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

**A EXPERIÊNCIA TRÁGICA DO "EU" N'O *INOMINÁVEL*,
DE SAMUEL BECKETT: DA RELAÇÃO ENTRE MORTE, NÃO-SABER
E A NECESSIDADE DE CONTINUAR**

Nathália Grossio de Oliveira

Versão Corrigida

São Paulo
2015

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

**A EXPERIÊNCIA TRÁGICA DO “EU” N’O *INOMINÁVEL*,
DE SAMUEL BECKETT: DA RELAÇÃO ENTRE MORTE, NÃO-SABER
E A NECESSIDADE DE CONTINUAR**

Nathália Grossio de Oliveira

Dissertação de Mestrado (**Versão Corrigida**)
apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Teoria Literária e Literatura Comparada da
Universidade de São Paulo para a obtenção do título
de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade

São Paulo
2015

DEDICATÓRIA

*Para meu amado filho David,
pelo que não tem nome.*

AGRADECIMENTO

A escrita das páginas que se seguem não teria sido possível sem que algumas pessoas tivessem transmitido a mim um pouco de si. Por suas contribuições diversas é justo compartilhar minha gratidão.

Ao David e ao Renan, por existirem.

À minha avó Elvira, por todo amor que me dedicou.

Aos meus pais, Valéria e Adelson, pelo incentivo aos estudos.

À minha tia Andréia, com quem eu tanto aprendi, por toda dedicação e pela cumplicidade que me deu forças para seguir adiante apesar das incertezas e dificuldades.

À minha irmã Lectícia, por sempre ter confiado em mim.

Ao Leandro, meu companheiro e pai do meu filho, por ter me ajudado a amadurecer.

Ao Alexandre Costa, por ter me apresentado a Samuel Beckett e aos filósofos mais queridos.

À Flávia Trocoli, pelo estudo, pelas conversas, pela amizade e, sobretudo, pela inspiração.

Aos amigos Gabriel, Carina e Talita pelo carinho.

Ao Luiz pelo acolhimento na USP e por toda ajuda.

Aos colegas do Grupo de Estudos sobre Beckett pelas discussões.

Ao meu orientador, Fábio Rigatto de Souza Andrade, por me mostrar que é possível ser sábio e generoso ensinando através da força do seu próprio exemplo e por todo conhecimento, compreensão e incentivo.

À FAPESP e ao CNPq pelo financiamento desta pesquisa.

*Das coisas lançadas ao acaso,
o mais belo arranjo.*

Heráclito de Éfeso

RESUMO

Partindo do exame dos pressupostos do realismo formal no romance, a dissertação pretende demonstrar como a desconfiança do narrador beckettiano quanto aos fundamentos que sustentam a voz em primeira pessoa e a estrutura ficcional do romance, observada desde *Molloy* e *Malone Morre*, dá lugar ao exame dos fundamentos relacionados à constituição da própria noção de subjetividade e desdobra-se em reflexões de natureza linguística em *O inominável*. Momento em que a hipótese de que é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito, formulada pelo linguista Émile Benveniste, será desenvolvida considerando a dimensão trágica da experiência do “eu”. Com efeito, parte da tarefa da desta dissertação consiste em demonstrar a pertinência do trágico em *O inominável*, com o propósito de aprofundar a discussão teórica sobre a narrativa do século XX.

Palavras-chave: Samuel Beckett – O inominável - Romance Moderno - Teoria e Crítica da Narrativa - Trágico

ABSTRACT

From an examination of the formal assumptions realism in the novel, the dissertation aims to demonstrate how distrust of Beckett's narrator at the grounds that support the voice in first person and the fictional structure of the novel, observed since *Molloy* and *Malone Dies*, giving rise to the investigation of the grounds related to the constitution of the notion of subjectivity and unfolds in linguistic nature reflections in *The Unnamable*. Moment when the hypothesis that it is in the language and by the language that humans is constituted as subject, formulated by the linguist Émile Benveniste, will be developed based on the tragic dimension of the experience of "I". Indeed, part of the task of this dissertation is to demonstrate the relevance of the tragic dimension in *The Unnamable*, in order to deepen the theoretical discussion of the twentieth century's narrative.

Keywords: Samuel Beckett - The Unnamable - Modern Romance - Theory and Criticism of the Narrative - Tragic

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
PARTE I: Narrativa e Representação.....	15
Romance: história e atualidade.....	16
Sobre Beckett e a representação.....	23
PARTE II: Linguagem e Experiência.....	39
A linguagem da tragédia e a tragédia da linguagem	40
O inominável: preâmbulo	54
A experiência trágica do “eu”.....	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
Um romance inacabado.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78

INTRODUÇÃO

O estudo da poética da composição das obras em prosa e drama de Samuel Beckett (1906-1989) permite conferir a *O Inominável* (1953) lugar de destaque e centralidade. Seja por funcionar como ponto de interseção entre outras obras, seja por estabelecer novos parâmetros para sua produção e experimentação posterior, conforme aponta a crítica em torno da obra do autor. O fato é que sua localização estratégica antecipando a virada dramática e encerrando um ciclo de narrativas longas em prosa (que jamais se repetiu), precedido por uma produção anterior menos coesa e menos expressiva quanto à radicalidade dos procedimentos desenvolvidos ao longo da escrita dos três romances do pós-guerra, marca o momento de afirmação estética mais radical de Beckett, ocupando o lugar referencial de ponto de chegada do seu projeto, automeado um “work in regress”. Depois de *O Inominável*, não lhe parecia possível avançar além, em termos de narrativa e estrutura ficcional ao menos. Somente nos últimos anos de vida a prosa foi restituída enquanto forma para sua “expressão”, melhor dizendo, para seus impasses. Escritos curtos, pequenas narrativas [novelas] que outra vez mais apontam para o próprio centro de gravidade do conjunto que compõem. Não obstante, a crítica costuma dividir a produção beckettiana em três fases mais ou menos comunicantes.

Os principais romances dentre as obras em prosa que compõem a primeira fase são, segundo a crítica, *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*, seguidos por *Textos para nada* (f. 1950) e *Como é* (f. 1960). Posteriores aos romances *Murphy* (1936) e *Watt* (1944) e às novelas inglesas *More Pricks than Kicks* (1934), *Mercier e Camier*, e francesas, *O fim*, *A calmante*, *O expulso* e *Primeiro Amor* (todas de 1946), *Molloy*, *Malone Meurt* e *L’innommable* foram os primeiros romances escritos por Beckett originalmente em francês, tendo sido publicados pela primeira vez na França, respectivamente nos anos 1947, 1951, e 1953 por

Les Editions de Minuit. Os três romances, que os editores sugeriram por inúmeras vezes classificar como uma “trilogia”, foram publicados pela primeira vez na língua materna do autor, em versões traduzidas pelo próprio Beckett, em 1951, 1956 e 1958 respectivamente, com os títulos de *Molloy*, *Malone Dies* e *The Unnamable*, reunidas como “three novels” apenas¹. Para Beckett o termo “trilogia” teria uma conotação religiosa, pois engendrava uma idéia de unidade que não refletia a forma de seus escritos, conforme nos relata Stanley Gontarski em *Nohow On*, prefácio à edição americana das novelas finais [comumente chamadas de “segunda trilogia”]. Entretanto, não restam dúvidas quanto ao caráter de reciprocidade em que os romances *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável* foram concebidos e realizados por Beckett.

O objetivo desta dissertação é apresentar uma leitura critico-interpretativa do romance *O Inominável* orientada pelo esforço de acompanhar a dinâmica interna da obra. Por conta disso, sua abordagem não poderia deixar de situar esta escritura a partir do lugar que ela ocupa na unidade de desenvolvimento que culminou na sua realização. Demonstrar as (inter)relações existentes entre *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável* é essencial para que o leitor possa acompanhar o acirramento formal e estético progressivo em curso. Observaremos os procedimentos por meio dos quais a particular (des)caracterização do narrador e dos demais elementos que compõem as narrativas foram sendo depurados ao ponto de culminarem na emergência das reflexões de natureza linguística do narrador em *O inominável*: momento em que a desconfiança do narrador relativa aos fundamentos que sustentam a voz em primeira pessoa e a estrutura ficcional do romance, presente em *Molloy* e *Malone Morre*, dão lugar ao exame dos fundamentos relacionados a constituição da

¹ Cf. COHN, Ruby (comp). Samuel Beckett: a collection of criticism. McGraw-Hill Book Company, 1975.

própria noção de subjetividade. Espera-se a partir da utilização da noção de trágico estabelecer um enquadramento conceitual assentado sobre os pilares da crítica e da teoria capaz de possibilitar a melhor descrição dos aspectos formais e temáticos do romance.

A perspectiva de enquadramento do romance *O inominável* em um horizonte crítico-teórico associado a componentes relacionados à dimensão do trágico parte, inicialmente, da observação da estrutura do romance, a qual permite identificar dois momentos para a consciência do narrador: antes e após o movimento da consciência voltar-se sobre si mesma. O primeiro momento, anterior ao tempo presente da enunciação instaurado pela voz, é caracterizado pela identificação do narrador ora com "Mahood" ora com "Worm". Estágio em que o narrador ainda se perceberia dotado de alguma interioridade, mas já cindido. Enquanto no segundo momento, caracterizado pelo presente da enunciação e da narrativa, a voz não mais se identifica com as antigas representações associadas a uma noção de subjetividade preexistente, mas apenas àquela fundada na instância do discurso, pelo exercício da linguagem, quando diz "eu" e se percebe como sendo somente a "coisa" que divide o mundo em dois, possuindo "two surfaces and no thickness", como uma lâmina ou membrana, que o narrador associará ao tímpano (*tympanum*)². Uma divisão que a maioria das análises existentes, sobretudo àquelas assentadas sobre a premissa do paradigma cartesiano, desconsideram, como o célebre estudo de Hugh Kenner *Samuel Beckett - A Critical Study* por exemplo.

Na interpretação da experiência de perda de identidade e afirmação de uma compreensão de subjetividade constituída no âmbito da linguagem, o

² BECKETT, S. Three Novels by Samuel Beckett (Molloy; Malone Dies; **The Unnamable**). New York: Grove Press, 2003, p. 376.

sentido trágico parece estar intimamente associado à atribuição de um significado positivo a uma experiência negativa. A necessidade de continuar revela o gesto inscrito pelo narrador para além do relato, indicando sua irreducibilidade à linguagem e ao silêncio. O “eu” que fala não se identifica com o sujeito de carne e osso dotado de consciência das antigas representações, tampouco está reduzido ao estatuto de instância lingüística. A voz permanece diante do impasse. Sendo apenas a “coisa” que divide o mundo em dois, aquele que diz eu atualiza-se a todo instante, sem fixar-se num único modo. Resistência que expõe a recusa do eu a ser dois ou um, uma coisa ou outra coisa.

Desse modo, a experiência de morte e nascimento do sujeito beckettiano dramatizada pelos impasses lingüísticos presentes na narrativa não interrompe a potência do dizer, mas, ao contrário, produz efeitos sobre ela. Por isso, o testemunho de *O Inominável* em um século modificado por duas grandes guerras e pelo Holocausto de milhares de pessoas talvez sirva como contraponto para pensar toda uma interpretação em torno da morte e do sofrimento humanos relacionada ao sentido da experiência trágica para além da Literatura, bem como àquelas nela representadas historicamente.

No entanto, com o intuito de ultrapassar o nível da interpretação, será necessário problematizar não apenas a dimensão trágica da experiência do narrador, de uma perspectiva temática, mas também, a legitimidade e pertinência formal do uso do adjetivo trágico nesta espécie narrativa de ficção moderna que é o romance *O inominável*. Espera-se com isso aprofundar a discussão teórica sobre o assunto, contribuindo com o desenvolvimento das teorias em torno do tema trágico (relacionadas à tragédia e ao drama) e do

romance, através de exemplos, análises e mediações entre objetos por excelência considerados intangíveis, apartados pelas fronteiras dos gêneros.

Com efeito, a dissertação apresenta-se dividida em duas partes: **Narrativa e Representação e Linguagem e Experiência.** Na primeira parte foram estudados os aspectos formais do romance burguês e os impasses colocados pela narrativa de Beckett perante esta tradição literária. Ao passo que na segunda parte objetivamos elaborar uma representação para o trágico a partir da tragédia grega com o propósito de contextualizar a hipótese desenvolvida nesta seção: acerca da existência de uma dimensão trágica atualizada na experiência do “eu”, narrador do romance *O inominável*.

PARTE I

Narrativa e Representação

Romance: história e atualidade

Surgido no século XVIII, na Inglaterra, o romance (*novel*) foi “a expressão literária, tanto na forma quanto no conteúdo, de uma nova organização social e dos ideais de uma época que já não cabiam nos moldes nem da epopéia nem do velho romance e dos quais nenhum dos dois dava conta” (VASCONCELOS, 2002, p.98).

As teorias sobre o romance se inscrevem dentro de duas grandes perspectivas: uma formalista e outra historicista. Contudo, em linhas gerais, é pacífico afirmar que para a maior parte dos estudiosos desse período, dentre os quais cito Ian Watt, Lennard Davis, J. Paul Hunter, Erich Auerbach e Terry Eagleton, seu modo narrativo representou uma ruptura importante com a tradição literária anterior. O que significa dizer que o romance rompe os traços de continuidade com o romanesco.

De acordo com Ian Watt, autor de *A Ascensão do Romance*, livro de referência sobre o assunto, o romance promoveu uma mudança no sistema de representação em relação a todas as formas de ficção literária anteriores e também aos demais gêneros com ele coexistentes por meio do chamado “**realismo formal**”, um conjunto de convenções e procedimentos estilísticos e narrativos. Para Watt, o realismo no romance refere-se a um “modo de narrar” e não à “forma de vida narrada”. Ele parte da definição de E. M. Foster para quem o romance realista pretende apresentar um “retrato da vida através do tempo”, opondo-se a toda tradição anterior, cujo intento era, segundo Foster, apresentar “o retrato da vida através de valores” (WATT, 2010, p.22). E com base nessa

interpretação conclui que enquanto a forma passada oferecia uma visão unificada do mundo, reflexo das tradições e valores predominantes em épocas anteriores, o romance refletiria uma visão circunstancial da vida acordada com interesse pela diversidade e singularidade da experiência individual característico da sociedade burguesa na época moderna.

A análise de Watt tem por objetivo demonstrar como tal mudança de orientação está relacionada com uma transformação muito mais ampla na maneira de o homem se relacionar com o mundo sob a forma de uma nova perspectiva epistemológica e também ética. Watt analisa o desenvolvimento do capitalismo; a secularização do protestantismo; a influência dos ideais do Renascimento, do racionalismo e da objetividade no pensamento de René Descartes e também dos ideais liberais na teoria política de John Locke sobre a mentalidade da sociedade burguesa, dentre outras minúcias. Para ele, a confiança na consciência do sujeito na qualidade de observador, no conhecimento proveniente da experiência sensível, e nas relações de causa e efeito, dentre outras premissas e procedimentos metodológicos que estão na base da epistemologia realista na filosofia permitem identificar uma relação de correspondência com a técnica narrativa do romance burguês. Assim, um tipo de sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento deveria servir de modelo para edificação da forma emergente do gênero textual que foi a mais completa expressão artística do espírito democrático de orientação individualista que animava aquele século no ritmo do crescimento do poder das classes industriais e comerciais e do público leitor.

Ian Watt elege Richardson, Fielding e Defoe como primeiros representantes da nova forma emergente. Segundo ele, a ascensão do romance

aconteceu a partir da obra de Samuel Richardson. Ao adotar como técnica a descrição minuciosa do vivido, Richardson reflete esse momento de passagem da tipicidade à individualização através do esforço por criar uma narrativa “essencialmente dramática e psicologicamente realista”, nas palavras da crítica Sandra Vasconcelos (*Op. cit.*, p.53), dando vida à noção de sujeito moderno e indivíduo soberano. Henri Fielding acrescenta importante contribuição por meio de seu narrador intruso, diminuindo a “distância épica”, regra de ouro das narrativas tradicionais. Cito Vasconcelos:

“Sem pretender esconder o caráter ficcional de sua narrativa, o romancista usa, de forma magistral, as intervenções e intrusões do narrador para não deixar seu leitor esquecer-se de que está diante de uma obra de ficção. Esse narrador irônico e distanciado, não só se sente à vontade para comentar suas criaturas e as ações delas e, sem disfarce, manipular o tempo e a narrativa, mas também discute o próprio ato de escrita do romance, mantendo ao mesmo tempo em que desafia o próprio mandamento da “distância épica” ao acrescentar-lhe um tempero de modernidade, através das suas inferências abertas e explícitas” (*Ibid.*, p.89).

Ao passo que Daniel Defoe por sua prosa mais próxima da linguagem cotidiana, e pelos contornos de individualidade na caracterização minuciosa das personagens e descrição das cenas contribuiu significativamente para a representação realista do meio social das camadas mais baixas.

“A partir da ascensão das camadas humanas mais largas e inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, associada à posição de imersão destes indivíduos na narrativa de modo exato e profundo em uma época histórico-contemporânea determinada o realismo se configura” (AUERBACH, 2004, p. 435).

A definição cunhada por Erich Auerbach no célebre estudo sobre a representação da realidade na literatura ocidental intitulado *Mimesis*, segundo a qual o realismo moderno surge somente quando os acontecimentos cotidianos passam a ser levados a sério, nos informa que foi ao fazer da vida privada e doméstica seu grande tema que o romance foi verdadeiramente revolucionário. Antes do romance a representação das coisas tal como eram na realidade se confinava à comédia e ao antirromanesco. Apenas com o advento do romance o ordinário e o comum perderam seu estatuto de complemento cômico e deixaram de ocupar uma posição secundária e subordinada na hierarquia moral e literária, passando a ocupar a posição central.

A definição de Auerbach ensina ainda que no realismo a situação histórica geral aparece como uma espécie de atmosfera que abrange todos os espaços vitais individuais no romance. Uma impressão reforçada pela técnica de descrição dos pormenores. O autor cita um fragmento de uma carta escrita por Balzac a uma amiga, a fim de ilustrar a concepção de romance na época de seu surgimento: “Isto posto, a história do coração humano traçada fio por fio, a história social feita em todas as suas partes, eis a base. Não serão fatos imaginários; será o que acontece em toda parte” (*Op. cit.*, p.429). Auerbach cita Stendhal, Balzac e Flaubert como precursores do romance, destacando a significativa contribuição de Gustave Flaubert, responsável por tornar o realismo

“apartidário, impessoal e objetivo”, em suas palavras (*Op. cit.*, p. 432). Na forma romance, a opinião do autor acerca das personagens não é expressa. O narrador limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem. Isto é, de certo modo, acompanhado da convicção de que qualquer acontecimento, “se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e os seres humanos que dele participassem”, explica (*Op. cit.*, p. 432).

Nascido do choque entre a poesia do coração e a prosa do mundo³, e caracterizado pela pretensão de ser o relato completo e autêntico da experiência humana, uma representação integral da experiência particular de um indivíduo na sua totalidade, de acordo com Watt, o romance mostrará por toda parte os embates do indivíduo com a ordem social. No entanto, deverá evitar tanto a criatura quanto sua idealização. Para o crítico Raymond Williams ⁴, o realismo não estaria num estilo particular, ou na descrição de pormenores e detalhes, mas num equilíbrio no modo de apreensão entre o social e o pessoal que ultrapasse o simples processo de registro, elevando o romance à grandeza da sua função estética. Afinal, conforme observou Georg Lukács, a “verdade artística” pode ser puramente casual, arbitrária e subjetiva” ⁵.

Em linhas gerais espera-se que o romance burguês combine o geral e o particular, que seja verossímil e ao mesmo tempo exemplar. Portanto, o romance não se limitou apenas a refletir os valores do seu tempo, mas ajudou a criá-los. E por seu caráter exemplar e didático revelou a intenção nem sempre oculta de fazer da ficção um instrumento de edificação moral. Nessas bases

³ Hegel apud Vasconcelos, *op.cit.*, p. 38

⁴ Cf. WILLIAMS, R. “Realism and the Contemporary Novel”. In. *The Long Revolution*. Londres, The Hogarth Press, 1992, pp. 274-89.

⁵ Lukács apud Sandra Vasconcelos, *op.cit.*, p. 31.

sobre as quais um novo gênero se fundou, revelam-se as principais diretrizes do chamado realismo formal.

No realismo formal, a busca da verossimilhança na representação da realidade passa pela preocupação com a confiabilidade da narrativa e obedece ao princípio de coerência interna da obra. A alternância entre formas inventivas e referenciais na estrutura da narrativa revela seu caráter híbrido. Herdeiro de fontes diversas, o romance combina elementos factuais e ficcionais. Pode-se destacar ainda a centralidade da ação no desenvolvimento do enredo e a importância do papel desempenhado pelo tempo na narrativa, além da questão dos sentimentos e opiniões das personagens e do autor, tema recorrente entre os romancistas.

O brevíssimo excursus ao século XVIII realizado acima tem por finalidade destacar alguns dos aspectos fundamentais para o desenvolvimento do romance como novo gênero literário. Contemporâneo ao nascimento da categoria de indivíduo, sua narrativa pretende dar conta da representação total da experiência particular do homem comum em seu próprio tempo. Essa pretensão totalizante e os pressupostos que a sustentam são o ponto de partida para os impasses colocados pela narrativa moderna de Samuel Beckett dois séculos mais tarde.

Não obstante, é importante considerar para além do comentário anterior, limitado ao contexto do surgimento do romance no século XVIII, a contribuição da herança transmitida a Samuel Beckett pelos romancistas do final do século XIX e início do século XX, autores tais como Marcel Proust, James Joyce, Virgínia Woolf e William Faulkner, para citar alguns notáveis. Nesse período, rico em experimentações no âmbito das narrativas em prosa, as premissas e os paradigmas do realismo formal foram insistentemente confrontados e

relativizados. De modo que podemos afirmar que houve obras produzidas nesse período cujas contribuições foram significativas para uma convergência de questões e procedimentos evocados e recriados nos romances de Samuel Beckett analisados.

Talvez seja possível inventariar e sistematizar a riqueza e variedade dos procedimentos criados por esses autores em uma síntese capaz de demonstrar qualquer espécie de desenvolvimento do romance moderno. No entanto, não é o propósito desta dissertação dar conta de apresentar uma breve história do romance no Ocidente desde o seu surgimento até a emergência dos impasses que aparecem na obra de Samuel Beckett, para alguns teóricos um estágio singular nunca antes conquistado por outros autores. Ciente dos seus objetivos estabelecidos e limitações, este trabalho optou por considerar como contraponto para as análises aqui realizadas a referência mais geral, inicial, representada pelo chamado realismo formal. Entretanto, isso não significa que negamos ou ignoramos todas as nuances existentes entre um ponto e outro estabelecidos. Com efeito, recomendamos a leitura de textos mais aprofundados a respeito das aproximações possíveis entre Beckett e os autores aqui não estudados.

Sobre Beckett e a representação

O romance é a forma literária que coloca de maneira mais acentuada o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita ou representa. A síntese desses dois tempos constitui a essência do artifício.

O conceito de ficção engendra na sua atualidade um longo percurso histórico de desenvolvimento do entendimento acerca das relações instauradas pela linguagem em dois níveis distintos, ora considerados juntos, ora separadamente, porém intimamente relacionados. São eles: o âmbito do texto escrito, conforme as características do discurso na narrativa; e a forma como as representações criadas (o período temporal, os lugares, os indivíduos, os objetos, os acontecimentos, em suma, todos os componentes da história narrada) estão associadas aos correlatos exteriores ao texto aos quais se refere (o que Zipfel chama de "fictividade"⁶). Assim, o estudo do estatuto de ficcionalidade de um texto, em geral, envolve quatro níveis de análise: a produção do texto; a estrutura do texto; a recepção do texto e o contexto do ato verbal.

Contudo, no século XX, investigar a correspondência entre a narrativa e a realidade objetiva deixou de ser o mais fundamental. Tratava-se agora de problematizar a possibilidade de escrever romances a partir dos mesmos pressupostos que configuraram originalmente o gênero. A morte "racional" de milhares de pessoas em campos de concentração na Europa de um lado e a banalidade da vida e da morte no cotidiano das grandes cidades, quando já

⁶ Zipfel apud Blumenberg. Cf. BLUMENBERG, H. "Imitação da natureza": contribuição à pré-história da idéia do homem criador. In. *Mimesis e a reflexão contemporânea*, ed. Costa Lima, L. Rio de Janeiro. Eduerj, 2010, pp. 87-136.

nenhum acontecimento tem o poder de frear as engrenagens do progresso, revelaram um trauma na linguagem que de alguma forma reflete a incomunicabilidade de experiências fundadas sobre o silêncio diante das quais a possibilidade de narrar se encontra ameaçada.

A representação da subjetividade e do mundo na narrativa ficcional foi um tema recorrente na prosa de Samuel Beckett, presente em formulações e, sobretudo, a partir da estruturação interna das suas narrativas. Desde os narradores não confiáveis até as ambigüidades relativas aos acontecimentos e ações narrados, postos em dúvida, diversos indícios sinalizam para o aspecto ficcional de seus romances. Ao perguntar de onde se fala e por quais meios, Beckett retirou a distância épica e trouxe para o primeiro plano da narrativa àquilo que anteriormente não deveria aparecer. Com isso, expôs o caráter fragmentário de seus romances e dissolveu a ilusão de compreensão da obra como um todo unitário.

Extremamente escrupuloso com os detalhes, Beckett foi um escritor hermético no sentido de alguém orientado para a construção de “modelos” mantidos a partir de seus próprios recursos, retroalimentares eu diria, importando a expressão de outro domínio. Seu cuidado e rigor formais e com a escolha das palavras, revelou-se desde o princípio, tendo adotado a tarefa de traduzir seus próprios textos, muitos dos quais escritos inicialmente numa língua estrangeira, o francês. Tratava-se de uma preocupação característica, acentuada, sobretudo, a partir de quando passou a escrever textos dramáticos, sempre muito marcados por traços de oralidade e rubricas, e posteriormente, a dirigir alguns deles.

Não por acaso, os romances que compõem o primeiro ciclo de narrativas longas *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável* foram escritos inicialmente em

francês, língua estrangeira para o autor irlandês, tendo sido apenas posteriormente vertidos para sua língua materna, o inglês, por ele próprio.

Analisados conjuntamente, os três romances parecem servir ao propósito de ilustrar a preocupação que mencionamos acima. Com o propósito de demonstrar isso, e a fim de evitar qualquer tentativa, ainda que involuntária, de abarcar a totalidade e a complexidade das questões em menções superficiais ou generalizantes, optei por fazer um recorte bem determinado, orientado pelo desenvolvimento do epílogo em *Molloy* e *Malone Morre*. Reservando um momento posterior para uma análise mais pormenorizada da questão em *O inominável*. Dentre outros motivos, devido à recorrência do imperativo pela conclusão do relato nos três escritos – que parece ser um resquício, ou mesmo uma exigência, da convenção narrativa do romance. Uma exigência que recebe tratamento diverso nos três casos. Um desvio que me pareceu necessário talvez porque o único meio de progredir fosse parando ⁷, ou talvez por uma questão de método. Afinal, como percebeu Molloy ao longo de suas andanças:

“(...) in a forest thinks he is going forward in a straight line, in reality he is going in a circle, I did my best to go in a circle, hoping in this way to go in a straight line... And if I did not go in a rigorously straight line, with my system of going in a circle, at least I did not go in a circle, and that was something” (BECKETT, 2003, p. 79).

“(...) acreditando andar sempre em linha reta, na floresta, você só faz na verdade girar em círculos, fazia o melhor que podia para girar

⁷ “Yes, my progress reduced to me stopping more and more often, it was the only way to progress, to stop”. BECKETT, S. Three Novels by Samuel Beckett (**Molloy**; **Malone Dies**; **The Unnamable**). New York: Grove Press, 2003, p. 73.

em círculos, esperando assim ir em linha reta... E se não andava a rigor em linha reta, de tanto andar em círculos, pelo menos não girava em círculos, e já era alguma coisa" (BECKETT, 2007, p.122).

Vejamos então como se passa a ação: Moran, narrador da segunda parte de *Molloy* (1947), termina seu relato, que coincide com o fim do livro, escrevendo: "Then I went back into the house and wrote, It is midnight. The rain is beating on the windows. It was nothing midnight. It was not raining" (*Op. cit.*, p. 170) ⁸. Malone, por sua vez, na sua última visita e confrontação consigo mesmo face o absorvente passatempo de se contar histórias, escreve como palavras finais: "My story ended I'll be living yet. Promissing lag. That is the end of me. **I shall say I no more**" (BECKETT, 2003, p. 276, grifos meus) ⁹. Em seguida retoma a história sobre Macmann, uma de suas personagens, a esta altura num desfecho sangrento que é interrompida por um longo silêncio, no livro um vazio após a expressão "any more". Lemuel, enfermeiro do asilo onde seu herói residia, que já matara alguns dos internos durante o passeio à ilha, o último, empunhara novamente a sua machadinha, mas já não matará mais, escreve Malone: "(...) or with his hammer or with his stick or with his fist... or with his pencil". Palavras repetidas, frases cortadas, confusão, sentidos barrados, pontes talvez: "never anything there any more" (*Op. cit.*, p. 281) ¹⁰. Malone Morre (1951), outro que livro acaba.

⁸ "Então voltei para a casa, e escrevi, É meia-noite. A chuva está batendo nas janelas. Não era meia-noite. Não estava chovendo". BECKETT, S. *Molloy*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2007, p. 237.

⁹ "Minha história terminada, ainda vou estar vivendo. Falta que promete. E o fim de mim. Não vou mais dizer eu". BECKETT, S. *Malone Morre*. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004, p. 139.

¹⁰ "(...) nem com a machadinha, nem com o martelo, nem com o bastão... nem com o lápis"; "nunca coisa alguma mais nada nunca mais". *Three Novels by Samuel Beckett* (Molloy; **Malone Dies**; The Unnamable). New York: Grove Press, 2003, p. 145.

Dois fragmentos paradigmáticos. Entre eles um traço comum, porém com uma diferença fundamental. Se em alguma medida ambos os exemplos evidenciam algum grau de percepção de uma descontinuidade entre realidade e ficção, apontando para o aspecto mimético da representação do mundo exterior no universo das palavras, isso acontece de maneira bastante diversa nos dois casos.

Em *Molloy* parece haver uma consciência menos vacilante acerca da autonomia dos dois domínios. Tal divisão é o que autoriza Moran a “mentir”, sentar e escrever com ou sem efeito. Sabendo que mais importante do que a matéria são a forma e a construção, a realização do trabalho ¹¹, pecar um pouco é admissível, quando toda linguagem parece um desvio de linguagem¹². Diz Moran: “I say that night, but there was more than one perhaps. The lie, the lie, to lying thought. But I find the morning, a morning... I had then” (*Op. cit.*, p. 24) ¹³. A Molloy também não escapa tal compreensão. Ele sabe:

“(...) there could be no things but nameless things, no names but thingless names. I say that now, but after all what do I know now about them, now when the icy words hail down upon me, the icy meanings, and the world dies too, foully named. All I know is what is what the words know, and the dead things, and that makes a

¹¹“For what I was doing I was doing neither for Molloy, who mattered nothing to me, nor for myself, of whom I despaired, but on behalf of a cause which, while having need of us to be accomplished, was in its essence anonymous, and would subsist, haunting the minds of men, when its miserable artisans should be no more”. *Op. cit.*, p. 110. Tradução: “Pois o que estava fazendo, não o estava fazendo nem por Molloy, de quem fazia pouco, nem por mim, a quem renunciava, mas em nome de um trabalho que, se tinha necessidade de nós para ser realizado, era em sua essência anônimo, e subsistiria, habitaria o espírito dos homens, quando seus miseráveis artífices não mais existissem”. *Op. cit.*, p. 160.

¹²“It seemed to me that all language was an excess of language”. *Op. cit.*, p. 111.

¹³“Digo essa noite, mas foram muitas noites talvez. Trair, traír o pensamento traiçoeiro. Mas a manhã, uma manhã eu a reencontro”. *Op. cit.*, p. 50.

handsome little sum, with a beginning, a middle and an end as in the well-built phrase and the long sonata of dead. And truly it little matters what I say, this or that or any other thing. Saying is inventing. Wrong, very rightly wrong. You invent nothing, you think you are inventing, you think you are escaping, and all you do is stammer out your lesson, the remnants of a pensum one day got by heart and long forgotten, life without tears, as it is wept. To hell with it anyway" (*Op. cit.*, p.27).

"(...) a condição do objeto era de ser sem nome, e vice versa. Digo isso agora, mas no fundo que sei disso agora, daquela época, agora que chove sobre mim o grande granizo de palavras congeladas de sentido e que o mundo morre também, toscamente, torpemente nomeado? Sei o que sabem as palavras e as coisas mortas e isso dá uma pequena soma bonitinha, com um começo, um meio e um fim, como nas frases bem construídas e na longa sonata de cadáveres. E que eu diga isso ou aquilo ou outra coisa, na verdade pouco importa. Dizer é inventar. Falso como se espera. Você não inventa nada, acredita inventar, escapar, não faz mais que balbuciar sua lição, restos de um castigo, tarefa decorada e esquecida, a vida sem lágrimas, tal como você a chora. E depois que merda" (*Op. Cit.*, p. 54).

Não por acaso em *Molloy*, o final e o início da estória narrada parecem ser uma questão de perspectiva. Um desdobramento entre outros possíveis.

Em *Malone Morre* a nuance é outra. Já nas primeiras tentativas de Malone a fim de separar vida e invenção alguma frustração. Malone joga um "jogo para

perder”: “the losing game”. “The subject falls far from the verb and the object lands somewhere in the void” (*Op. cit.*, pp. 227-8)¹⁴. Isso e tudo mais parece fornecer um testemunho do obstáculo e do esforço que o obriga a se colocar do outro lado, apartado das histórias que conta e de suas criaturas.

“I have only to open my mouth for it to testify to the old story, my old story, and the long silence that has silenced me, so that all is silent. And if I ever stop talking it will be because there is no more to be said, even though all has not been said, even though nothing has been said. But let us leave these morbid matters and get on with that of my demise, in two or three days if I remember rightly. Then it will be all over with the Murphys, Merciers, Molloyes and Malones, unless it goes on beyond the grave” (*Op. cit.*, p. 229).

“(…) é só abrir a boca para que ela preste testemunho sobre minha velha história e sobre o longo silêncio que me deixou mudo, tanto que, agora, tudo é silêncio. E se um dia eu me calar, é porque não há mais nada a dizer, embora nada tenha sido dito. 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 dois bois, vamos morrer primeiro, depois vamos ver como é que fica” (*Op. cit.*, pp. 79, 80).

¹⁴ “O sujeito cai longe do verbo e o objeto aterrissa em algum lugar no vazio”. *Op. cit.*, p. 77.

Malone importa Murphy, Mercier, Molloy e Moran de outras narrativas do autor, de certo modo atualizando a presença desses outros escritos neste, algo que acontece com relativa frequência na obra em prosa de Beckett deste período. Além de antecipar o imperativo a ser seguido pelo narrador de *O Inominável*: não mais dizer “eu”. O que parece indicar algum traço de continuidade, conforme suspeito, revelando sua intenção de explorar um tema determinado sobre perspectivas diversas.

Além da preocupação quanto à conclusão das narrativas, que em *Malone Morre* aparece referida ainda no título, não parece ser eventual *in strictu sensu* a circunstância os três livros serem produtos de narradores que se vêem forçados a escrever, apresentando-nos seu relato como um acontecimento em ato, inacabado, e sem quaisquer outras projeções além da tarefa de concluí-lo, uma expectativa que coexiste com a incerteza latente quanto à sua realização. Antes figura ser relevante uma co-incidência tão singular ¹⁵.

Dividido em duas partes, *Molloy* é um romance marcado pela repetição de temáticas e procedimentos. Moran está a escrever no momento em que nos é dado a conhecê-lo e à sua jornada ao país de Molloy. Seu relato trata-se de um relatório a ser entregue para seu superior, Gaber. Ao passo que Molloy, do quarto de sua mãe, também escreve. Com isso, a dúvida lançada sobre o foco da narrativa contada e recontada é refletida sobre os acontecimentos do enredo.

Malone, definhando sobre uma cama, sem qualquer contato com o exterior, além de uma embaçada vidraça e uma porta por onde a princípio alimentos são abastecidos e dejetos escoados, depois nem isso mais, Malone,

¹⁵ Cedo, ainda na novela *O Expulso*, uma ponderação digna de nota encerrava o relato: “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” (p.24). BECKETT, S. *Novelas*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

"since that is what I am called now" (*Op. cit.*, p. 216), ilustra um exemplo paradigmático de narrador não confiável. Preocupa-lhe acabar o relato antes do derradeiro momento ou não conseguir fazê-lo integralmente em tempo. Resquício da preocupação quanto ao cumprimento da premissa de que um romance deva ser um relato completo e autêntico da experiência humana. Daí a importância de o fim da narrativa coincidir com o fim da vida do indivíduo representado.

No teatro as personagens mais célebres Vladimir e Estragon, Pozzo e Lucky, Hamm e Clov, Nagg e Nell, Winnie e Willie, e Krapp, alheias, enredadas em um universo particular onde projetam fragmentos e resquícios de outras épocas, remotas e inacessíveis, também contam histórias e encenam uma espera sem amanhã. Sem esperança e sem transcendência, as personagens de Beckett são criaturas sem um papel designado pelo Criador. Criaturas sem alma e sem um sentido para lhes orientar. Nas narrativas em prosa, como nos palcos, as personagens criadas por Beckett parecem ser encenadas como pantomimas, representando seu drama aquém e além das palavras que pronunciam, como se fossem apenas o suporte material, físico, para balbuciar lições outrora decoradas e já esquecidas. A função de falar, para essas personagens, parece ser a de destacar o momento em que se calam, ressaltando não tanto o que dizem, mas o contrário: o que silenciam.

A brincadeira de inventar histórias é exagerada ao ponto de as personagens se multiplicarem em quantas fossem as possibilidades, como no caso dos cinco "Molloys" possíveis segundo a imaginação de Moran, para quem aquele também poderia se chamar "Mollose", embora não estivesse certo disso (*Op. cit.*, p. 110), ou de, por uma decisão arbitrária de mudar de história ou, visto por outro ângulo, de permanecer na mesma, mudar seus nomes, é o caso

de Sapo que passa a se chamar Macmann (*Op. cit.*, p. 222), e adiante de Macmann cujo nome permanece, mas muda o agente, afinal, há mais de um Macmann habitando a ilha onde nasceram todos os outros de um ancestral comum, evidentemente! Diante de Malone “words and images run riot in ~~my~~ his head, pursuing, flying, clashing, merging, endlessly” (*Op. cit.*, p. 192)¹⁶. Ele, por sua vez, conta a si mesmo histórias sobre outros, passatempos literais, mas também metafóricos sobre sua condição, os Luíses (the Lamberts), os Saposcat, os Macmanns, primeiro uns, depois outros, com o mesmo lápis, no mesmo caderno onde escreve sobre si. Para o crítico, um campo minado por incertezas, duplicidades e ambiguidades.

Na composição plural das vozes dos narradores e de suas criaturas, com as quais estes não se identificam, mas se confundem, ou, por vezes, nas quais se metamorfoseiam, num espelhamento a um só tempo infinito e disforme, pode-se notar o efeito de uma técnica narrativa assentada sobre a desconfiança acerca dos fundamentos que sustentam a voz em primeira pessoa na ficção, que se repete com variações significativas em *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*.

De acordo com Todorov¹⁷, uma obra de ficção envolve relação com o mundo e com a memória, na qual está em jogo regra e agenciamento de seus próprios elementos. Beckett demonstra conhecer as exigências formais para que algo mesmo inventado seja verossímil. Ele de alguma forma compreende que, para que se crie uma representação ou imitação sobre o mundo, é preciso que esta obedeça ao princípio de ordem vigente na realidade representada. E com isso ele explicita o caráter artificial, portanto, ficcional das histórias que conta. Por isso, se refere a elas como invenções.

¹⁶ “Palavras e imagens, num turbilhão, inesgotáveis, surgem na sua cabeça, se perseguem, se fundem, se estraçalham”. *Op. cit.*, p.33.

¹⁷ CF. TODOROV, T. Introdução à Literatura Fantástica. São Paulo: Perspectiva, 2004.

O tom ao longo dos escritos é irônico, por vezes debochado, mas ao mesmo tempo melancólico. Trata-se de despedidas, de despedir-se, um enorme cortejo de moribundos que segue como pode encarando a morte nos olhos (*Op. cit.*, p. 205). Em *O Inominável* algo semelhante acontece quando a presença de um determinado Basile passa a se tornar mais importante de modo que o narrador resolve, por uma questão exclusiva, e por que não dizer legítima, de preferência chamá-lo de Mahood ¹⁸. Tudo como se fosse imprescindível vestir uma máscara, assumir uma identidade ou estabilidade qualquer que fosse, para se contar uma simples história.

No lugar de confiança na consciência do sujeito, no conhecimento proveniente da experiência sensível, e nas relações de causa e efeito, encontramos justamente a desconfiança em relação a estas premissas por toda obra de Beckett. Desconfiança justificada pela impossibilidade de manter a categoria tradicional de sujeito diante do mundo objetivo coisificado do pós-guerra no qual o homem se vê reduzido a uma função parcial em sua práxis vital. Nas palavras de Theodor Adorno e Max Horkheimer, num tempo em que “a dominação da natureza interna e externa tornava-se o fim absoluto da vida” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 43).

Assim para grande parte dos críticos de orientação marxista inspirados pelos escritos de Adorno, os modos de composição das vozes narrativas e das personagens, bem como a ruptura com modos convencionais de representação do tempo, do espaço e do enredo fariam parte de um ataque feito por Beckett à representação realista do mundo pelo romance tradicional e aos valores da

¹⁸ “Decidedly Basil is becoming important, I’ll call him Mahood instead, I prefer that, I’m queer”. BECKETT, S. *Three Novels by Samuel Beckett* (Molloy; Malone Dies; **The Unnamable**). New York: Grove Press, 2003, p. 303.

sociedade burguesa, erigida sobre a égide do progresso e da racionalidade-voltada-para-fins.

Não por acaso, a maior parte das análises acerca da obra de Beckett aponta para o aspecto de uma “economia da obra”, orientada por um programa estético. A narrativa beckettiana é “metaficção que analisa as malhas em que se encontra aprisionada”, nas palavras do crítico e tradutor brasileiro Fábio de Souza Andrade. Isso acontece por meio de “uma reflexão radical sobre a natureza da arte, mais especificamente, sobre a narrativa ocidental” (ANDRADE, 2001, p. 25), afirma o autor.

Beckett, diferentemente de James Joyce, considera a língua insuficiência e resistência, não uma mina de riquezas ou um repertório de possibilidades. Por isso, sua escrita deveria ser vista como um “work in regress”, conforme ele próprio afirmava (*Ibid.*, pp. 74 e 149).

De acordo com essa interpretação Beckett parece realizar intencionalmente um despojamento e uma desqualificação da linguagem. Um empobrecimento voluntário, reflexo da pobreza exterior. Suas práticas, dotadas de um caráter de negatividade, seriam manifestação de sua crítica contra a racionalidade instrumental burguesa. Permitindo assim que sua obra possa ser lida como síntese e crítica do tempo presente: denúncia da privação de sentido ao sujeito e da realidade.

Por tudo isso, se compararmos o romance inglês do século XVIII, orientado pelo esforço de tornar o texto o mais próximo possível da reprodução da realidade exterior, disfarçando seu caráter de artifício, e as narrativas beckettianas citadas, cujo compromisso diz respeito antes ao agenciamento de seus próprios elementos do que a representação fiel da realidade exterior, nas quais o princípio da construção torna-se mais proeminente do que a história

narrada, e os fragmentos não permitem elaborar uma interpretação total, mas apenas parcial da obra, torna-se nítida a distinção entre ambos. Por seu sentido unitário o romance tradicional revela seu caráter orgânico, ao passo que a narrativa modernista de Beckett expõe seu caráter não orgânico. Uma diferença que permite problematizar a própria função da arte.

De acordo com Friedrich Schiller, “apenas por meio da arte poderia ser restaurada a unidade dos sentidos e do espírito destruída pelo artifício”¹⁹, cujo efeito atinge a consciência, fragmentando-a. O homem, reduzido na sua práxis vital a uma função parcial, consegue desenvolver por meio da arte a totalidade das suas capacidades, mas não consegue trazer essa experiência para a sua práxis. Através dessa descontinuidade, podemos compreender o caráter “autônomo” conferido à arte burguesa. Para Peter Bürger, “a autonomia na arte é, ao mesmo tempo, pressuposto de uma heteronomia. A estética da mercadoria pressupõe uma arte autônoma” (BÜRGER, 2008, p. 211). Ou seja, a noção de autonomia está associada à existência de uma esfera de percepção da realidade subtraída à coerção da “racionalidade-voltada-para-fins”, reguladora das relações sociais de produção na sociedade burguesa. Assim, as esferas produtiva e artística são, por definição, formalmente reguladas por princípios distintos.

O objetivo das vanguardas modernistas da primeira metade do século XX era superar a instituição da arte e unir arte e vida (*ibid.*, p. 120). Em outras palavras, desejavam a passagem do esteticismo puro à estetização da vida. Esse é o sentido da ruptura com a tradição que os artistas modernistas defenderam. Para que a arte exercesse uma função efetivamente transformadora sobre a *práxis* vital, eles reivindicavam uma função social para a arte dentro do sistema

¹⁹ Schiller apud Bürger. BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo, Cosac Naify, 2008, p. 99.

capitalista, uma função política, não a simples produção de obras com um conteúdo socialmente significativo qualquer²⁰. A vanguarda propunha manifestações cujo sentido não poderia ser depreendido da unidade forma-conteúdo associada à noção clássica de obra (obra orgânica) (*Ibid.*, p. 110).

A autonomia da arte, que Bürger desdobra em esteticismo (quando a arte se transforma em conteúdo de si mesma), é, portanto, a própria condição de possibilidade para uma mudança genuína sobre a práxis vital. Para Bürger, apenas por estar fora do espaço delimitado pela racionalidade-voltada-para-fins a arte pode fornecer conhecimento crítico sobre a realidade, uma vez incorporada pelo sistema perderia sua capacidade de criticá-lo.

O desenvolvimento de um conceito de obra de arte não orgânica foi a tarefa central realizada por Peter Bürger em seu livro *Teoria da vanguarda*, de 1974. O conceito benjaminiano de alegoria se mostrou o mais apropriado para isso, pois permitiu ao autor compreender e explicar aspectos ligados tanto à produção quanto ao efeito estético da obra de vanguarda.

A obra alegórica tem como princípio básico a montagem. Enquanto a obra orgânica, também chamada de simbólica ou clássica, procura tornar irreconhecível o seu caráter de objeto produzido, tendo como intenção criar uma impressão unitária, realista; a obra alegórica é caracterizada pelo fragmento e pela oposição ao símbolo orgânico, pela sua desvinculação do real. A configuração particular da obra alegórica impõe a renúncia à interpretação de sentido, rompe o círculo hermenêutico tradicional e transfere a atenção do receptor para o princípio de construção da obra. Segundo Bürger, o receptor da obra modernista

²⁰ Para alguns autores a arte clássica, também chamada orgânica ou realista, estaria ligada ao belo ao passo que a arte modernista estaria ligada ao sublime. A primeira com função de representação e reprodução da realidade e a segunda com função de transformação da realidade.

de vanguarda experimenta a denegação de sentido como choque. O choque para esta teoria é o meio com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança na *práxis* vital do receptor (*Op. cit.*, p. 158). O choque tem a natureza de uma experiência única, cuja repetição transforma de maneira radical. Somente uma postura hermenêutica crítica, que considere suas contradições, poderá inferir o sentido do todo relativo ao caráter alegórico das obras modernistas de vanguarda.

Nesse sentido, os romances *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável* parecem conter algo do princípio alegórico que animou a criação dos artistas modernistas do período, aos quais Beckett comumente é associado. De modo que o conceito de alegoria pode fornecer um instrumental teórico útil para a descrição de características importantes da obra do autor (no drama inclusive, acrescentaria). Além de ajudar o leitor a compreender o traço comum, face à multiplicidade de manifestações em campos artísticos diversos, que a nomenclatura modernismo deposita.

No entanto, a contrapartida revolucionária do ponto de vista político e social que o estudo de Bürger relaciona às obras e manifestações modernistas não parece estar tão próxima do efeito conferido por Beckett às suas criações. Assim, desdobrar a influência da experiência do “eu” em *O Inominável*, por exemplo, em um conteúdo socialmente engajado, isto é, capaz de promover uma mudança na consciência e na *práxis* do leitor da obra não parece ser um propósito declarado para Beckett. Ao contrário, pareceria infundada uma correlação necessária desta natureza, haja vista o caráter “individual” da experiência narrada, considerada trágica nesta hipótese de leitura. A preocupação artística de Beckett parece ser antes com a tradição literária e com

um modo de narrar que já não dá conta da experiência do sujeito no pós-guerra, do que com a transformação da realidade representada em seus escritos a partir de uma experiência estética suscitada pela obra – o que em alguma medida, configuraria um tipo de transcendência. Ao invés disso, Beckett busca novas formas possíveis para representação da realidade tal como ela se apresenta no presente; narrar a fim de continuar o legado da sua herança.

PARTE II

Linguagem e Experiência

A linguagem da tragédia e a tragédia da linguagem

À primeira vista o uso da noção de trágico associado a um romance, isto é, a uma obra cujo modo narrativo não seja o dramático, pode parecer problemático. O exercício analítico realizado por Gérard Genette em *Introdução ao Arquitexto* permite identificar na definição dos gêneros lírico, épico e dramático pelas poéticas modernas, românticas e pós-românticas, um desvio em relação à compreensão dos fundadores da poética clássica, Platão e Aristóteles, que pode ajudar a localizar a verdadeira causa desta suposta inadequação.

Segundo Genette, o que hoje compreendemos como gêneros, na definição dos autores gregos, referia-se originariamente aos modos narrativos a eles correspondentes, isto é, à maneira como os textos podem ser enunciados. Para Platão haveria três modos, citados no livro III da *República*: puramente narrativo, correspondente ao ditirambo; mimético, por via de diálogos entre as personagens, como no teatro; e misto, isto é, alternando entre uma e outra forma, como em Homero.

Na *Poética*, que é fundamentalmente uma teoria sobre a tragédia, Aristóteles distingue três critérios de diferenciação entre as obras poéticas: segundo o objeto imitado; o modo de imitação; e os meios. Desta forma, os seres humanos atuantes (superiores ou inferiores), objetos da imitação, poderiam ter suas ações contadas ou apresentadas em ato, ou seja, de modo narrativo ou dramático, em uma linguagem baixa ou elevada.

Em suas análises Genette chama atenção para dois aspectos dignos de nota que cumpre considerar desde o princípio. Primeiro, o fato de que "se para

Platão a epopéia revelava do *modo misto*, para Aristóteles revelava do *modo narrativo, ainda que essencialmente misto ou impuro*” (GENETTE, 1987, p. 38, grifos meus). Portanto, em ambas as classificações, a presença de elementos ou estruturas dramáticas, além das estritamente narrativas, foi reconhecida nas obras poéticas de cunho épico. E, segundo, “a valorização implícita e motivada relativa à superioridade do modo dramático sobre o narrativo” (*Op. cit.*, p. 32). Na *Poética*, Aristóteles afirma em relação ao modo dramático não apenas a superioridade estética da densidade e da unidade, mas também do objeto trágico. O que para Genette seria surpreendente, pois Aristóteles atribuiu aos dois gêneros objetos não apenas iguais, mas idênticos (a representação de heróis superiores). O que parece servir como indício de que a presença do trágico em uma obra poética não decorre de um critério puramente formal.

Além disso, no livro IV, Aristóteles distingue no âmbito dos poemas trágicos o fato de a perfeição poder ser alcançada do ponto de vista da composição do poema, de maneira independente da sua realização sob a forma de espetáculos. Genette comenta essa circunstância prevista por Aristóteles, “quando exige que a ação seja capaz de suscitar temor e piedade na ausência de toda representação cênica e com o simples enunciado dos fatos” (*Op. cit.*, p. 35), como uma concessão para que se possa admitir a possibilidade de o assunto trágico poder ser dissociado do modo dramático e confinado à simples narração sem se tornar por isso tema épico. O que levou o autor a concluir que o “trágico existiria, pois, sem ser na tragédia, tal como sem dúvida, existem tragédias sem trágico” (*Op. cit.*, p. 35). Para esta hipótese de leitura do romance *O Inominável* uma premissa a ser verificada.

A classificação tripartite dos gêneros conforme conhecemos na atualidade foi elaborada pelos autores e teóricos do Romantismo alemão e posteriores a partir de releituras da poética clássica, e criou inúmeras inovações em relação àquela teoria. A principal delas, objeto central das análises do livro citado de Genette, foi a criação do lírico como classe geral dentre os poemas imitativos contemplando o modo narrativo puro. É, no entanto, irrelevante para os propósitos desta análise examinar os pormenores desse processo de reformulação das questões relativas à *mimese* ao longo dos séculos. O que cumpre destacar é o fato de a divisão e definições modernas serem muito mais complexas do que a originalmente proposta pelos autores gregos, por terem passado a abarcar elementos temáticos que escapam a uma definição puramente formal tal como àquela, baseada nos modos de enunciação. Passaram a ser considerados como critérios para identificação dos gêneros elementos relacionados à ênfase na realidade representada, subjetiva, objetiva ou subjetiva-objetiva (a exemplo da compreensão dos irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel)²¹, ou à predominância das instâncias temporais de presente, passado e futuro nos gêneros²², dentre outras. Passou a vigorar, por exemplo, a compreensão de que a forma mista (por alguns, atribuída à épica; por outros, ao drama) fosse posterior às duas outras, resultante de uma síntese. E, no processo de segmentação das subdivisões internas às classes gerais dos gêneros, considerou-se que os elementos “épico”, “lírico” e “dramático” pudessem ser combinados infinitamente, como sugeriu Johann Wolfgang von Goethe por exemplo²³.

²¹ Cf. GENETTE, G. *Introdução ao Arquítexeto*. Lisboa: Vega Universidade, 1987, p. 55.

²² Cf. *Idem.*, p. 55. Veja quadro.

²³ Cf. *Idem.*, pp. 66, 76. Veja a pirâmide elaborada por Julius Petersen.

Assim, tornar-se-ia nítida a diferença postulada por Genette entre gênero e modo, entendendo o **gênero** como uma categoria literária e o **modo** como uma categoria linguística. Ele explica:

“(...) na sua medida de conceitos genéricos, os três termos da tríade tradicional não merecem nenhum escalão hierárquico particular: épico, por exemplo, não domina epopeia, romance, novela, conto, etc., a não ser que seja entendido como modo (= narrativo); se for entendido como gênero (=epopeia) e lhe for dado, como em Hegel, um conteúdo temático específico, então já deixa de conter o romanesco, o fantástico, etc., recai no mesmo nível; o mesmo sucede com o dramático em relação ao trágico, ao cômico, etc., e com o lírico com relação ao elegíaco, ao satírico, etc.” (Op. cit., p. 82).

Portanto, na **tragédia** estaríamos diante de duas realidades distintas: uma ao mesmo tempo modal e temática, relativa ao drama nobre, e a outra puramente temática, de ordem mais antropológica do que poética, relativa ao trágico (Op. cit., p. 36). Assim, de acordo com Genette, teríamos:

[drama nobre (tragédia) trágico]

Por esta via acreditamos que seja possível estabelecer uma distinção primeira fundamental entre o **trágico** e a tragédia. Conforme vimos, os gêneros podem atravessar os modos, pois não há relação de dependência entre as

categorias modais e temáticas. Para Genette: “o modo não inclui nem implica o tema, o tema não inclui nem implica o modo”; mas “os modos e os temas, ao cruzarem-se, co-incluem e determinam os gêneros” (p. 87).

A contribuição de Gérard Genette para a presente análise, acerca da dimensão trágica da experiência do narrador no romance *O Inominável*, de Samuel Beckett, é significativa, pois demonstra a legitimidade da investigação do tema trágico no modo narrativo. A defesa desta prerrogativa desarticula as objeções mais ortodoxas a proposta de questionar a existência de uma forma trágica narrativa. No entanto, esta não é a única objeção a ser superada.

Não obstante ao sentido moderno que pretendemos investigar, a noção de trágico, originária do horizonte da tragédia grega, deverá ser compreendida a partir da realização desta forma artística. A presença extensiva de elementos formais na obra de Beckett, no drama e na prosa, associados ao tipo de linguagem, personagens e ações representadas na **comédia** constituiria talvez o maior obstáculo à nossa proposta de aproximação do trágico, direta ou indiretamente, relacionado à tragédia. O (des)acordo criado entre a temática trágica e a forma muitas vezes cômica na obra de Beckett é possivelmente o tom mais característico da presença do autor, do narrador e de suas criaturas no mundo da ficção literária. Entre a gravidade mais profunda e a irreverência menos interessada, oscilou como um pêndulo o artista no interior de cada composição, e no movimento ritmado conquistou com sua envergadura os limites mais extremos das possibilidades de representação na literatura ocidental.

A crítica britânica Ruby Cohn, autora de diversos volumes dedicados à análise da obra beckettiana, destaca em *Samuel Beckett: The Comic Gamut* a paródia e a ironia como as técnicas mais freqüentemente empregadas por

Beckett na criação do efeito atmosférico dos romances do pós-guerra, entre o cômico e o patético. A autora enfatiza o emprego sofisticado, multifacetado, destes recursos resultando em ambigüidades em todos os níveis do texto. E por vezes em paradoxos, seria importante acrescentar.

A dinâmica a partir da qual se desdobram os acontecimentos nos escritos de Beckett e o humor, entre a paródia e a ironia, com a qual os eventos são narrados causam um estranhamento que não passa despercebido pelo leitor, que poderá se surpreender rindo de circunstâncias opostas àquelas que normalmente causariam o riso. À descrição de uma cena, raciocínio ou situação “dolorosos” não se segue nenhum tipo de lamentação por parte das personagens, mas, ao invés disso, elas riem de si mesmas, da sua precária condição, física e moral; uma condição que parece refletir um estado de coisas dado do qual elas apenas participam. A fortuna crítica de Beckett avaliou este funcionamento como característico de comitragédias. As comitragédias funcionariam de maneira reversa às tragicomédias, conforme explica Fábio de Souza Andrade no prefácio à edição brasileira de *Fim de Partida*: “no lugar de um clima soturno que se encaminha para uma resolução final em festa e casamento, instaurava-se em seu mundo uma capacidade de rir em meio à privação e ao sofrimento, mesmo sem a perspectiva de remissão no horizonte sombrio” (Beckett, 2010, p. 11).

A tragédia sempre esteve associada à dimensão nobre da ética humana, ao passo que a comédia contemplava o que nela havia de mais vulgar. Dentre os aspectos relacionados à figura do herói, Aristóteles evidenciava, por exemplo, que, quanto mais nobre fosse o seu caráter, mais trágico seria o efeito da sua queda. Assim, um tipo de representação específica elaborada por meio de uma linguagem elevada, num estilo chamado sublime, deveria corresponder aos

homens superiores, de origem aristocrática e alta posição social, como príncipes e reis: a tragédia; e outro, diametralmente oposto, em linguagem grotesca, abarcando do repugnante ao ridículo, deveria corresponder aos homens inferiores, provenientes das classes baixas, incapazes de medir forças com os poderes divinos: a comédia.

Na definição de Wilamowitz, citada por Walter Benjamin em *A origem do drama barroco alemão*, “uma tragédia ática é um fragmento autossuficiente [sic] da saga heroica, poeticamente elaborado num estilo sublime, apresentado por um coro de cidadãos de dois ou três atores, e que se destina a ser encenado no santuário de Dionísio, como parte do culto público” (BENJAMIN, 1984, p. 129). Em outra passagem, escreve: “Assim, tudo nos reconduz à relação entre a tragédia e a saga. Nisso está sua raiz, daí decorrem suas vantagens e fraquezas, aí reside a diferença entre a tragédia ática e qualquer outra forma de poesia dramática” (*Op. cit.*, p. 129). Diante das passagens citadas, que destacam o aspecto ritual da realização da forma trágica na cultura grega, Benjamin conclui que “A definição filosófica da tragédia deve partir desse ponto, com plena consciência de que ela não é uma simples transfiguração teatral da saga” (*Op. cit.*, p. 129). Com efeito, a tragédia não pode ser compreendida desprezando-se a sua presença e dinâmica no interior da cultura grega, desconsiderando sua dimensão metafísica, ética e estética.

A comédia, por sua vez, abarcava o conjunto das representações dramáticas sobre os homens não compreendidas pela definição de tragédia. Nesse sentido, é interessante notar que a definição da comédia é dada por um tipo de exclusão privativa de maneira que àquilo que não é assunto para tragédia torna-se necessariamente assunto “cômico” para Aristóteles. Além disso, seria

útil acrescentar, a tragédia parece estar mais próxima da revelação de algo relativo ao homem, enquanto a comédia estaria mais próxima das “verdades” relativas à sociedade, num sentido aproximado ao do drama social.

O estudo de Walter Benjamin sobre a origem do drama barroco alemão é a análise comparativa mais aprofundada que dispomos acerca das diferenças entre a tragédia antiga e posteriores. Os livros *Teoria do drama burguês* e *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, revelam o sintomático desaparecimento do trágico das formas dramáticas posteriores ao Renascimento. Eliminados o coro, o prólogo e o epílogo, surge, no Renascimento, uma forma dramática baseada unicamente no diálogo, o **drama**, capaz de conter todas as nuances entre a tragédia e a comédia.

Derivadas da compreensão dualista aristotélica, que separou e delimitou formalmente as tragédias e comédias a partir da observação da realização histórica destas duas manifestações da arte dramática nos anfiteatros gregos, as definições híbridas de tragicomédia e comitragédia surgem num contexto posterior ao nascimento do “drama” em que a compreensão da possibilidade do trágico já havia abandonado a tragédia. Sendo, por isso, insuficiente para descrever de maneira precisa o movimento trágico da consciência do narrador em *O Inominável*, de modo que o aspecto trágico não poderá, conforme essas duas definições pressupõem, ser pensado separado da linguagem que emoldura a experiência trágica. Em outras palavras, o motivo pelo qual descartamos o uso da palavra comitragédia para descrever a situação da narrativa, mesmo admitindo que a linguagem, as personagens, as ações, e o humor que atravessam o texto beckettiano está muito mais próximo daquele encontrado na comédia do que do tipo característico da tragédia, é a compreensão de que não é

possível separar experiência, consciência e linguagem em *O Inominável*, pois a experiência trágica surge para a consciência por meio da linguagem, de modo que, para esta análise, a linguagem é trágica não devido ao estilo por meio do qual as personagens são apresentadas ou narradas (sublime ou grotesco), mas devido ao papel que ela desempenha na narrativa, por exemplo, suscitando ambigüidades.

Andrade chama atenção para o comentário feito por Beckett com o propósito de destacar uma das falas da personagem Nell em *Fim de Partida*, “Nada é mais engraçado do que a infelicidade” (BECKETT, 2010, P. 58) ²⁴, como uma das chaves para a leitura da peça, e também para a sobremaneira relevante consideração do autor acerca da convivência das personagens Didi (Vladimir) e Gogo (Estragon) com a espera na peça *Esperando Godot* ao afirmar que “nada é mais trágico do que o grotesco” (BECKETT, 2010, p. 14) ²⁵.

Ao afirmar que “nada é mais trágico do que o grotesco” (BECKETT, 2005, p.14), Beckett não apenas questiona a convenção aristotélica, responsável por delimitar a matéria, os agentes e a linguagem do trágico, como manifesta uma compreensão moderna própria da experiência trágica.

Desde a antiguidade clássica, onde encontramos a experiência do trágico manifestada de forma genuína e orgânica na tragédia grega até o século XX, a compreensão do humano e, paralelamente, do trágico, foi sendo modificada.

Duas vertentes, uma de caráter histórico e outra de caráter filosófico, dividem a maior parte das opiniões correntes acerca da natureza da tragédia. De

²⁴ “Nothing is funnier than unhappiness”. BECKETT, S. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber & Faber, 2006, p. 101.

²⁵ “Nothing is more grotesque than the tragic”. Passagem retirada pelo autor da correspondência pessoal entre Samuel Beckett e Roger Blin.

um lado os chamados helenistas, dentre os quais destaco Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, abordam a tragédia a partir do contexto da religiosidade e das transformações sociopolíticas na *pólis* ateniense ²⁶; de outro, pensadores herdeiros de uma concepção universalista segundo a qual a tragédia não teria origem nas ações do indivíduo, pois seria algo inerente à sua própria condição, cujo precursor foi Arthur Schopenhauer, de acordo com o crítico Raymond Williams. Para Schopenhauer, “o verdadeiro sentido da tragédia é a intuição mais profunda de que não são os seus próprios pecados individuais que o herói expia, mas o pecado original, isto é, o crime da própria existência” (WILLIAMS, 2002, p. 59). Este estudo identifica ainda uma terceira vertente que Williams não considera. Aquela representada pelos autores fiéis à *Poética* de Aristóteles que concebem a tragédia a partir de seus efeitos, a saber o temor e a piedade, cujo principal expoente é o autor alemão Friedrich Schiller ²⁷.

Conforme sabemos, a tragédia grega tinha um sentido ritual profundo que escapa ao nosso tempo. Com a ascensão da burguesia, a secularização da sociedade penetrou o domínio da tragédia. Assim, no contexto de uma compreensão metafísica pós-cristã, a tragédia passou a ser concebida como uma dimensão própria da existência, isto é, não justificada. Uma compreensão que tenderia a desconsiderar a relevância das condições históricas e éticas dos homens e que parecia ser ainda dominante em meados da década de 1960, quando Williams escreveu *Tragédia Moderna*. Nesta obra Williams afirma que no século XX o sentido da tragédia foi reduzido a um tipo de interpretação acerca da morte. Isso ocorreu devido à aproximação do sentido da solidão do homem

²⁶ Cf. VERNANT, J-P. VIDAL-NAQUET, P. Mito e *Tragédia na Grécia Antiga*. Tradução: Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Y. H. Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante e Bertha H. Gurovitz e Hélio Gurovitz. São Paulo: Perspectiva, 2011 2ed.

²⁷ Cf. SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Tradução e ensaios: Pedro Sússekind. Minas Gerais: Autêntica Editora, 2001.

moderno diante da morte, sem metafísica, confrontado diante dos limites da sua racionalidade, ao isolamento do herói trágico diante do seu destino, (*Op. cit.*, p.82).

Nesse sentido o século XX parece resgatar a ideia de destino presente nos mitos que serviram de fonte para as tragédias antigas, diversa da concepção trágica propriamente dita, relacionada à ironia e à peripécia. Na tragédia, e por que não dizer no trágico, o destino não é resultado de um imperativo anterior ou superior à vontade do herói, mas decorre justamente da sua tentativa de escapar do destino. Em seu *Ensaio sobre o Trágico*, Peter Szondi identifica a chamada “unidade de salvação e aniquilamento” como um dos traços fundamentais de todo o trágico. Segundo ele, “não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína” (SZONDI, 2004, p. 89). O que significa dizer, que, neste caso, é o homem quem decide seu destino.

Nas palavras do escritor argelino Albert Camus, “o que distingue a sensibilidade moderna da sensibilidade clássica é que esta se nutre de problemas morais e aquela de problemas metafísicos” (CAMUS, 2008, p.119). Não por acaso, Benjamin julgou relevante destacar a independência do trágico em relação ao *ethos*, outrora anunciada em *O Nascimento da Tragédia*, obra de juventude de Friedrich Nietzsche, a qual consistiria originalmente em uma proposta de separação entre as obras cujo sentido é a imitação da natureza e a tragédia, uma criação estética existente unicamente a partir da tensão entre algo e seu oposto, irreduzível a uma coisa ou outra. Reproduzindo, assim, o princípio de equilíbrio do mundo arcaico, entre o apolíneo e o dionisíaco. A dimensão estética observada por Nietzsche constitui uma dimensão importante da

experiência trágica, contudo, não convém simplificá-la numa redução racionalista. Por experiência referimo-nos ao horizonte próprio do homem. Àquilo que existe apenas junto a ele, por meio dele, Nele. Portanto, ao indicar a dimensão estética da experiência trágica precisamos ter a clareza de que ela diz respeito a algo que pertence ao homem real, vivente, não a uma abstração conceitual atemporal de Homem. A experiência trágica compete a todos os mortais, democraticamente. E, conforme pretendo demonstrar em *O Inominável*, a radicalidade do trágico reside em perpassar a vida comum.

Em tempo, revela-se interessante destacar uma importante consideração feita por Walter Benjamin acerca da tragédia antiga: o fato desta versar sobre o mito e não sobre a história. Isso significa dizer que o que está em jogo na tragédia passa pelo âmbito das representações, para além da materialidade dos fatos. O aspecto interior do fenômeno sobrepõe-se à sua exterioridade. Com isso a ênfase do relato recai sobre o sujeito, ativa e passivamente, sob a forma de uma escrita ou fala que é também ausculta, seja ele o autor da ação ou um espectador somente. Trata-se, portanto, de um aspecto fundamental para compreendermos a perda de vivacidade do trágico nas suas configurações dramáticas posteriores aos gregos. Uma vez sistematizados os procedimentos, no drama, o mito converteu-se em tradição e convenção. Petrificado, outrora herói de carne e osso, o homem fora convertido em um modelo sem vida.

Não pretendemos esgotar nestas primeiras considerações todos os aspectos relacionados ao horizonte trágico, até aqui extraídos a partir da análise da fortuna crítica em torno da forma grega tragédia. Mesmo porque não se trata de identificar no romance de Samuel Beckett *O Inominável* semelhanças ou diferenças em relação à tragédia. Nossa investigação parte da origem do

fenômeno trágico, a saber no espetáculo ritual chamado pelos gregos antigos de tragédia, com o propósito de identificar não suas características, senão uma dimensão imaterial que poderia ser vinculada ao conceito de experiência trágica que pretendemos desenvolver a partir da narrativa beckettiana. Afirmar como trágico o sentido da experiência do narrador de *O Inominável* significa fornecer uma moldura para esta obra construída sobre abismos e um horizonte para a experiência que ela ensina.

Conforme o célebre estudo de 1961 de Peter Szondi sobre o trágico demonstrou, a presença de elementos relacionados à experiência do trágico pode ser mapeada não apenas na poética, mas também na filosofia, da antiguidade à contemporaneidade, assumindo formas muito variadas em ambos os casos. Os aspectos gerais e os particulares das suas diferentes realizações individuais permitem a um só tempo identificar uma estrutura comum e afastar as possibilidades de generalizações em torno de um conceito geral capaz de dar conta do fenômeno trágico. Szondi compara a história da filosofia do trágico, sobretudo no período do romantismo e posteriores, ao vôo de Ícaro, afirmando que “quanto mais o pensamento se aproxima de um conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial que deve impulsioná-lo para o alto” (*Op. cit.*, p.77), no que devemos concordar com ele.

Não pretendemos, portanto, formular generalizações ou abstrações em torno de um conceito de trágico nesta análise, pois não parece possível atribuir ao fenômeno trágico um conteúdo determinado. No entanto, acreditamos ser possível reconhecer em *O Inominável* a estrutura dialética que Szondi outrora identificou nas diversas manifestações e definições do trágico que examinou em seu *Ensaio sobre o trágico*. Segundo Szondi, “esse fator dialético expõe o

denominador comum das diversas definições idealistas e pós-idealistas do trágico” (*Op. cit.*, p. 81). Contudo, é importante ressaltar, as definições de dialética e trágico não se equivalem. Cito, novamente, Szondi: “não é possível reduzir ao conceito lógico de dialética um fenômeno como o trágico, ao qual se deve o mais alto estágio da poesia e que muitas vezes foi concebido como sendo intimamente ligado ao significado da existência” (p. 84).

Por dialética compreendo uma estrutura que engendre a oposição entre algo e a sua negação sob a forma de uma unidade simultânea, isto é, a um só tempo, sendo ambos, o movimento e a sua negação, expressões de uma mesma manifestação do fenômeno, que ora apareceria visível, ora estaria obliterada, de acordo com a perspectiva do observador.

Através de suas contradições e descontinuidades, as estruturas dialéticas da narrativa e da linguagem em *O Inominável* tornam-se visíveis. A equivocidade do discurso que gera ambigüidades permitirá ao narrador ouvir, por um instante, sua própria voz e o silêncio que ecoa suspenso em cada palavra. E por esta via o horizonte trágico se abre ante da experiência narrar a si mesmo.

O inominável: preâmbulo

"In order to stop speaking, I should have spoken of me and of me alone
(...) It is now I shaw speak of me, for the first time".

BECKETT, 2003, p. 297 ²⁸

A voz narrativa pronominal em primeira pessoa do narrador de *O Inominável* não está só. Atrás, entre, diante dela todo um regimento de dragões: Murphys, Molloyes, Malones, "I believe we are all here, but so far I have only seen Malone. Another hypothesis, they were here, but are here no longer. I shall examine it after my fashion" (*Op. cit.*, p.287) ²⁹. A presença recorrente das personagens importadas de obras anteriores na prosa de Beckett instaura o procedimento da repetição como fator de deslocamento de perspectiva na narrativa, que se desdobra "igual a si mesma" à medida que reflete sobre sua impossibilidade de avançar sem recorrer a esses fantasmas moribundos.

No entanto, será preciso enfrentar tais fantasmas para ir adiante e conduzir o relato para algo diferente desta longa sonata de cadáveres. Esse é o sentido da busca do "eu" por um "modo de narrar" que dê conta da sua experiência sem recorrer às velhas representações, fantasiosas e desatualizadas. É a partir da observação do funcionamento desses elementos na narrativa que a trajetória do narrador ante a necessidade de falar "apenas sobre si" torna-se visível.

²⁸ "Era preciso falar só de mim, a fim de poder calar-me... É agora que vou falar de mim pela primeira vez". *Op. cit.*, p. 44.

²⁹ "creio que todos estamos aqui, mas até agora só avistei Malone. Outra hipótese, estiveram aqui, não estão mais. Vou examiná-la, a meu modo". *Op.cit.*, p.31.

Em *O Inominável*, entre indeterminada(s) voz(es), observemos atentamente um primeiro silêncio:

"Perhaps it is time I paid a little attention to myself, for a change. I shaw be reduced to it sooner or later. At first sight it seems impossible. Me, utter me, in the same foul breath as my creatures? Say of me that I see this, feel that, fear, hope, know and do not know? Yes, I will say it, and of me alone. Impassive, still and mute, Malone revolves, a stranger for ever to my infirmities, one who is not as I can never not be. I am motionless in vain, he is the god. And the other? I have assigned him eyes that implore me, offerings for me , need of succor. He does not look at me, does not know of me, wants for nothing. **I alone am man and all the rest divine**" (*Op. cit.*, p.294, grifos meus).

"E se me ocupasse um pouco de falar de mim, para variar. Ficarei encurralado aí mais cedo ou mais tarde. Isso parece impossível à primeira vista. Me fazer transportar, eu, na mesma carroça das minhas criaturas? Dizer de mim que vejo isso, sinto aquilo, que temo, espero, ignoro, sei? Sim, eu o direi, e só de mim. Impassível, imóvel, mudo, segurando o seu maxilar, Malone gira, estranho para sempre às minhas fraquezas. Eis aí um que não é como eu não saberei jamais não ser. Por mais que não me mexa, é ele o deus. E o outro. Emprestei-lhe olhos suplicantes, oferendas para mim, uma necessidade de ajuda. Ele não me olha, não me conhece, não lhe falta nada. Só eu sou homem e todo o resto divino" (*Op. cit.*, p.40).

Na passagem acima Malone, narrador do romance *Malone Morre*, aparece bruscamente diante do narrador de *O Inominável*. Nela, Malone é referido como um deus, na verdade, um “homem-deus”, pois diferentemente daquele que É, este “não é”. E esta impotência caracterizaria uma condição – não sendo, portanto, circunstancial – que parece inalcançável para àquele que fala.

Malone é “one who is not as I can never not be”, ele escreve. Ele escreve um, sugerindo a existência de outros, e, adiante, conclui: “I alone am man and all the rest divine”. Com isso, o narrador realiza uma passagem do pessoal para o impessoal, porque Malone passa a compartilhar uma qualidade comum a todo o resto, que é ser “divino”. Ou seja, algo que era a condição particular de Malone, e não a sua (do “eu”), passa a ser a condição de tudo que não está compreendido na instância do eu; nesta passagem, dizer eu é a marca que identifica o humano. Poder-se-ia dizer: ser homem é apropriar-se da sua condição na linguagem, fazer-se nela, a partir dela – o que quer dizer, constituindo-se pela sua existência na linguagem. Não existindo nenhuma outra fora, senão nela.

A condição de sujeito, àquela que assinala a distinção entre o homem e o mundo que lhe é exterior, seria obtida através da afirmação do eu no âmbito do discurso, isto é, no exercício da linguagem. Nesse sentido, a linguagem parece ensinar a própria definição do homem. Esta tese não é original, investigações no âmbito da linguística e também da psicanálise apontaram para este fenômeno, além da experiência que a tragédia grega suscitava, conforme pretendo demonstrar. O linguista Émile Benveniste dedica um capítulo de seu livro *Problemas de linguística geral I*, o capítulo 21 “da subjetividade na linguagem”, à descrição do movimento pelo qual isso se dá. Benveniste explica: “É na

linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta a realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de "ego" (BENVENISTE, 1995, p. 286); em outras palavras, "A instalação da "subjetividade" na linguagem cria na linguagem e, acreditamos, igualmente fora da linguagem, a categoria de pessoa" (*Op. cit.*, p. 290).

Na opinião do crítico Maurice Blanchot o movimento conhecido como "passagem do "eu" ao "ele" é na narrativa ficcional o que permite a quem escreve criar um distanciamento reflexivo sem o qual não poderia se expressar (BLANCHOT, 1987, p. 70). Este recurso consiste em falar de si como se se falasse de outro.

Partindo da interpretação de Benveniste sobre a natureza dos pronomes, poderíamos afirmar que quando o "eu" comporta-se como um "ele" está se referindo a uma "terceira pessoa" cuja natureza não estaria definida no discurso a partir da relação pronominal (como ocorre com os pronomes eu e tu), mas a partir de uma situação objetiva (*Op. cit.*, p. 282), isto é, uma "pessoa" portadora de uma identidade exterior e anterior à referência discursiva. O que está em jogo nesse procedimento é o gesto de atribuir substantividade ao "eu", configurando assim, uma noção de sujeito dotada de identidade, distinta daquela propriedade específica de ser "sem qualidade" que caracterizaria a instância pronominal do "eu" na linguagem; uma posição unicamente referencial. Nas palavras de Molloy, um movimento que aparece sob a forma de uma determinada maneira de dizer que impõe a quem fala o dobrar-se às exigências de uma convenção que exige que você minta ou se cale (Beckett, 2007, p. 125).

Uma reflexão de natureza lingüística subjaz em tal impasse, anunciado em *Molloy* e em *Malone Morre*, e dramatizado na tentativa do inominado narrador de

O Inominável de dizer apenas “eu” num esforço de fugir à convenção estabelecida, conforme aponta o funcionamento das respectivas escrituras, e a crítica, em alguma medida, quando identifica nessas obras um ataque à representação realista do mundo. Nos dois casos a literatura, seu modo de existência e procedimentos são expostos, revelando a fratura e descontinuidade que instauram em relação ao real, a um só tempo fragilidade e força, condição de possibilidade do fazer artístico. Coexistindo numa tensão irreduzível tentativa e falha, a literatura em Beckett converte o fracasso em horizonte e potência de realização da obra. Através da narrativa da experiência de des/constituição da subjetividade do narrador do romance ao longo do seu desenvolvimento ao tornar-se esse “eu” que é apenas uma divisória, barreira entre significantes, Beckett nos coloca diante da visão de um abismo e inscreve na sua narrativa uma aprendizagem sobre o silêncio.

Um preâmbulo à primeira vista longo e talvez curto demais para dizer do caminho que se seguiu, tampouco do que se seguirá paradoxalmente. Inacabado e inconclusivo. Como nas primeiras quinze páginas de *O Inominável*, uma perda de tempo, um adiamento, para nada. Afinal, agora já se sabe:

“There, now there is no one here but me, no one wheels about me, no one comes around me, no one has ever met anyone before my eyes, these creatures have never been, only I and this black void have ever been. And the sounds? No, all is silent. And the lights, on which I had set such store, must they too go out? Yes, out with them, there is no light here. No grey either, black is what I should have said. Nothing then but me, of which I know nothing, except that I have never uttered, and this black, of which I know nothing either,

except that it is black, and empty. That then is what, since I never to speake, I shaw speak of, until I need speak no more. And Basil and his gang? Inexistent, invented to explain I forgot what. Ah yes, all lies, God and man, nature and light of day, the heart's outpourings and the means of understanding, all invented, basely, by me alone, with the help of no one, since there is no one, to put off the hour when I must speak of me. **There will be no more about them**" (*Op. cit.*, p.298, grifos meus).

"Aí está, só há eu aqui, ninguém gira ao meu redor, ninguém vem na minha direção, diante de mim ninguém nunca encontrou ninguém. Essas pessoas nunca existiram. Só existiram eu e este vazio opaco. E os ruídos? Também não, tudo é silencioso. E as luzes, com as quais tanto contei, é preciso apagá-las? Sim, é preciso, não há luzes aqui. O cinza também não existe, é negro que seria preciso dizer. Só existem eu, de quem nada sei, exceto que nunca falei, e esse negro, do qual não sei nada, exceto que é negro, e vazio. Então daqui está do que, devendo falar, falarei, até que não tenha mais de falar. Vai dar no que der. E Basile e companhia? Inexistentes, inventados para explicar não sei mais o quê. Ah sim. Mentiras tudo isso. Deus e os homens, o dia e a natureza, os arrebatos do coração e o meio de compreender, vergonhosamente eu os inventei, sem a ajuda de ninguém, já não há ninguém, para adiar a hora de falar de mim. Não se tratará mais disso" (*Op. cit.*, p. 45).

A experiência trágica do “eu”

Em *O Inominável* presenciamos pela primeira vez na prosa de Beckett um narrador em primeira pessoa se dobrando em um movimento reflexivo dialético inaugurar uma série de especulações sobre a sua própria condição. “Where now? Who now? When now? (*Op. cit.*, p. 286) ³⁰. Não tarda a vir à superfície a dimensão relacional instaurada pelo discurso como problema para àquele que fala. É por esta via que as reflexões de natureza lingüística vêm somarem-se àquelas sobre as quais a desconfiança do narrador já existia, relativa à estrutura da narrativa ficcional, presentes anteriormente em *Molloy* e *Malone Morre*.

Sem quaisquer determinações prévias ou garantias exteriores às vozes, a inominada voz que diz “eu”, outrora talvez Mahood, talvez Worm, impossível determinar devido à imediatidade cada vez única da enunciação, experimenta o vazio de estar só, na linguagem, não encontrando diante de si senão a pura exterioridade ³¹. Uma percepção que se converte em elaboração unicamente quando está já bastante próximo o final da narrativa:

“I’m in words, made of words, others’ words, what others, the place too, the air, the walls, the floor, the ceiling, all words, the whole world is here with me, I’m the air, the walls, the walled-in... I’m all these words, all these strangers, this dust of words” (*Op. cit.*, p. 379-80)

³⁰ “Onde agora? Quando agora? Quem agora?”. *Op.cit.*, p.29.

³¹Cf. FOUCAULT, Michel. “O Pensamento do Exterior” (1966). In. *Ditos e Escritos vol. III. - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, pp. 219-242.

“estou em palavras, sou feito de palavras, o lugar também, o ar também, as paredes, o chão, o teto, palavras, todo o universo está aqui, comigo, sou o ar, as paredes, o emparedado... sou todas essas palavras, todos esses estranhos, essa poeira de verbo...” (*Op. cit.*, p.150).

A natureza pronominal desse eu, substância sem qualidade, também remete para esse vazio cuja referência é interior a linguagem. Vejamos como. A enunciação é o próprio ato de produzir um enunciado. A partir da expressão de valores tomados na sua oposição, este ato discursivo configura “um sistema de referências internas do qual é a chave” explica Émile Benveniste (*Op. cit.*, p.281). Ou seja, o dizer instaura uma dimensão de realidade que existe apenas no plano lingüístico e a partir dele unicamente. Uma descontinuidade em relação à realidade sensível de tal ordem e amplitude que permitiu o lingüista Ferdinand de Saussure sentenciar: “(...) estamos profundamente convencidos de que quem puser os pés no terreno da língua, pode dizer-se abandonado por todas as analogias do céu e da terra...” ³². Historicamente, entretanto, o caráter autônomo da linguagem não foi reconhecido pela corrente de pensamento hegemônico que convencionamos chamar por tradição ocidental. Pelo contrário, todo sistema lingüístico foi estabelecido a partir de uma expectativa de transitividade entre os domínios distintos do real e da linguagem, o primeiro pluridimensional e o segundo unidimensional. É relevante notar como a palavra, melhor dizendo, o signo remete ao estatuto duplo da unidade linguística, que conseguimos acessar por meio da expressão S/s (significante, barreira, significado). Toda vez que realizamos uma conversão direta de sentido

³²Saussure apud Agamben. AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 245.

removemos a barreira cuja função é indicar resistência à significação, e é justamente por proceder desta maneira, estabelecendo uma equivalência onde não há, que acabamos acreditando na existência de uma dependência entre os diferentes domínios. É somente no momento em que essa experiência realizada por todos os homens, constitutiva da sua própria diferença, é percebida como tal, reconhecida por aquele que a realiza, isto é, quando se torna “visível” para a consciência, que o fundamento negativo sob a presunção da sua própria subjetividade se revela.

Diante da original e paradoxal arquitetura da construção de *O Inominável*, é possível perceber esse movimento de apagamento do “eu” no sentido de uma subjetividade dotada de interioridade para aquele que fala. É até mesmo legítimo falar em uma despersonalização da primeira pessoa do discurso. A voz que diz “eu”, outrora instância de determinação mais absoluta, é tornada impessoal dentro da estrutura dessa narrativa. Parece funcionar, na verdade, como um outro, alguém cuja presença revelaria sua própria ausência. O que permitiria sustentar a hipótese de que não são os pronomes pessoais que produzem efeitos sobre os textos, ao contrário, é a estrutura do texto que produz um certo efeito no funcionamento subjetivo das vozes narrativas³³.

Com efeito, partindo da identificação de elementos textuais que pelo funcionamento interno dentro da unidade narrativa apontam para um movimento de deslocamento de percepção entre diferentes momentos, e considerando legítima a compreensão segundo a qual o narrador de *O Inominável* atualiza a percepção acerca da sua própria existência enquanto instância de âmbito

³³ Cf. TROCOLI, F. “Vertigem e dispersão ou dos modos de gozo em Clarice Lispector e em Virginia Woolf”. Aires, S., Leite, N., Leite & Veras, V. (orgs.) *Linguagem e Gozo*. Campinas: Mercado de Letras, 2007. Ver sobre essa noção um paralelo em *As ondas*, de Virgínia Woolf.

discursivo, proponho a utilização da noção de trágico para circunscrever em termos formais esse desenvolvimento da consciência reflexiva que corrobora a possibilidade de desencobrimento do horizonte para aquele que fala, instaurando a um só tempo a impossibilidade e a necessidade de continuar, que culmina na afirmação radical do “eu” irreduzível à linguagem, como gesto, em face da descoberta da experiência de “estar em palavras”. Afirmar a irreduzibilidade o “eu” à linguagem não significa reconduzi-lo ao estatuto de categoria simbólica autônoma. O novo “eu” que surge não tem substancialidade. Ele é a tensão constituída a partir do impasse entre as coisas e suas representações; a linha que prende os sentidos às coisas tornada visível.

Quando atentamos para o movimento reflexivo, de incessante devir, do narrador às voltas com as vozes que ouve ficamos diante de um dos mais relevantes aspectos nesse sentido. No trágico é precisamente a dimensão ambígua das palavras que atua e vivifica a experiência de mundo a qual o homem está desde sempre já submetido. Ela instaura oculta e revela a cisão a partir da qual cada homem funda seu saber acerca do mundo e de si mesmo. As análises de Vernant sobre a tragédia grega vêm ao encontro deste argumento. Segundo Barthes, “ele entende o texto grego como tecido de palavras de duplo sentido que cada personagem compreende unilateralmente”. Esse perpétuo mal entendido é o “trágico”³⁴. Eu diria, convocando Aristóteles, a consciência desse mal entendido é propriamente o “trágico”³⁵. A ironia da linguagem trágica, conforme ensinam os manuais, diz respeito à própria equivocidade do discurso do herói trágico, condição de possibilidade para que ele, sem o saber, seja em

³⁴ Vernant apud Barthes. BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.64.

³⁵ Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1992, p. 61. A partir do conceito de reconhecimento, o qual Aristóteles entende como a “passagem do ignorar ao conhecer”, a ironia da ação se tornaria visível para o próprio herói.

alguma medida o responsável pelo seu destino e desencadeie nos espectadores o distanciamento reflexivo necessário à experiência da ambigüidade que constitui o sumo da tragédia. Um dito, uma desdita. Não-saber convertido em saber que não se sabe. A consciência trágica será aquela que num dado momento ao voltar-se sobre si mesma passar a conhecer a sua própria ignorância. Ela conseguirá então ver o que os outros não vêem. Ela escutará as vozes e os sentidos concorrentes por traz das palavras às quais são atribuídos sentidos únicos.

A imagem do olho é um dos elementos que parecem melhor funcionar para tornar visível a dimensão trágica da experiência de “estar em palavras”. Ele irrompe ainda nas primeiras páginas: a voz diz: “I’m a big talking Ball, talking about things that do not exist, or that exist perhaps, impossible to know, beside the point”. (Op. cit., p. 299) ³⁶. E ganha cada vez mais intensidade no texto:

“This eye, curious how this eye invites inspection, demands sympathy, solicits attention, implores assistance, to do what, it’s not clear, to stop weeping, have a quick look round, google an instant and close for ever. It’s it you see and it alone, it’s from it you set out to look for a face, to it you return having found nothing, nothing worth having, nothing a kind of ashen smear”. (Op. cit., p. 368).

“Esse olho, curioso como esse olho chama o olhar, suplica que se ocupem dele, que se faça alguma coisa por ele, que o ajudem, não

³⁶ “sou uma grande bola falante, falando de coisas que não existem, talvez existam, impossível saber, a questão não é essa”. Op. cit., p.47.

se sabe ao certo a quê, a não chorar mais, a olhar, a arder, a se fechar. Só se vê ele, nesse rosto, é a partir dele que se procura um rosto, é para ele que se volta ao não se achar nada, nada que valha, nada somente como que rastros de cinzas..." (*Op. cit.*, p. 135).

O narrador em primeira pessoa, sem um nome, sem as determinações de um passado, ou do lugar onde se encontra, igualmente desconhecidos, de cujo próprio corpo conhece apenas algumas sensações que experimenta, na medida em que as experimenta, tem como única convicção acerca do seu estado o saber-se um olho que escuta; talvez fale, não sabe, mas as vozes – ou uma voz única, talvez a dele mesmo, possibilidades mais improváveis –, estas sim, têm sua existência assegurada. Num só ato ver e ouvir, dizer. Mais do que desejoso de conhecer, o olho está submetido à experiência irrecusável de conhecer. Olhos abertos e uma determinada compreensão do mundo, um jorro miserável e supérfluo de palavras. Ainda dormindo os olhos permanecem abertos ³⁷.

A consciência dessa condição não escapa a Beckett. Num dos trechos dos seus diálogos com Georges Duthuit sobre pintura, Beckett indica a existência de "dois males a serem considerados separadamente: o mal de querer conhecer e o mal de querer poder conhecer". (ANDRADE, 2001, p. 176). No ensaio sobre Proust, em outra passagem, Beckett escreve: "Estamos sós. Incapazes de compreender e incapazes de sermos compreendidos". E em seguida cita Proust: "O homem é a criatura que não consegue sair de si, que só conhece os outros em si mesmo e que, quando afirma o contrário, mente" (BECKETT, 2003, p. 70).

³⁷"I must doze off from time to time, with open eyes". *Op. cit.*, p. 362

Por um momento ocorre ao narrador: "Perhaps it would be better to be blind, the blind hear better" (*Op. cit.*, p. 366)³⁸. Talvez porque, conforme compreende Foucault ³⁹, "o cego é aquele que está sempre no exterior de tudo. Ele não tem os olhos fechados; pelo contrário, é aquele que não tem interior". Impossível determinar, mas talvez a questão em jogo, se houver alguma, seja da ordem não de um dizer sobre o que se vê, mas de um dizer sobre aquilo que não se vê, aquilo que não está em lugar algum senão nas palavras, mas também fora das delas, no silêncio ⁴⁰. Talvez seja necessário um modo de audição que ao escutar um dito ouve não tanto o que nele se pronunciou, mas o vazio que circula entre suas palavras ⁴¹.

A experiência do sujeito que percebe estar "em palavras" é a do vazio de quem está irremediavelmente fora do exterior, algo que só aparece para a consciência com o desaparecimento do próprio sujeito, uma experiência de morte. É exatamente neste momento que o "eu" torna-se apenas "essa coisa que divide o mundo em dois", uma divisória e nada mais. Ele não está nem dentro, nem fora, e, portanto, não deve ser buscado nestes lugares, não pode ser reduzido a estes termos. Contudo, ignorando a distinção entre os dois momentos, antes e após o movimento realizado pela consciência ao voltar-se sobre si mesma, muitas análises foram assentadas sobre a premissa do paradigma cartesiano, desconsiderando, portanto, um dos principais elementos

³⁸ "Talvez fosse preciso ser cego, cego ouve-se melhor". *Op. cit.*, p. 132.

³⁹ FOUCAULT, Michel. "Sobre Marguerite Duras" (1975). In. *Ditos e Escritos vol. III. - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, pp. 346 – 365.

⁴⁰ "(...) the silence, speak of the silence before going into it... I emerge from it to speak of it, I stay in it to speak of it. *Op. cit.*, p. 400. "(...) falar do silêncio, antes de entrar nele... saio dele para falar, estou nele ao falar...". *Op. cit.*, p. 176.

⁴¹ Duas observações importantes. A imagem do olho reaparece nas narrativas finais ocupando destaque ainda maior. A temática da cegueira também é recorrente, cito como exemplos ilustrativos a cegueira de Hamn em *Fim de Partida*, e a aparente farsa de Pozzo no segundo ato de *Esperando Godot*.

fornecidos pela voz de *O Inominável* acerca da “natureza” do “eu”. Seu “modo” é lâmina, tímpano, unicamente uma membrana: “duas faces e nenhuma espessura” (*Op. cit.*, 145):

" I am, the thing that divides the world in two, on the one side the outside, on the other the inside, that can be as thin as foil, I'm neither one side nor the other, I'm in the middle, I'm the partition, I've two surfaces and no thickness, perhaps that's what I feel, myself vibrating, I'm the tympanum" (*Op. cit.*, p. 376).

Traduzindo essa hipótese nos termos da análise de Kenner, anteriormente mencionada, a diferença fundamental seria que aqui estamos partindo do entendimento de que o narrador de *O Inominável* já se nos apresenta num segundo estágio esvaziado de qualquer interioridade, não se identificado com Mahood ou Worm, que seriam resquícios de antigas representações, não mais suficientes para dar conta da sua atual experiência de mundo, o que, porém, viria à tona somente quando acompanhado o desenvolvimento das três novelas consecutivamente. Lembrando palavras de Molloy, “The fact is, it seems, that the most you can hope is to be a little less, in the end, the creature you were in the beginning, and in the midle” (*Op. cit.*, p. 28)⁴².

A visão do olho em *O Inominável* é a visão do abismo. Ele compreende: “you launch your voice, it dies away in the vault, it calls that a vault, perhaps it's

⁴² “O fato é, parece, que tudo o que se pode esperar é ser um pouco menos, no fim, aquele que se era no começo, e na continuação”. *Op. cit.*, p. 55.

the abyss, those are words..." (*Op. cit.*, p. 402) ⁴³. Ele pergunta pelo fundamento, pois tem em si arraigada uma "estúpida obsessão com a profundidade", "uma preocupação com a verdade na fúria do dizer" e descobre que por trás das palavras há silêncios. É assim, da estranheza diante do abismo, num átimo onde não há profundidade, que ele percebe a cisão, o corte – esse é o significado do prefixo "ab" de absoluto, abstrato, absurdo e abismo ⁴⁴. Por isso talvez, para o "*Inominável*" o silêncio verdadeiro seja aquele que não é possível experienciar, uma vez que não é possível para ele conhecer nada além das vozes, das palavras. No horizonte da obra a manifestação da impotência do artista. Ambas experiência de morte, "uma experiência em que o sujeito que fala, em vez de se exprimir, se expõe, vai ao encontro de sua própria finitude e sob cada palavra se vê remetido a sua própria morte" ⁴⁵.

Em *O Inominável*, a "tragédia da linguagem" não guarda qualquer sentido de transcendência. Não há aqui qualquer tipo de metáfora. O metafórico somente se dá no âmbito da metafísica. Na literatura beckettiana o que não pode

⁴³ "(...) você lança a voz, ela se perde nas abóbodas, ela chama isso de abóbodas, talvez seja o firmamento, talvez seja o abismo, são palavras..." *Op. cit.*, p. 178.

⁴⁴ Todos estes se tratam de nomes para isso que é impossível o conhecer. É ainda interessante observar os casos dos nomes gregos para as palavras verdade, *alethéia*, e ilimitado, *apeíron*, pois ambos são formados por um processo similar, a partir de um "alfa" privativo, ou seja, por exclusão de algo. E do mesmo modo opera o prefixo de negação "i" de imortal em português. É por exclusão que nomeamos o que não podemos conhecer, pois é conhecimento apartado dos domínios do nosso entendimento, condição não de ignorância casual, mas de uma situação de insuperabilidade.

⁴⁵ Neste momento me aproprio de um dito de Foucault no Prefácio à Transgressão referente aos escritos de Georges Bataille. Neste escrito de 1963, Foucault desenvolve uma compreensão relativa a uma "linguagem da transgressão" em contraposição à dialética, a linguagem da contradição marcada pelo acirramento das descontinuidades. A linguagem da transgressão, relativa ao pensamento do limite, seria uma tentativa de falar dessa experiência no próprio vazio da ausência de sua linguagem, lá onde precisamente as palavras lhe faltam [pp. 28-46]. É interessante para esta proposta destacar a importância dessa noção desenvolvida por Foucault, uma vez que a noção de transgressão é uma das mais intensas dimensões do trágico. O movimento do autor ao trazer essa noção para o terreno da linguagem ajuda a pensar no redimensionamento necessário para entender o horizonte da noção de trágico na Modernidade, tragédia humana sem o lenitivo da crença na existência dos deuses. Com efeito, se na tragédia antiga o que estava em questão era o mostrar / revelar uma verdade, na Modernidade o trágico diz de uma experiência de racionalização que expõe um estado de não saber insuperável.

ser conhecido não adquire uma existência autônoma. Se em alguma medida a tragédia pertence à dimensão própria da existência dos homens, algo comum a todos, por outro lado só pode ser vivenciada a partir de uma experiência individual. Nesse sentido, não é uma condição dada *a priori*.

Assim sendo, se na tragédia antiga o que estava em questão era mostrar / revelar uma verdade e a consequente afirmação de uma ordem preexistente e desconhecida, em *O Inominável* o trágico diz respeito a uma **experiência de morte**, a morte do sujeito previamente constituído e ao nascimento de uma nova ordem instaurada pelo discurso, criadora da distinção entre interior e exterior. Dizer “eu”, portanto, significa destituir a categoria de sujeito tradicional, herança cartesiana, da posição referencial. Em contrapartida, o “nascimento do eu” que resulta da experiência e nova consciência do narrador instaura uma tomada de posição, não um conteúdo, pois seu sentido é indicar a resistência à reificação.

Para o narrador de *O Inominável* falar significa sair do silêncio e ao mesmo tempo entrar nele, pois quando diz algo sobre “isso” ou “aquilo” está, na verdade, revelando a incomunicabilidade das palavras. Segundo Walter Benjamin, a **incomunicabilidade verbal** do herói trágico, demonstrada pelas análises Franz Rosenzweig, deve ser considerada um elemento fundamental da teoria da tragédia. Nas palavras de Rosenzweig, citadas por Benjamin em *A origem do drama barroco alemão*, o silêncio será considerado a moldura da linguagem trágica:

"Pois esta é sua característica, o selo da sua grandeza e de sua fragilidade: ele silencia. O herói trágico só tem uma linguagem que lhe convenha absolutamente: o silêncio. Assim é desde o início. O

trágico produz a forma artística do drama exatamente para poder representar o silêncio... Com seu silêncio, o herói rompe as pontes que o ligam a Deus e ao mundo, eleva-se acima da esfera da personalidade, que pela fala se demarca e se individualiza, e se refugia na gelada solidão do próprio Eu. Ele nada sabe sobre o que lhe é exterior, pois sua solidão é absoluta". (*Op. cit.*, 1984, pp. 130-1).

No entanto, nesta passagem ambos, Benjamin e Rosenzweig, estão se referindo ao silêncio no sentido literal, de se calar, característico de uma mudez voluntária. Isso distinguiria o personagem central da tragédia grega de todos os tipos posteriores. O silêncio de *O Inominável* está além do silêncio que cala, invade o domínio das palavras, se manifesta por meio delas, é involuntário. Ou seja, enquanto na tragédia antiga através da morte o herói afirmava a radicalidade do seu silêncio e, por meio dele, a sua superioridade em relação aos deuses, conforme destaca Benjamin (*Op. cit.*, 132), o narrador de *O Inominável* através das palavras, do dizer, vivencia a morte do sujeito e o nascimento do eu, e por essa via, atualiza o sentido trágico que perpassa ambas as experiências. Nos dois casos, entretanto, o que está em jogo parece ser "a pura vivência do Ego", que de acordo com Georg Lukács caracterizava a essência da tragédia ⁴⁶. Algo próximo da experiência do narrador diante de Malone quando afirma: **"I alone am man and all the rest divine"** ⁴⁷.

Diante da consciência, do abismo, é preciso continuar, não se esquivar, não encobrir nada. É, pois, no exato momento em que o modo anterior de se

⁴⁶ Lukács apud Benjamin. BENJAMIN, W. Origem do drama barroco alemão. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 131.

⁴⁷ Cf. p. 54.

relacionar com o mundo mostra-se impossível, que faz-se necessário o surgimento de uma nova ética e a afirmação de uma nova subjetividade para este que, desde sempre, diz “eu”. E a literatura é justamente esse modo de o homem estar na linguagem que julga sensato o desejo do impossível (BARTHES, 1992, p. 23). Também não é por acaso que Malone “nasce” na morte, que sua morte é incessante e vivaz. O horizonte trágico é o que permite ao “eu”, e também ao artista, rompendo qualquer expectativa niilista, de paralisia, silêncio ou indiferença, irreduzível a qualquer formulação anterior e também à própria linguagem, insistir em avançar mesmo quando não há mais para onde ir. Esgotando o possível, desejar esse nada que lhe resta.

Samuel Beckett, em correspondência de 1937 com Axel Kaun, diante do dilema da expressão questiona (a si mesmo?):

“Há alguma razão pela qual a terrível e arbitrária materialidade da superfície da palavra não seria capaz de ser dissolvida, como pode, por exemplo, a superfície do som, rasgada pelas enormes pausas, da Sétima Sinfonia de Beethoven, de forma que, por páginas a fio, nós não podemos perceber nada a não ser um caminho de sons suspensos nas alturas vertiginosas, ligando insondáveis abismos de silêncio? Uma resposta faz-se necessária” (ANDRADE, 2001, p. 169).

Conseguir exprimir o silêncio “verbalmente” envolve, de certo modo, falar sem nada dizer. Com propósito para Beckett, a linguagem parecer mais eficientemente empregada quando “mal” empregada.

Dessa forma, sabendo que na arte moderna a crítica à representação naturalista da realidade está intimamente associada com o aspecto da resistência do material à interpretação, e partindo da observação de passagens como a que acabamos de ler, parece legítimo questionar se Beckett não estaria tentando imprimir à sua escrita uma noção moderna de racionalização do material vinculada à defesa de uma autonomização da forma e das técnicas construtivas como aquelas que a música já teria alcançado. Eis o impasse diante do qual nos colocamos após o percurso desenvolvido.

CONSIDERAÇÕES

FINAIS

Um romance inacabado

A presente dissertação foi orientada pelo esforço de indicar elementos e procedimentos narrativos na prosa de Samuel Beckett entre os anos de 1947 e 1958 – período que compreende a escrita (em francês) e reescrita (em inglês) dos romances *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável* por parte do autor – com o objetivo de fornecer uma leitura crítica de *O Inominável* a partir da noção de trágico, e por esta via localizar as especificidades desta narrativa na obra de Beckett e sua singularidade ante a tradição literária que ela evoca.

Não obstante, ao aproximarmos o romance modernista escrito por Samuel Beckett em 1953 e o tipo de experiência associada ao trágico, genuinamente oriundo da tragédia grega antiga, tornava-se necessário problematizar do ponto de vista da teoria os impasses relativos às fronteiras entre os gêneros literários, para além de uma abordagem exclusiva dos impasses criados por Beckett no exercício da experimentação da forma do romance em relação à tradição que forneceu meios que ele com habilidade soube recriar em suas narrativas, sem a observância dos quais nenhum comentário sobre sua obra em prosa seria possível. Uma tarefa complexa, haja vista a escassez de bibliografia abordando esse instrumental teórico na obra do autor, realizada sob a forma de um trabalho solitário, zeloso com o uso de termos, expressões, conceitos e outras categorias analíticas e que exigiu a paciência do leitor por não dispensar algumas considerações teóricas e metodológicas antes de aprofundar-se em *O Inominável*.

As primeiras considerações acerca dos impasses formais do novo “gênero” apareceram nos prefácios dos próprios romances ainda no século XVIII,

levantadas pelos autores ao refletir sobre seus objetivos diante dos problemas técnicos encontrados. E rapidamente invadiram as correspondências dos autores, os periódicos e as revistas literárias, provocando acaloradas discussões entre público leitor e críticos literários. Até o ponto de a obra tornar-se uma espécie de indicação de leitura de si mesma, como acontece no Romantismo e no Simbolismo, por exemplo, e nos escritos de Beckett.

Em tempo, é ainda interessante destacar que o romance se dividiu em duas grandes linhas de força, desde sua formação: “as histórias de movimento exterior, que lançam seus personagens no mundo em busca de um lugar, e os romances da vida interior, empenhados nos movimentos do coração e das emoções ou enredados em dilemas morais” (VASCONCELOS, 2002, p. 65). Mais próximo da segunda vertente inaugurada por Richardson, Beckett se voltou para a interioridade das criaturas que ganhavam vida à partir das suas narrativas. Podemos observar um progressivo ganho de importância e complexidade da interioridade ao longo dos romances *Molloy*, *Malone Morre* e *O inominável*, na forma de um paulatino recolhimento e “ensimesmamento” que, conforme vimos anteriormente, pode ser interpretado como consequência da perda de sentido que desarticula a ação sobre o mundo. Em função desse movimento, a voz do narrador em *O inominável* examina não apenas os fundamentos da sua oralidade (linguagem) como os da sua própria consciência (subjetividade).

Paralelamente à sua contribuição para a discussão em torno do romance, a reflexão sobre o trágico na obra de Beckett, acrescentada por estas páginas, é importante porque assinala um ponto de interseção entre a tradição e a experiência. A tragédia, assim como a escultura, foi um gênero artístico fundado exclusivamente para a representação do homem, de onde decorre a sua força e

atualidade. Assim, em uma época que a experiência do homem comum face aos acontecimentos conduziram sua sensibilidade a um estranhamento do mundo, acompanhado por um tédio mortal (percebido com frequência pelo narrador de *O inominável*), o narrador, incumbido de dar seu testemunho sobre a experiência a qual está submetido, apenas conseguiria se esquivar de um horizonte sombrio de sofrimentos e lamentações se alcançasse um novo estágio de significação para sua experiência a partir de uma ética trágica.

A vivacidade do trágico reside em atualizar-se no âmbito da experiência individual. O sentido trágico moderno, por sua vez, não é equivalente ao sentido antigo em significado. No entanto, por sua estrutura dialética podemos estabelecer um tipo de correlação formal entre a experiência do homem antigo e a do homem contemporâneo. Em alguma medida, o que a dissertação procurou tornar visível foi essa dimensão ética trágica capaz de explicar a atitude do narrador de *O inominável* no instante de consciência em que percebe que não há mais nada que assegure uma identidade qualquer para si (uma experiência de morte) em continuar a dizer “eu”. Tarefa melhor realizada quando falha, num esforço por falhar ainda melhor.

Dito isso, resta ainda uma ponderação digna de nota relativa ao fechamento da análise: o encerramento da narrativa. Em *O inominável*, a preocupação de fazer coincidir a conclusão do relato da experiência vivenciada pelo narrador com o final da narrativa, outrora proeminente, parece ser amainada pela incerteza ante a possibilidade mesma de narrar à experiência vivida uma vez abandonada a dicotomia presente nas antigas representações, que asseguravam ao “sujeito do conhecimento” uma posição privilegiada.

Por seu caráter fragmentário, inacabado e inconclusivo, *O inominável*, instaura uma diferença fundamental em relação a *Molloy* e *Malone Morre*. Se nos dois romances citados o que observamos a partir do epílogo é algo da ordem de uma diferença de perspectiva em relação à convenção estabelecida, que em ambos os casos serve de parâmetro para estruturação das narrativas e norteia as incursões críticas dos narradores. Em *O inominável*, estamos diante de uma estrutura nova, que indetermina e expande os limites da forma romance. Entre palavras e silêncio, apesar da impossibilidade, a necessidade exige que o eu continue: "I can't go on, I'll go on" (*Op. cit.*, p. 407). Trata-se da prerrogativa do real sobre a idéia. Assim, o transbordamento da narrativa, que não cessa de produzir efeitos, para além do livro, que acaba, sustenta o testemunho da existência possível de um "eu" sem quaisquer garantias exteriores às vozes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia do autor

BECKETT, S. *Como É*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. *Company etc. (Company, Ill seen ill said, Worstward Ho, Stirrings Still)*. London: Faber & Faber, 2009.

_____. *Dias Felizes*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Disjecta*. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment. Edited by Ruby Cohn. London: John Calder, 1983.

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

_____. *Fim de Partida*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

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

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

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

_____. *Nohow on: Company, Ill seen ill said, Worstward Ho*. Three Novels by Beckett. Introduction by S. Gontarski. New York: Grove Press, 1996.

_____. *Novelas*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Novelas e Textos para Nada*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

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

_____. *O inominável*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

_____. *O Despovoador / Mal Visto Mal Dito*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Proust*. Tradução de Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber & Faber, 2006.

_____. *The Complete Short Prose 1929-1989*. Edited and with an Introduction and Notes by S. Gontarski. New York: Grove Press, 1995.

_____. *Three Novels by Samuel Beckett* (Molloy; Malone Dies; The Unnamable). New York: Grove Press, 2003.

_____. *Watt*. Tradução de Manoel Resende. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

Bibliografia Geral

ACKERLEY, C. J. e GONTARSKI, S.E. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Grove, 2004.

ABBOTT, H. P. *The Fiction of S. Beckett. Form and Effect*. Berkeley: University of California Press, 1973.

ACHESON, J. (ed.) *Beckett's Later Fiction and Drama: Texts for Company*. London: Macmillan Press, 1987.

ADORNO, Th. W. Trying to Understand Endgame. In: *Notes to Literature I*. New York: Columbia Univerty Press, 1981.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

_____. / HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

AGAMBEN, G. *A Linguagem e a Morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ANDRADE, F.S. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1992

AUERBACH, E. *Mimesis*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BADIOU, A. Beckett: *l'incroyable désir*. Paris: Hachette, 1995.

BARTHES, R. *Aula*. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.

_____. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENVENISTE, E. "A natureza dos pronomes" In. *Problemas de Linguística Geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas, SP: Unicamp, 1995, pp. 277-283.

BLANCHOT, M. *A conversa infinita 2. A experiência limite*. São Paulo. Escuta. 1987.

_____. *Où maintenant? Qui maintenant?* In: _____. *Le Livre à Venir*. Paris: Gallimard, 1959.

_____. *O Espaço Literário*. Tradução de Cabral, A. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLUMENBERG, L. *Mimesis e a reflexão contemporânea*. ed. Costa Lima. Rio de Janeiro. Eduerj, 2010.

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

BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

CHAMPIGNY, R. *Les aventures de la première personne*. In: FRIEDMAN, M. (ed.). *Configuration Critique*. Paris, 1964, p. 117-130.

CLEMENT, B. *L'Oeuvre sans Qualités: Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

COHN, R. *Samuel Beckett: the Comic Gamut*. New Jersey: Rutgers University Press, 1962.

_____. *Beckett self-translator*. P.M.L.A., LXXVI, dec. 1961, p. 613-21.

_____. *Back to Beckett*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

_____. (ed.) *Samuel Beckett, a Collection of Criticism*. New York: McGraw-Hill, 1975.

COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o Teatro: Um manifesto do menos; O esgotado*. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2010.

FEDERMAN, R. *Journey to Chaos. Samuel Beckett's Early Fiction*. Berkeley, Los Angeles, 1965.

_____. *Le paradoxe du menteur*. In: *Cahier l'Herne: Samuel Beckett*. Paris: Éditions de l'Herne, 1976, p.148-166.

FLETCHER, J. *The Novels of S. Beckett*. London: Chatto&Windus, 1964.

FEDERMAN, R. & FLETCHER, J. *Samuel Beckett: his Works and his Critics (An Essay in Bibliography, 1929-1966)*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1970.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos vol. III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRIEDMAN, M. (ed.) *Beckett translating translating Beckett*. Pennsylvania University Press, 1987.

GENETTE, G. *Introdução ao Arquitexto*. Lisboa: Vega Universidade, 1987.

GONTARSKI, S. *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Indiana University Press, 1985.

GRAVER, L & FEDERMAN, R. *Samuel Beckett: the Critical Heritage*. London: Henley, 1979.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008.

JAMESON, F. *A virada Cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Trad. C. Araújo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006.

JANVIER, L. *Pour Samuel Beckett*. Paris: LesÉditions de Minuit, 1966.

KENNER,H. *Samuel Beckett: a Critical Study*. London: John Calder, 1961.

_____. *A Colder Eye. The Modern Irish Writers*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.

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

_____. *The Stoic Comedians: Flaubert, Joyce, Beckett*. London: W.H.Allen, 1964.

KNOWLSON, J. *Damned to Fame*. London: Bloomsbury, 1997

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

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

LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

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

_____.(ed.) *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1994.

PILLING, J. S. Beckett.(ed) *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1994.

RABBATÉ, J.-M. (ed.) *Beckett avant Beckett*. Paris: Accents/PENS, 1984.

ROSENFELD, K. H. (ORG.). *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

SARRAZAC, J-P. (ORG.). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico. Tradução e ensaios*: Pedro Sússekind. Minas Gerais: Autêntica Editora, 2001.

_____. *Teoria da Tragédia*. Tradução de Flavio Meurer. São Paulo. E.P.U. 1992.

_____. *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. *Teoria do Drama Burguês [século XVIII]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004

VASCONCELOS, S.G. Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII. São Paulo: Boitempo, 2002.

VERNANT, J-P. *As Origens do Pensamento Grego*. Tradução: Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

_____. VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Tradução: Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Y. H. Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante e Bertha H. Gurovitz e Hélio Gurovitz. São Paulo: Perspectiva, 2011 2ed.

WATT, I. *A Ascensão do Romance*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

WALTON, K. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press, 1990.

WILLIAMS, R. *Drama em cena*. Tradução: Rogério Betoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *The Long Revolution*. Londres, The Hogarth Press, 1992.

_____. *Tragédia Moderna*. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.