transmitidos através de uma forma que guarda semelhanças com a prosa, mas em alguns momentos, também com a poesia, sem se configurar como uma ou outra.

Os *Textes pour rien* são muito significativos na prosa de Beckett, já que fecham a trajetória iniciada com as novelas e apresentam o fim do percurso do narrador em primeira pessoa adotado conjuntamente com a língua francesa. O romance *Commen't c'est*, escrito logo após a produção desses fragmentos, ainda traz algumas características do universo dos *Textes pour rien*, mas a prosa final de Beckett muda radicalmente, como pudemos observar citando como exemplo o início de *Le dépeupleur*. Da fase que estudamos, o autor leva o uso da forma breve, os questionamentos sobre a capacidade de narrar e a predileção pela criação de textos que também fazem uso de expedientes próximos de outros gêneros. Vimos que a desintegração das histórias e a angústia do narrador atingem seu limite nos *Textes pour rien*. A obra encerra um ciclo fundamental da prosa beckettiana.

¹⁶⁰ Abbott, H. Porter, op. cit., p. 107-8.

Conclusão ou “Ainda o silêncio”

O objetivo da pesquisa foi acompanhar a trajetória do narrador em primeira pessoa em um período específico da prosa de Beckett. Inicialmente, tínhamos como foco central a angústia crescente e visivelmente manifesta pelo narrador nas obras dessa fase – *Nouvelles* aos *Textes pour rien*, perpassando também a trilogia romanesca do pós-guerra. Tal sentimento ligava-se, sobretudo, às dificuldades encontradas para narrar e à busca pelo silêncio.

No decorrer da dissertação mostramos esse caminho, analisando as obras e pensando na relação entre os questionamentos apresentados pelo narrador e aqueles enfrentados pelo próprio autor, na busca por uma forma de contar histórias que contemplasse justamente essa crise, uma vez que a necessidade de narrar é irrefreável para o protagonista beckettiano. Vimos que o narrador prossegue tendo como objetivo calar-se e que, nessa empreitada, seu discurso se constrói.

As novelas escritas em francês apresentaram, pela primeira vez na obra de Beckett, o narrador em primeira pessoa. Discutimos a inquietação do autor na busca por uma “linguagem empobrecida”, intenção almejada como uma maneira de se afastar da tradição anglo-irlandesa à qual estava ligado e, ao mesmo tempo, iniciar um novo estilo literário, marcado pela adoção deste narrador impotente. Caracterizamos como ponto principal dessa fase a contraposição ao realismo formal, observada principalmente através da recusa do narrador em fornecer detalhes e particulares das histórias que narra, sempre apoiado nas “falhas narrativas”, destacadas propositalmente.

Ressalte-se ainda a época vivida pelo autor, condição fundamental para a produção desses relatos, centrados no desterro e errância do protagonista. A presença da Segunda Guerra Mundial, ainda recente durante a composição dos textos, reforça a

sensação de impotência e o clima sombrio das histórias. A esse sentimento, ligou-se o desejo explícito de Beckett de mudar o rumo de sua prosa, adotando a França como pátria e sua língua como nova forma de expressão literária. Além disso, vimos que o protagonista dessas novelas insere-se em uma tradição que não comportava mais o retrato de um herói vigoroso nos mesmos moldes da época da ascensão do romance. As atitudes e características do protagonista beckettiano mostram a realidade de seu tempo. Discutindo essa questão, chamamos a atenção para o “realismo beckettiano”.

A comparação entre as novelas e os contos de *More Pricks than Kicks* destacou a diferença entre dois períodos da prosa do autor, além de nos fazer reconhecer alguns traços do que se configuraria posteriormente em sua obra. A “galeria de fracassados” iniciada com Belacqua continua com Murphy e Watt até chegarmos ao protagonista das novelas, possuidor dos mesmos traços, mas expressando-se em um estilo totalmente diferente daquele presente na ficção inglesa anterior, em virtude da adoção do francês e da primeira pessoa narrativa.

Os fragmentos dos *Textes pour rien*, obra que ocupa toda a segunda parte da dissertação, são bastante radicais se considerarmos o percurso inaugurado com as novelas. Nesta obra, vimos que ocorre uma desintegração total das histórias e, principalmente, que o autor passa a flertar com o gênero lírico, valendo-se de expedientes da poesia como a concentração e a cadência rítmica, marcada pela repetição de sons. Há somente vestígios do protagonista das novelas, transformado, segundo o narrador, em um mero boneco de ventríloquo, repetidor *ad infinitum* da voz que o atormenta. Seus desabafos ocorrem em treze textos seguidos e a angústia é a tônica da obra. A dificuldade de classificação dos *Textes pour rien* fez com que refletíssemos sobre a escolha de Beckett pela forma breve e também sobre a aproximação que ocorre, a partir dessa obra, com outros gêneros. A trajetória do escritor no período mostra um

constante questionamento e experimentação de formas literárias. A obra leva a desconstrução das histórias ao seu grau máximo. Da mesma forma com a qual se opôs ao realismo formal, observamos que, com relação à tradição da narrativa breve, o mesmo contraste se apresenta.

Para analisar o período compreendido entre as novelas e os *Textes pour rien*, o trabalho se concentrou, sobretudo, na comparação entre as três fases da prosa de Beckett, procurando exemplos que pudessem iluminar a novidade narrativa obtida com a adoção do narrador em primeira pessoa, foco da dissertação, sem perder de vista a trajetória do autor e o momento histórico no qual ele se insere.

O período estudado é notável, pois permite que acompanhem, através das histórias, a reflexão do escritor sobre de que forma fazer literatura naquele momento. Os *Textes pour rien* são o ápice deste caminho e, em meio à angústia que apresentam, torna-se difícil imaginar que possibilidade haveria para uma voz narrativa que parecia estar encurralada. No entanto, mesmo acuado, ou justamente por essa razão, o narrador deu um novo salto e abriu caminho para a prosa posterior de Beckett, na qual a narração continuou a ser posta em dúvida, ainda mais intensamente, através de uma nova terceira pessoa. A própria capacidade de observar e dizer algo sobre o mundo torna-se o foco deste momento. Talvez a obra emblemática dessa fase seja *Mal Vu Mal Dit*, cujo próprio título concentra essa idéia. Também citamos *Le dépeupleur* como um exemplo dessa fase final, mostrando como os temas tratados em obras anteriores retornam com outra roupagem.

Assim como seu narrador mais característico, o autor caminhou incessantemente na busca por formas que transmitissem sua visão do mundo e da arte. Incansável nesse questionamento, Beckett levou ao extremo os gêneros com os quais mais trabalhou – a prosa e o drama. Com relação à prosa, este trabalho destacou o período no qual este

percurso intenso se revela mais claramente. Na busca pelo silêncio, o rumo seguido adiante revela que o limite alcançado foi também o maior desafio, frutificado na prosa final. O impasse característico da obra do autor nunca significou descanso ou parada, ao contrário, sempre impulsionou seu discurso levando-o à sua última obra, *Stirrings Still*, na qual o mesmo desejo pelo fim e pelo silêncio continuam presentes, “no matter how no matter where. Time and grief and self so-called. Oh all to end.”.

BIBLIOGRAFIA

a) *Do autor:*

BECKETT, S. *Comment c'est*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1961.

_____. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Edited by Ruby Cohn. New York: Grove Press, 1984.

_____. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

_____. *Le dépeupleur*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1970.

_____. *O despovoador/ Mal Visto Mal Dito*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo : Martins Fontes, 2008.

_____. *L'Innommable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

_____. *Malone Meurt*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

_____. *Malone Morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004.

_____. *Molloy*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.

_____. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *More Pricks than Kicks*. New York: Grove Press, 1972.

_____. *Murphy*. New York : Grove Press, 1977.

_____. *Murphy*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1958.

- _____. *Novelas*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *O Inominável*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Premier Amour*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1970.
- _____. *Primeiro amor*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *Textos para nada*. Trad. Liberto Cruz. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.
- _____. *The Complete Short Prose (1929-1989). Edited and with an introduction and notes by S. Gontarski*. New York: Grove Press, 1995.
- _____. *The Grove Centenary Edition. Vol. IV. Poems. Short Fiction. Criticism*. New York: Grove Press, 2006.
- _____. *Three Novels by Samuel Beckett (Molloy; Malone Dies; The Unnamable)*. New York: Grove Press, 1991.
- _____. *Watt*. New York: Grove Press, s/d.
- _____. *Watt*. Trad. Manuel Resende. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

b) Bibliografia geral

- ADORNO, T.H. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34/ Duas Cidades, 2001.
- _____. “Extorted Reconciliation: On Georg Lukács’ Realism in Our Time”. In: *Notes to Literature*. Vol I. Edited by Rolf Tiedemann. Translated by Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1991.

- ANDRADE, F.S. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- ANDRADE, M. “Contos e contistas”. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Ed. Livraria Martins S.A., 1972.
- ANGELIDES, S. A.P. *Tchekhov: Cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995
- BENJAMIN, W. “O narrador”. In: *Obras escolhidas (v.1) Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994
- BERNAL, O. *Langage et Fiction dans le Roman de Beckett*. Paris: Gallimard, 1969.
- BERRETINI, C. *Samuel Beckett: Escritor Plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BIRKENHAUER, K. *Samuel Beckett*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- BOSI, V. et all. *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- COCHRAN, R. *Samuel Beckett: A study of the short fiction*. New York: Twayne Publishers, 1991.
- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FLETCHER, J. *The Novels of Samuel. Beckett*. London: Chatto & Windus, 1972.
- FRIEDMAN, N. “Point of view in fiction. The development of a critical concept”. In: STEVICK, P (org). *The Theory of the Novel*. New York: Free Press, 1967.
- GULLÓN, R. *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch, 1980.
- HOBBSAWN, E. *Era dos extremos. O breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JOYCE, J. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

KENNER, H. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. London: Thames and Hudson, 1973.

KNOWLSON, J. *Damned to Fame. The life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996.

KNOWLSON, J. & PILLING, J. *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*. London: John Calder, 1979.

KROLL, J.L. "Belacqua as artist and lover: What a misfortune". In: *Journal of Beckett Studies*, vol. 3. Summer/1978.

LOCATELLI, C. *Unwording the world. Samuel Beckett's Prose Works after the Nobel Prize*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

LUKÁCS, G. "O romance como epopéia burguesa". In: *Ad Hominem 1. Revista de Filosofia/Política/Ciência da História*. Tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 2001.

_____. *Significación actual del realismo crítico*. México: Éditiones Era, 1963.

O'HARA, J. (ed.) *20th Century Interpretations of Molloy, Malone Dies, The Unnamable. A Collection of Critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970.

PASQUIER, M.C. « Le rose et le homard: vie et mort de Belacqua Shuah ». In : RABBATÉ, J-M (ed.). *Beckett avant Beckett. Essais sur les premières œuvres*. Paris: Accents/ P.E.N.S., 1984.

PERLOFF, M. "Space of a Door: Beckett and the Poetry of Absence". In: *Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999.

- _____. "Between Verse and Prose: Beckett and the New Poetry". In: *Critical Inquiry*, Vol.9, n.2. Chicago: University of Chicago Press, dec. 1982, p. 415-433.
- PIGLIA, R. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo : Companhia das Letras, 2004.
- PILLING, J. (ed.) *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1994.
- POE, E.A. "Review of Twice-Told Tales". In: MAY, C.E. (Ed.). *Short Story Theories*. Ohio: Ohio University Press, 1976.
- RABINOVITZ, R. *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*. Urbana /Chicago: University of Illinois Press, 1992.
- ROSE, M.G. "The lyrical structure of Beckett's *Texts for Nothing*". In: *Novel*, Spring/1971.
- ROSENFELD, A. "Reflexões sobre o romance moderno". In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SOUZA, A.H. *Do original às traduções: abordagem da obra de Samuel Beckett através de "Como é"*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP. São Paulo, 2000.
- STEINER, G. *Extraterritorial. A literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WATT, I. *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson and Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.