

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS
EM INGLÊS

Vinicius Cherobino Brunette

Do narrar à beira da morte: uma leitura crítica de *Malone Dies*, de Samuel
Beckett

São Paulo
2018

Vinicius Cherobino Brunette

Do narrar à beira da morte: uma leitura crítica de *Malone Dies*, de Samuel
Beckett

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e
Literários em Inglês, do Departamento de Letras
Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para obtenção do Título de Mestre em Letras.

Orientador: Marcos César de Paula Soares.

São Paulo

2018

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

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

B895n Brunette, Vinicius Cherobino
Do narrar à beira da morte: uma leitura crítica de
Malone Dies, de Samuel Beckett / Vinicius Cherobino
Brunette ; orientador Marcos César de Paula Soares. -
São Paulo, 2018.
f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos e Literários em
Inglês.

1. Beckett, Samuel, 1906-1989. 2. Literatura
Inglesa. 3. Literatura Irlandesa. 4. Narração. I.
Soares, Marcos César de Paula, orient. II. Título.

Do narrar à beira da morte: uma leitura crítica de Malone Dies, de Samuel Beckett

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do Título de Mestre em Letras.

Orientador: Marcos César de Paula Soares.

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr (a).

Prof(a). Dr (a).

Prof(a). Dr (a).

Prof(a). Dr (a).

Prof(a). Dr (a).

São Paulo, ____ de _____ de 2018

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador pelo apoio, por ter me incentivado e acreditado em mim desde a graduação. Agradeço especialmente pelas oportunidades de aprendizado e pelos horizontes que me ajudou a descortinar ao longo dos últimos anos.

Agradeço também a Fábio de Souza Andrade e a Pedro Fragelli pelas inestimáveis contribuições quando da realização de meu exame de qualificação, as ideias e indagações levantadas contribuíram muito para o desenvolvimento do texto final e para o meu aprendizado.

Por diversas razões, agradeço aos colegas do Grupo de Estudos de Literatura pelos debates que, até inconscientemente, foram muito importantes para solidificar conceitos e inspirar ideias que se mostraram de crucial importância. Agradeço em especial aos colegas Carolina Fiori Godoy, Gabriel Bordignon de Lima, Neyde Branco e Roberta Fabbri Viscardi pelas repetidas ajudas e pela paciência infinita. Deixo também o meu muito obrigado a Barbara Castro pela leitura atenta e o estímulo na reta final na produção desta dissertação.

Agradeço, também, à minha família, em especial, aos meus pais e aos meus irmãos. Por fim, fica o meu agradecimento especial para Daniela Moreira pelo amor, parceria, paciência e compreensão em todos os momentos.

Resumo

Brunette, Vinicius C. **Do narrar à beira da morte: uma leitura crítica de *Malone Dies***. 2018. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Publicado em 1956 em inglês, *Malone Dies* foi o segundo romance do que se convencionou chamar de trilogia de romances do pós-guerra de Samuel Beckett. O presente trabalho estuda como o narrador em primeira pessoa, Malone, cria, ao longo das mais de 120 páginas, um tipo de narrar diferente, recheado de incertezas com base na aporia e na memória em frangalhos, o que leva o leitor a um terreno pantanoso em que as antigas certezas do romance tradicional foram eliminadas. O objetivo desta dissertação está em explorar como a materialidade histórica tanto do período de produção do romance, a Segunda Guerra Mundial na França ocupada, quanto o da sua publicação, imediatamente após o encerramento do conflito, são pontos cruciais para esse novo tipo de narração desenvolvido por Samuel Beckett. Paralelamente, este projeto tenta dar a sua pequena contribuição ao movimento crítico de resgate empirista realizado por uma série de críticos beckettianos que, nos últimos anos, passaram a se focar na materialidade histórica da produção do romancista e enfrentar a ideia até então consensual de que Samuel Beckett era um autor a-histórico e focado apenas em questões metafísicas.

Palavras-Chave: Samuel Beckett, 1906-1989; Literatura Inglesa; Literatura Irlandesa; Narração.

Abstract

Brunette, Vinicius C. **To narrate on the brink of death: a critical reading of *Malone Dies***. 2018. Dissertation (Masters) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Malone Dies was published in 1956 in English, being the second novel of what became Samuel Beckett's trilogy. This work aims to study how the first person narrator, Malone, is able to establish, in 120 pages, a different kind of narration, full of uncertainties based upon aporia and in his memory in shambles, which leads the reader to an unstable ground in which the old certainties of the traditional novel are eliminated. The main goal of this dissertation is to explore how the historical materiality of both the period of the novel's writing, the Second World War in occupied France, and that of its publication, soon after the war ended, are crucial points to this new type of narration developed by Samuel Beckett. At the same time, this project attempts to make its small contribution to the empiricist trend developed by many Beckett's scholars which, in the last years, have focused on the historical materiality of the novelist's production to confront the hitherto consensual idea that Samuel Beckett was an ahistorical author, focused only in metaphysical issues.

Keywords: Samuel Beckett, 1906-1989; English Literature; Irish Literature; Narration.

Sumário

Introdução	09
Parte I – Do narrar	
Capítulo 1 – Do narrar aporético.....	12
Capítulo 2 – A (des)memória no narrar.....	41
Parte II – Fortuna crítica	
Capítulo 3 – Tentando entender Beckett, alguns caminhos da fortuna crítica.....	54
Parte III – Do narrador	
Capítulo 4 – O moribundo beckettiano.....	69
Capítulo 5 – O <i>tramp</i> beckettiano.....	81
Conclusão	108
Bibliografia	112

Introdução

Samuel Beckett falece aos 83 anos, em 1989. Desde então, passados 29 anos da sua morte, a importância do escritor irlandês para a literatura continua notável. Ele segue como um dos escritores mais analisados, discutidos e encenados do mundo¹. Parece ser tão fácil encontrar novas montagens em palcos do mundo inteiro de *Esperando por Godot*, *Fim de Partida* e *Dias Felizes*, entre outras, como ver pulular teses e dissertações que abordam a obra do escritor irlandês na academia. Paralelamente a isso, de tempos em tempos, são publicados livros de críticos famosos, de perfis e histórias bem diferentes entre si, analisando exclusivamente ou parcialmente a sua obra. Nas últimas décadas, apenas para citar alguns exemplos, autores díspares como Alain Badiou, Gilles Deleuze e J. M. Coetzee publicaram livros ou ensaios importantes sobre Samuel Beckett.

No meio de tamanha pujança, um leitor desatento pode pensar que tudo já foi dito sobre o escritor. A visão seria, no melhor cenário, ingênua. E, no pior, ignoraria um fato crucial – Samuel Beckett está no centro e é objeto de disputa estética e política sobre a modernidade e a sua herança. A leitura que foi consensual na crítica beckettiana desde a década de 1960 dá um peso supremo para as questões do existir, *being*, e a falta de sentido da experiência humana encerrada pela morte, ou *meaninglessness*, feita, não raro, por especialistas de inclinação pós-estruturalista. O efeito colateral dessa decisão é, como diversos críticos a contrapelo já notaram, eliminar a materialidade histórica e deixar Samuel Beckett pairando sobre o mundo em sua torre de marfim, apolítico e a-histórico. O resultado foi transformá-lo em um “herói da crítica pura” (Casanova, 2006).

Ocorre que, como vamos detalhar ao longo desta dissertação, essa perspectiva crítica está, atualmente, perdendo relevância. A mudança começa com a bibliografia escrita por James Knowlson (1996) e uma série de outros livros, com destaque para a publicação das cartas de Samuel Beckett, que começam em 2009, e dos seus diários de viagem pela Alemanha nazista, em 2011. O que se viu, concomitantemente, foi um processo que ficou conhecido como resgate empirista da obra do escritor irlandês².

Isso significou que a materialidade histórica, até então mantida em um segundo plano, se tanto, passou a ser investigada mais de perto na sua obra. O que se buscava eram as referências históricas, os comentários imiscuídos no texto (ou na forma) de um período dos mais conturbados do século

¹ O reconhecimento aparece em locais distintos como no perfil de Samuel Beckett no portal online da British Library como a presença na lista dos 100 escritores mais influentes da história publicada pela Enciclopédia Britannica (McKenna, 2010). É curioso notar a popularidade de Beckett em listas desse tipo tendo em vista que se trata de um autor reconhecidamente complexo que dificilmente figuraria na lista dos mais vendidos.

² Críticos mordazes, com destaque para Séan Kennedy (2010), chegaram a chamar o movimento de ‘resgate histórico’, destacando o quanto esvaziador da dimensão histórica o consenso anterior foi.

XX. O que se encontrou, na prática, não foram comentários diretos, cândidos ou confessionais que pudessem ser facilmente conectados com a materialidade histórica, mas uma série de reflexos distorcidos, imagens enviesadas, cacos fragmentados, algo bem próximo das ruínas em que se encontravam as principais cidades europeias no encerramento da Segunda Guerra Mundial; ruínas que também podem ser vistas como o que sobrou da civilização burguesa. Indo além, passos semelhantes foram dados para tentar entender a conturbada relação do autor com seu país natal e todo o processo então recente de independência, assim como o seu papel na resistência francesa, da sua visão pouco elogiosa dos regimes totalitários de então, entre outras.

Foi no momento do resgate empirista que, felizmente, comecei a minha pesquisa. De início como uma tentativa de fazer uma leitura comparativa com o narrador também moribundo (e pouco confiável) Eulálio de Assumpção de *Leite Derramado*, de Chico Buarque, para pouco a pouco entender o tamanho da empreitada e optar pelo atual formato em que todos os esforços foram direcionados para *Malone Dies*. O romance, volume intermediário do que se convencionou chamar de trilogia beckettiana do pós-guerra, parece ser extremamente profícuo por apresentar um narrador que ainda tem uma existência concreta – moribundo, vagabundo e institucionalizado, nu na cama. Está longe de ser inédito, na prosa de Beckett, ter alguém narrando a partir da margem, mas, com Malone, o que se tem é um narrador em um novo patamar de precariedade.

Nas páginas a seguir, esta dissertação vai buscar detalhar primeiro o narrar de Malone. Aos trancos e barrancos, o narrador diz e se desdiz em velocidade estonteante, cada afirmação sendo seguida, invariavelmente, por uma relativização intensa que não deixa pedra sobre pedra. Bombardeado por isso, o leitor passa as páginas para acabar com mais dúvidas do que certezas. Esse narrar, classificado como aporético³, é combinado, com grande efeito, com a (des)memória narrativa. Diametralmente oposto ao que se convencionou chamar de memória fotográfica, Malone mais esquece do que (re)lembra, mais confunde do que esclarece, acaba por vezes invadindo a história da personagem que, no fundo, pode ser ele mesmo. Em suma, esses dois pontos se combinam para criar a narração pantanosa característica de *Malone Dies*, responsável por inviabilizar as antigas certezas do romance tradicional – como enredo, personagens e a sua descrição, assim como apresentação, desenvolvimento, clímax e conclusão.

³ A palavra aporia tem origem grega e significa caminho sem saída, impasse, perplexidade (Simpson, J. 1989a, aporia). O termo tem vários significados em diferentes áreas, em especial no universo clássico. Na retórica, significa alguém que fala simulando uma dúvida, ou seja, a perplexidade enquanto estratégia de debate; enquanto na filosofia helênica clássica, a palavra significa impasse insolúvel. Malone usa o termo no romance. “There I am back at my old aporetics”, (MD, p.175). “Aqui estou eu, de volta, na minha velha aporética”. A opção por utilizar o termo aporético nesta dissertação ocorre para respeitar a escolha lexical de Malone ao mesmo tempo em que mantém em mente o histórico evolutivo do termo nas várias áreas de conhecimento em que ele é empregado.

Depois, o foco vai para uma discussão da fortuna crítica, fundamental para a compreensão da batalha política referida anteriormente. A tentativa de entender Samuel Beckett apresentada aqui é uma, com perdão da repetição, tentativa, já que a quantidade impressionante de material produzido sobre escritor irlandês é capaz de amedrontar mesmo os pesquisadores mais experientes.

Por fim, o foco vai para quem fala nessa voz em primeira pessoa. Qual é a figuração histórica dos moribundos no período antes e durante a segunda grande guerra? Passo parecido é trilhado para discutir, em minúcia, também a figura do *tramp* e a sua materialidade histórica. Ao apresentar o contexto, os capítulos tentam levar o leitor a questionar o motivo da escolha por essas figuras. O resultado parece ser mais fecundo do que uma simples especulação.

Como o foco de estudo foi a versão inglesa de *Malone Dies*, a opção feita foi por manter os períodos originais do romance em inglês nas passagens analisadas, assim como dos textos teóricos escolhidos. As traduções de todos os materiais mais longos do romance foram colocadas no final de cada respectivo capítulo como apêndices, para evitar comprometer o fluxo de leitura; já as frases menores ou períodos mais contidos, tanto do romance quanto das obras críticas, foram traduzidos pelo autor desta dissertação na própria página, nas notas de rodapés.

“I shall soon be quite dead at last
in spite of all.” (MD, p. 172).

1. Do narrar aporético

Malone Meurt foi publicado por Samuel Beckett em francês em 1951. Cinco anos depois, o próprio autor traduz o seu romance e o publica como *Malone Dies*, no ano de 1956. É assim que o narrador Malone começa o livro:

I shall soon be quite dead at last in spite of all. Perhaps next month. Then it will be the month of April or of May. For the year is still young, a thousand little signs tell me so. Perhaps I am wrong, perhaps I shall survive Saint John the Baptist's Day and even the Fourteenth of July, festival of freedom. Indeed I would not put it past me to pant on to the Transfiguration, not to speak of the Assumption. But I do not think so, I do not think I am wrong in saying that these rejoicings will take place in my absence, this year. I have that feeling, I have had it now for some days, and I credit it. But in what does it differ from those that have abused me ever since I was born? No, that is the kind of bait I do not rise to any more, my need for prettiness is gone. I could die today, if I wished, merely by making a little effort, if I could wish, if I could make an effort. But it is just as well to let myself die, quietly, without rushing things. Something must have changed. I will not weigh upon the balance any more, one way or the other. I shall be neutral and inert. No difficulty there. Throes are the only trouble, I must be on my guard against throes. But I am less given to them now, since coming here. Of course I still have my little fits of impatience, from time to time, I must be on my guard against them, for the next fortnight or three weeks. Without exaggeration to be sure, quietly crying and laughing, without working myself up into a state. Yes, I shall be natural at last, I shall suffer more, then less, without drawing any conclusions, I shall pay less heed to myself, I shall be neither hot nor cold any more, I shall be tepid, I shall die tepid, without enthusiasm. I shall not watch myself die, that would spoil everything. Have I watched myself live? Have I ever complained? Then why rejoice now? I am content, necessarily, but not to the point of clapping my hands. I was always content, knowing I would be repaid. There he is now, my old debtor. Shall I then fall on his neck? I shall not answer any more questions. I shall even try not to ask myself any more. While waiting I shall tell myself stories, if I can. They will not be the same kind of stories as hitherto, that is all. They will be neither beautiful nor ugly, they will be calm, there will be no ugliness or beauty or fever in them any more, they will be almost lifeless, like the teller. What was that I said? It does not matter. I look forward to their giving me great satisfaction, some satisfaction. I am satisfied, there, I have enough, I am repaid, I need nothing more. Let me say before I go any further that I forgive nobody. I wish them all an atrocious life and then the fires and ice of hell and in the execrable generations to come an honoured name. Enough for this evening.

Na abertura do romance não há, por quatro páginas, nenhuma referência mais concreta sobre o narrador. Não se sabe quem ele é, onde está ou por que narra. Sabe-se, apenas, que ele vai morrer: “I shall soon be quite dead at last in spite of all.” (*Malone Dies*, Beckett, 2009, referido a partir deste momento como *MD*, p. 173). “Eu devo em breve estar bem morto finalmente apesar de tudo”⁴. É possível ver, na frase, ambivalência em relação à vida e ao seu fim. O narrador não parece

4 A tradução é minha, feita a partir do inglês. A edição em português de *Malone Morre*, publicada pela editora Globo e traduzida diretamente do francês por Ana Helena Souza, de 2014, é de excelente qualidade, mas opta por soluções que parecem soar mais líricas. A frase de abertura, por exemplo, é traduzida como “Estarei em breve apesar de tudo completamente morto enfim”. A opção, correta, parece tirar um pouco o contraste entre os advérbios, o que, consequentemente, reduz a comicidade, algo que parece ser crucial para o período.

ver a morte como algo a se lamentar. Um leitor atento pode, inclusive, perceber a descarga cômica na construção. A combinação de uma espécie de desejo pela morte, um alívio, denunciado no “*at last*”, finalmente ou completamente, com o sagaz uso do advérbio *quite* em “*quite dead*”, ou bem morto, podem fazer nascer um esboço de sorriso triste no leitor. Agitação feroz da vida transparece na última expressão da frase, em “*in spite of all*”. Apesar de tudo, o destino é sempre o mesmo: se morre. Ocorre que, além disso, a morte em questão é invariavelmente o único destino possível de Malone, idoso moribundo institucionalizado, narrador do romance escrito durante a Segunda Guerra Mundial e publicado após o seu desfecho. Ler o alívio e o desejo de aniquilação desse narrador sem essa materialidade parece um equívoco.

Não há suspense, a morte do narrador é confirmada já no título do romance e, Malone, em sua primeira frase, reforça esse destino inevitável e que não consegue controlar por conta da sua decrepitude física. Quase pragmático, o narrador, então, se recusa a ir para temas mais leves, mas arremessa o leitor para outra preocupação quase mórbida: por quais datas do calendário vai conseguir se arrastar sem perecer. Malone elenca feriados e datas comemorativas que pode, ou não, presenciar. Datas, aliás, que ele apenas acredita estar próximas, já que não sabe ao certo qual é o período do ano. “For the year is still young, a thousand little signs tell me so” (*MD*, p. 175).

As primeiras duas datas citadas para a possível morte – São João e a Bastilha – são exemplos concretos, já que contam com dias definidos – 24 de junho e 14 de julho, respectivamente. Chama atenção, contudo, os universos diferentes. A primeira data é religiosa, a comemoração do nascimento de São João Batista. De acordo com a Bíblia, João é aquele que batizou Jesus Cristo e abriu o caminho para ele, mas foi martirizado por decapitação. A comemoração ocorre no solstício, o dia mais longo do verão do hemisfério norte. Nas festividades pagãs, o solstício era visto como um período de renascimento, de abertura.

A segunda data é o *Fourteenth of July, festival of freedom*, ou 14 de julho, o festival da liberdade. A data comemora a invasão da prisão da Bastilha, no dia 14 de julho de 1789, o estopim da Revolução Francesa. A data é uma comemoração laica, quase herege, por conta da posição crítica dos artífices da revolução ante a Igreja. Trata-se do principal feriado francês até os dias atuais. Chamar o feriado de festival da liberdade não deixa de ter tons provocadores, não só por conta do terror revolucionário e das ditaduras napoleônicas que se seguiram, mas ao se constatar que o nome oficial da comemoração é *Fetê Nationale*, festa nacional. Como Alan Astro comenta sobre a escolha da maneira de descrever a festa nacional francesa em *Malone Dies* contrasta com o próprio narrador: “The description (...) is ironic; there is little festive in this book and the paralyzed Malone

is hardly the picture of freedom”⁵ (Astro, 1990, p. 74)

Ainda assim, Malone elenca datas concretas, dias específicos. Mas esse tipo de referência palpável não dura e o narrador passa a citar os termos litúrgicos *Transfiguration*, Transfiguração, e *Assumption*, Assunção. Talvez esses poderiam ser os momentos da sua morte, elenca Malone. De volta ao universo lexical religioso cristão, o narrador cita acontecimentos que não têm datas regulares para acontecer, cuja comemoração varia conforme o país ou, inclusive, a cidade.

Além disso, são momentos que configuram pontos de discórdia entre as próprias religiões cristãs. Transfiguração é a cena descrita em alguns dos livros do Novo Testamento em que Jesus confirma seu status de messias, de “Filho do Homem” (Bíblia, 1996, Mateus, 16:27), ao se metamorfosear e radiar luz enquanto conversar com profetas mortos como Moisés e Isaías. O momento mais importante da passagem é quando Jesus é chamado de filho por, de acordo com a tradição católica, o Deus-pai cristão. A cena, que ocorre no topo de um monte não especificado, retrata, na prática, a confirmação celestial do status de Jesus entre os outros profetas judeus – momento cardinal do cristianismo. Não há, contudo, uma data específica para a comemoração, sendo que cada denominação tende a observar datas diferentes, sendo a mais comum 6 de agosto.

Já sobre a Assunção, *Assumption*, o terreno é ainda mais pantanoso. O termo se refere tradicionalmente à assunção de Maria, a mãe de Deus Filho, que na tradição e iconografia cristãs teria sido levada aos céus pelas mãos de Cristo. Esse acontecimento é comemorado em 15 de agosto ou 18 de agosto, dependendo da região geográfica. É crucial ressaltar que assunção de Maria é um ponto de conflito teológico entre a igreja católica e a protestante. Grosso modo, enquanto os católicos tendem a ver a Mãe de Cristo como figura digna de louvor que teria sido efetivamente elevada aos céus, os protestantes tendem a encarar essa devoção como idolatria, já que Maria é apenas uma mulher, ainda que mãe de Jesus. A devoção protestante deve ser restrita a Deus (Pai ou Filho). Ocorre que há também um debate teológico sobre como Jesus Cristo chegou aos céus, sendo que a solução católica tradicional foi dizer que Jesus ascendeu (em contraste com a assunção de Maria). Resgates filológicos, contudo, apontam que as versões bíblicas em grego e no latim descrevem a assunção do próprio Jesus⁶. Malone pode estar se referindo, então, à Assunção de Maria, que seria em agosto, ou à assunção de Cristo, o que colocaria Malone sobrevivendo até a Páscoa. Como se sabe, os dias exatos da Páscoa variam de ano a ano, mas costumam, geralmente, acontecer próximos do mês de março. Em outras palavras, é possível que Malone consiga se

⁵ “A descrição é irônica; a poucas coisas festivas neste livro e o paralisado Malone é dificilmente o retrato da liberdade”.

⁶ Um bom resumo sobre a questão por ser encontrado em Taylor Marshall, 2012, com resgate aos termos gregos e latinos. Em resumo, Assunção na bíblia é um termo usado para se referir a entrada aos céus de Maria e de Jesus.

arrastar e sobreviver por mais um ano inteiro⁷. É uma vida de quem mal vive, mas que não pode ser facilmente terminada. Há algo de agônico no trecho selecionado, a incerteza invadindo a construção desse narrar de Malone; a morte pode ser certa, o problema é o quando. A sua única estratégia de defesa, se é possível chamar ficção de defesa, é a de contar histórias quase tão sem vida quanto ele mesmo – esse é o horizonte ficcional de Malone, *almost lifeless*, quase sem vida.⁸

É importante ressaltar que *Assumption* é o título do primeiro texto em prosa publicado por Samuel Beckett. O conto curto, de sete páginas, foi publicado na revista *Transition*, em 1929⁹. Segundo Deirdre Bair¹⁰, *Assumption* é narrada por um jovem sensível com um vocabulário que busca a erudição e com uma exploração radical da sintaxe ao ponto da incompreensão. “Sexual and religious images are intermingled in strained passages in which the man dies, then becomes God, is first revived, then battered and torn, until he can no longer bear it and yearns to be united with a vague external force”¹¹ (Bair, 1990). Ainda que Bair veja o conto em luzes pouco favoráveis¹², *Assumption* traz ressonâncias interessantes com Malone no que diz respeito a posição do narrador. Há um conflito entre o silêncio e a comunicação, sendo que ambos são incapazes de se manter calados, mas a tentativa de expressão acaba invariavelmente fracassando¹³.

De qualquer maneira, ao voltar a atenção para o que é dito por Malone, um leitor tem em mãos um cenário complexo em que a única coisa que aumenta é a progressão das incertezas. Em um primeiro momento, as datas elencadas dão a impressão de fazer sentido cronológico, indicando avanços curtos, quase mensais, mas os dias de comemoração elencados pelo narrador variam conforme a região geográfica e Malone nunca revela a cidade (ou estado ou país) que habita. Acima

7 Na cena final do romance, Macmann, preso em uma instituição de caridade, é levado com outros internos em excursão pelo enfermeiro Lemuel para um piquinique, antes da carnificina que fecha *Malone Dies*. A ocasião da viagem é o feriado de Páscoa.

8 “While waiting I shall tell myself stories, if I can. (...) They will be neither beautiful nor ugly, they will be calm, there will be no ugliness or beauty or fever in them any more, they will be almost lifeless, like the teller.” (MD, p. 178). “Enquanto espero, vou me contar histórias, se eu puder. Não serão belas, nem feias, serão calmas, não vai haver feiura ou beleza ou febre nelas mais, elas vão ser quase sem vida, como quem as conta”.

9 Na mesma edição da revista, foram publicados trechos do então *Work in Progress* (posteriormente *Finnegans Wake*) de James Joyce.

10 Bair, Deirdre. 1990. *Samuel Beckett: A Biography*, Cidade: Editora.

11 “[I]magens sexuais e religiosas se sobrepõem em passagens tensas em que o homem morre, se torna Deus, é primeiro ressuscitado, depois ferido e dilacerado, até não poder mais suportar e anseia para ser unido com uma força externa de contornos vagos”.

12 “At its best, ‘Assumption’ is one step above juvenilia”, op. cit.. “Nos melhores momentos, ‘Assumption’ é um passo além da juvenília”.

13 O conto parece, também, prenunciar a narração vacilante de Malone. “He could have shouted and could not. The buffon in the loft swung steadily on his stick and the organist sat dreaming with his hands in his pockets”¹ (Beckett, 1995, p.3). “Ele poderia ter gritado e poderia não ter. O bufão no térreo balançou o seu bastão firmemente e o organista ficou sentado sonhando, com as mãos nos bolsos”. Ocorre que, no conto, esse narrar baseado nas dúvidas vai se esvanecendo para ser seguido por uma descrição mais tradicional, ainda em que pese as imagens causadoras de estranhamento. Ainda estava longe o narrar aporético beckettiano.

de tudo, ao fazer a referência à Assunção, o narrador pode estar falando em mais um ano de vida, já que a celebração da *Assumption* de Cristo ocorre na Páscoa¹⁴.

Em outras palavras, o narrador começa citando uma festa religiosa, criada em homenagem ao profeta que abriu caminho para Cristo, João Batista, mas acabou decapitado (sem ignorar que seu primo, Jesus Cristo, foi crucificado); passa para a comemoração de uma das mais importantes revoluções da história que, sob o estandarte da liberdade, igualdade e fraternidade, teve um desenrolar violentíssimo e que culminou com a instauração da ditadura napoleônica. Depois, o narrador passa a citar acontecimentos religiosos que não possuem datas recorrentes, como a Transfiguração, cujo dia varia conforme o lugar, para arrematar na Assunção, que também não possui data específica (além do questionamento sobre quem está subindo aos céus). Em ambos os casos, são datas que viraram motivo de contenda entre as diversas denominações cristãs.

Mesmo com o risco de reforçar o que é evidente, mas para não deixar de destacar um ponto que parece importante, não parece ser exagero dizer que até as informações que parecem concretas e com significados estáveis acabam escorregadias sob o toco de lápis desse narrador. A enumeração de datas possíveis para a sua morte é apenas o primeiro exemplo do romance em que isso acontece. “I do not think I am wrong in saying that these rejoicings¹⁵ will take place in my absence, this year. I have that feeling, I have had it now for some days, and I credit it. But in what does it differ from those that have abused me ever since I was born?”¹⁶ (*MD*, pg. 174).

Aos trancos e barrancos, o narrador altera radicalmente a discussão. O salto é grande e gera estranheza. A enumeração das datas é substituída por uma espécie de denúncia, uma reclamação contra um abuso. Por conta da construção, o sentido acaba nebuloso e se torna difícil, exatamente, de identificar ao que se refere “*it*” e “*those*”, aquilo e aqueles, da frase. Pelo contexto, em um primeiro momento, *it* parece se referir ao *feeling*, ao sentimento de morte. Mas sentimentos podem abusar? E, indo além, quem são aqueles, *those*, que abusam do narrador desde o seu nascimento?

14 Vale lembrar que, como dito, março é o mês mais comum em que acontece a Páscoa e o narrador, Malone, acha que esse é o mês em que ele está.

15 A escolha lexical por *rejoicings* parece significativa. Primeiro, faz sentido pela proximidade com com o universo religioso. Ocorre que, na Bíblia, *rejoicing* também é êxtase religioso. Como no evangelho de Lucas: “I tell you that in the same way there will be more rejoicing in heaven over one sinner who repents than over ninety-nine righteous persons who do not need to repent” (Bible New International Version, 2008, Luke, 15:7). “Digo da mesma forma que vai haver mais regozijo no céu sobre um pecador que se arrependeu do que sobre 99 pessoas certas que não precisam se arrepender” (minha tradução). Não se trata de festejos organizados repetidos anualmente, mas regozijo. Ao longo do romance, o narrador volta a usar o termo. “Have I ever complained? Then why rejoice now? I am content, necessarily, but not to the point of clapping my hands” (*MD*, p. 174). “Já reclamei? Então, porque me alegrar? Estou contente, necessariamente, mas não ao ponto de bater palmas”. O humor novamente aparece. As palmas não emitidas por Malone são duplamente engraçadas, já que alguém esperando a morte não teria muitos motivos para aplaudir, mas a imobilidade do narrador reforça o absurdo da situação.

16 “Já reclamei? Então porque iria me alegrar agora? Estou contente, necessariamente, mas não ao ponto de bater palmas”.

As perguntas ficam sem resposta, já que as questões sobre o abuso são abandonadas em outro salto, com o narrador enterrando a pergunta sem respondê-la. “No, that is the kind of bait I do not rise to any more, my need for prettiness is gone”¹⁷ (*MD*, p. 173). As formulações ficam herméticas, com uma inversão radical da expectativa. Faria sentido o narrador não querer falar sobre o abuso por ter mais uma necessidade de manter a lindeza, ou *prettiness*¹⁸. Neste caso, a sua hipocrisia, que só admite o belo, o impediria de discutir a realidade do abuso. Não é o caso do narrador, já que é o contrário – o fim da demanda da lindeza – que o impede de falar sobre o abuso.

Apesar de não detalhar o abuso, Malone está longe da misericórdia. “Let me say before I go any further that I forgive nobody. I wish them all an atrocious life and then the fires and ice of hell and in the execrable generations to come an honored name”¹⁹, (*MD*, p. 174). O seu ódio, contudo, é bloqueado antes de avançar para as novas gerações. Elas continuam execráveis, mas merecem ao menos um nome honrado.

De qualquer maneira, o abuso é outro ponto a ficar pelo caminho, já que, nas linhas seguintes, o narrador salta para outro tema. “I could die today, if I wished, merely by making a little effort, if I could wish, if I could make an effort”²⁰ (*MD*, p. 174). É nesse ponto sintomático entre poder e impotência, entre revelar e esconder, que se faz preciso voltar ao título deste capítulo para apresentar uma definição funcional desse narrar aporético, aos trancos e barrancos.

Invasão da forma

Malone vai morrer em pouco tempo, ele acha, se não estiver errado, talvez esteja. Esse tipo de construção narrativa vacilante, com vai e vens, ditos, desditos e contraditos empilhados, pontos levantados e abandonados, é a marca fundante desse narrador moribundo em primeira pessoa. Um narrar, no termo do próprio Malone, “aporético” (*MD*, p. 175). Todo o romance é baseado nesse tipo de construção – a cada declaração com um tom mais definitivo, peremptório, se segue alguma partícula relativizante, quebrando as certezas. É um narrar terminal, desencantado, que sustenta a dúvida e o impasse como pontos centrais e que, acima de tudo, questiona a ideia da possibilidade de uma narrar que traga conhecimento do mundo sem problematização. No longo período de *Malone Dies* citado acima, a sucessão de datas e o questionamento sobre elas em todos os momentos é parte da estratégia da narração aporética de revogar as informações e aumentar a dubiedade. É o que vai

17 “Não, esse é o tipo de isca que eu não caio mais, a minha necessidade por lindeza acabou”.

18 Na tradução Malone Morre, o termo escolhido por Ana Helena Souza é pitoresco. “Não, aí está um tipo de pergunta que não pega mais, comigo, não tenho mais necessidade do pitoresco” (2014, p. 15).

19 “Deixe me dizer antes que eu avance mais que não perdoe ninguém. Desejo a todos eles uma vida atroz e então os fogos e os gelos do inferno e nas execráveis gerações futuras um nome honrado”.

20 “Poderia morrer hoje, se eu quisesse, apenas fazendo um pequeno esforço, se eu pudesse querer, se eu pudesse fazer um esforço”.

ser referido nesse trabalho como a criação de um terreno pantanoso para o leitor, repleto de dúvida e insegurança. O narrar aporético resgata o sentido de perplexidade e incerteza da aporia e o imiscui dentro do romance em primeira pessoa.

Indo além, esse narrar descarta temas e assuntos ao bel prazer de Malone – retomados, ou não, dependendo do seu interesse. Saltos são comuns e não são explicados, assim como temas podem ser repetidos com pequenas variações e serem discutidos a exaustão²¹, em digressões que se desviam do assunto, que parecem funcionar tanto como uma maneira de trocar temas, de retomar e reformular o que já havia sido dito como, também, uma forma de antagonizar com o leitor.

Soma-se a isso a condição do narrador. Não apenas um moribundo, mas um idoso, com problemas de memória. Nebulosas, as suas lembranças não são dignas de confiança, se desdizem seguidamente. Vale ressaltar que, no próximo capítulo, vamos explorar com mais detalhes a questão da memória de Malone e a relação inseparável entre ela, a narração aporética e a ficção que esse narrador produz. Em outras palavras, em vez de ser um retrato exato da realidade, a memória em *Malone Dies* mistura fatos com histórias, em um amálgama de impossível separação.

Mas não se trata apenas da memória ruim. Próximo da demência, Malone também volta e meia perde a consciência, aparentemente sem controle, em desmaios ou sonos profundos. Ele, inclusive, chega a perder a consciência enquanto escreve, interrompendo o fluxo do texto. “And often they took advantage of the moon to make a last journey between the fields (...) and the barn or threshing floor, or to overhaul the machines and get them ready for the impending dawn. The impending dawn. [Um salto de um parágrafo] I fell asleep”²² (*MD*, p. 188). O humor, novamente, é a maneira escolhida para lidar com a memória ruim e as falhas de consciência. “The loss of consciousness for me was never any great loss”²³ (*MD*, p. 177).

O narrar aporético é caracterizado pelas informações que o narrador decide apresentar sobre si mesmo, nem de longe extensivas ou mesmo confiáveis. É necessário abrir o romance e passar por três páginas para saber que Malone está em um quarto, deitado e nu. Só que passado todo o romance, não há nenhuma definição sobre onde ou de quem é este quarto. “Present state. This room

21 O narrador retoma, irônico, a abertura do romance oito páginas depois. “[I]t must be over a week since I said, I shall soon be quite dead at last, etc. Wrong again. That is not what I said (...) that is what I wrote. (...) that is what I wrote when I realized I did not know what I had said, at the beginning of my say, and subsequently, and that consequently the plan I had formed, to live, and cause to live (...) was going the way of all my other plans.” (*MD*, p. 202). “Deve ter passado mais de uma semana desde o dia que eu disse, eu devo em breve estar bem morto finalmente, etc. Errado de novo. Isso não foi o que eu disse, foi o que eu escrevi. Isso foi o que eu escrevi quando percebi que não sabia o que eu havia dito, no começo do meu dizer, e posteriormente e que, consequentemente, o plano que eu tinha formado, viver, e o motivo para viver estava indo contra todos os meus outros planos”.

22 “E, muitas vezes, eles aproveitam a lua para fazer a última viagem sobre os campos, talvez de muito longe, e o celeiro ou a eira, ou para revisar as máquinas e deixá-las prontas para o amanhecer iminente. O amanhecer iminente. [Um salto de um parágrafo] Eu adormeci”.

23 “Perder a consciência, para mim, nunca foi uma grande perda”.

seems to be mine. I can find no other explanation to my being left in it. All this time. Unless it be at the behest of one of the powers that be.”²⁴ (MD, p. 176).

São necessárias outras 32 páginas para o narrador revelar que está escrevendo com seu toco de lápis em um antigo caderno de exercícios. Já o seu nome, Malone, só é revelado 42 páginas depois do início do romance. Mas não se trata de uma revelação bombástica e sim de uma referência oblíqua, quase como uma informação que escapou depois que o narrador perdeu seu lápis, sua principal ferramenta para narrar, por dois dias. “I mean the business of Malone (since that is what I am called now)”²⁵ (MD, p. 216). A relação de Malone com os seus leitores, aliás, não parece ser das mais plácidas²⁶.

É da combinação de todos esses fatores – incertezas, saltos, digressões, memória ruim e consciência que vai e volta – que criam o narrar aporético de *Malone Dies*. E esse narrar ultrapassa a questão do estilo, invadindo a própria forma do romance. Indo além, é importante tentar entender os efeitos no leitor. Sem referências concretas e sem informações confiáveis, parece não ser exagero que esse narrar cria uma posição de fragilidade em que lê, quase como alguém jogado na cama, em um lugar que não conhece, desorientado. Ao voltar ao exemplo das datas possíveis da morte, o resultado esperado é de um leitor em estado de confusão perante a tantas informações contraditórias e com tantas camadas de informação abaixo da superfície, desde o início, incerta.

É possível argumentar que esse leitor poderia ainda tentar buscar guarida na estrutura romanesca. Ocorre que, desde o início, a narração aporética de Malone avança sobre e acaba praticamente destruindo os pontos cardiais do romance tradicional. Os conceitos de enredo, cenário e personagens são distorcidos em *Malone Dies* ao ponto de se tornarem irreconhecíveis. Em especial, a ideia de apresentação, desenvolvimento, clímax e desenlace é radicalmente descartada. Como já reforçamos, não há suspense, Malone morre já no título. Além disso, o narrador, também, parece estar ciente de que a sua função de protagonista narrador não é exclusiva²⁷.

24 “Estado atual. Este quarto parece ser meu. Não consigo encontrar nenhuma outra explicação para ser deixado nele. Todo esse tempo. A menos que seja a pedido de um dos poderes estabelecidos”.

25 “Digo o negócio do Malone (já que é como eu sou chamado agora)”.

26 A passagem em que Malone fala sobre os pássaros que o visitam no parapeito do seu quarto parece discutir mais do que as aves. “They come and perch on the window-sill, asking for food! It is touching. They rap on the window-pane, with their beaks. I never give them anything. But they still come. What are they waiting for? They are not vultures.” (MD, p. 178). De um lado, Malone não passa as informações, do outro, os leitores ficam entre passarinhos que imploram por comida e abutres, ave de rapina que se alimenta de carne podre. O comentário, aqui, pode ser lido como a busca dos leitores por grandes acontecimentos dramáticos – mortes, violência, etc. – e um narrador (e um escritor) disposto a só entregar migalhas, se tanto.

27 “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, Morans and Malones, unless it goes on beyond the grave”, (MD, p. 221). “Mas vamos deixar esses assuntos mórbidos e seguir com a minha morte, em dois ou três dias, se eu lembro direito. Então, vai estar tudo acabado com os Murphys, Merciers, Molloyes, Morans e Malones, a não ser que continue além túmulo”. Nesse parágrafo, Malone cita os narradores beckettianos – ele é só mais um.

Só que há algo que distancia Malone dos outros narradores beckettianos: ele é ficcionista com um cronograma de produção. Inicialmente, ele pretende contar quatro histórias. É importante que se diga que ambos, cronograma e as quatro histórias, vão ser abandonados quase tão rapidamente quanto foram anunciados. “I must have thought about my time-table during the night. I think I shall be able to tell myself four stories (...). One about a man, another about a woman, a third about a thing and finally one about an animal, a bird probably.”²⁸ (MD, p. 176).

Em pouco tempo, Malone abandona seu plano inicial e conta a história de um jovem Saposcat, a quem posteriormente passa a chamar de Macmann, e o seu encontro com uma família camponesa miserável, os Lamberts. Depois, conta as experiências de Macmann institucionalizado, algumas dela bem parecidas com as de Malone, com destaque para a relação amorosa com a enfermeira Moll e o conflito com o enfermeiro Lemuel. Essas histórias são desenvolvidas e brechadas no mesmo modelo aporético da narração de Malone. Com o efeito adicional de ter comentários do próprio autor no texto, quase como indicações de cena. Como, no período citado, Malone decide encerrar a passagem, “*Enough for this evening*” (MD, p. 175), ou quando decide dar alguma informação sobre a sua situação de moribundo com “*Present State*”²⁹ (MD, p. 176).

Os comentários de Malone vão muito além das indicações de cena. O narrador chega a avaliar as suas histórias no próprio fluxo do texto, no mesmo fôlego. Podem ser encontradas uma série de expressões de caráter de avaliação como “We are getting on” (MD, p. 187), “What tedium” (MD, p. 181) e “This is awful” (MD, p. 185)³⁰, apenas para citar alguns exemplos, invadindo o romance, alquebrado por si, como mais cacos de textos que surgem para deixar claro os índices da satisfação de Malone com a sua obra escrita (que, normalmente, é mínima).

Essas histórias (ou seriam memórias? Ou as duas coisas juntas, indissociáveis?), nas palavras do próprio narrador, são artifícios que não farão nenhuma diferença, mas que respondem a uma urgência ineludível de se contar histórias. Ocorre que, ao mesmo tempo, para Malone, o ato de narrar é um stratagema infeliz, fadado ao fracasso e a aumentar as insatisfações, que serve, principalmente, para passar o tempo.

Narrar após as Grandes Guerras

A narração aporética de *Malone Dies*, que invade a própria forma do romance, parece ter relação com o que parte da crítica literária, em especial a materialista histórica, chamou de crise da

28 “Devo ter pensado no meu cronograma durante a noite. Acho que vou ser capaz de contar para mim quatro histórias. Uma sobre um homem, outra sobre uma mulher, uma terceira sobre uma coisa e finalmente uma sobre um animal, um pássaro, provavelmente”.

29 “Foi o suficiente por esta tarde” e “Estado atual”.

30 “Estamos avançando”, “que tédio” e “isso está horrível”. Uma análise detalhada do uso da expressão “que tédio”, que invade o romance repetidas vezes, vai ser feita no próximo capítulo.

narrativa. Escrevendo algumas décadas depois da conclusão da Primeira Guerra Mundial, em 1933, Walter Benjamin vê na batalha um dos eventos mais monstruosos da história do mundo em *Experience and Poverty* (2005a), *Experiência e Pobreza*. Mas, ao contrário dos grandes conflitos anteriores, usados e retrabalhados em larga escala como matéria artística, a Primeira Guerra Mundial não trouxe grandes narrativas nos livros publicados após o seu encerramento.

Ao contrário, destaca Benjamin, o que se viu foi um silêncio gigantesco nos combatentes, voltando cada vez mais incapazes de colocar em palavras o que viveram e pobres em experiências comunicáveis.

For never has experience been contradicted more thoroughly: strategic experience has been contravened by positional warfare; economic experience, by the inflation; physical experience, by hunger; moral experiences, by the ruling powers. A generation that had gone to school in horse drawn streetcars now stood in the open air, amid a landscape in which nothing was the same except the clouds and, at its center, in a force field of destructive torrents and explosions, the tiny, fragile human body³¹ (Benjamin, 2005a, p. 731-732).

Os pontos apresentados por Benjamin entre a pobreza da experiência e o ato de narrar são retrabalhados em artigo publicado três anos depois, em 1936. Em *The Storyteller; Observations on the Works of Nikolai Leskov* (2006), o narrador, observações sobre a obra de Nikolai Leskov, Benjamin retoma a discussão sobre experiência para argumentar que não há mais como os escritores usarem a sua experiência na guerra para contar histórias – ela simplesmente não é mais acessível depois de viver a Primeira Guerra.

Antes de avançar no argumento, é importante tentar buscar uma definição mais clara para o conceito de experiência para Walter Benjamin. De um lado está, como afirma Jeanne Marie Gagnebin³², a experiência no seu sentido pleno, da tradição compartilhada, gerada por uma temporalidade em grupo e com tons artesanais, ou, nos termos benjaminianos, da palavra alemã *Erfahrung*. Essa experiência tradicional, responsável por gerar sabedoria, está definhando por conta da vida sob o capitalismo e a sua produção de indivíduos atomizados, alienados e fragmentados.

Na outra ponta, continua Gagnebin, está a experiência individualizada, estimulada pelo sistema capitalista. Essa experiência é a do indivíduo isolado, pensando a partir do seu pequeno pedaço de mundo, uma vivência particular (da palavra alemã *Erlebnis*) que não gera a sabedoria do mundo antigo, mas algo diferente e fragmentário. Essencialmente, um conhecimento isolado. Perante o processo claro de perda de referências coletivas, a burguesia passa a tentar a recriar o

31 “Nunca a experiência foi contradita mais completamente: a experiência estratégica foi contravertida pela guerra de posicionamento; a experiência econômica, pela inflação; a experiência física, pela fome; as experiências morais, pelos poderes governamentais. Uma geração que foi para a escola em bondes puxados por cavalos agora estava no meio do ar, em uma paisagem em que nada era igual exceto as nuvens e, no seu centro, em um campo de força de explosões e torrentes destrutivas, o pequeno e frágil corpo humano”.

32 Jeanne Marie Gagnebin. 1999. “Não Contar Mais?”. In: *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva.

“calor e Gemütlichkeit [comodidade e pertencimento] através de um duplo processo de interiorização. No domínio psíquico, valores privados (...) substituem a crença em certezas coletivas (...). A história do si vai (...) preencher o papel vago da história comum” (1999, p. 59).

Vale lembrar que não se trata, para Benjamin, de um cenário simplista em que há uma oposição elementar entre a vivência moderna, *Erlebnis*, e a experiência, *Erfahrung*, que vai desembocar na sabedoria. Dialeticamente, a tarefa do artista moderno para Benjamin está em usar a vivência moderna, a ruína da experiência, e trabalhá-la como material em busca da sua superação³³.

É interessante resgatar esse ponto para a análise de *Malone Dies*. É possível que a posição do narrador beckettiano, incapacitado, possa ser lida como uma tematização dessa questão da hipervalorização da vivência particular e sem um vislumbre de saída? Além das suas ficções, o horizonte de contato humano de Malone é literalmente limitado pelo ângulo que ele consegue assistir a janela – com o voyeurismo de quem vê os outros (e é visto) como espetáculo. “My bed is by the window. I lie turned towards it most of the time. I see roofs and sky, a glimpse of street too (...). I can see into a room of the house across the way. Queer things go on there sometimes, people are queer”³⁴ (MD, p. 178).

Malone, com a sua memória vacilante e suas histórias interrompidas sistematicamente, não parece ser um grande contador de histórias, um *storyteller*. De acordo com Benjamin, a queda de importância dessa figura está diretamente relacionada com a incapacidade das pessoas, em especial após a Primeira Guerra, de compartilhar experiências coletivas dentro do sistema capitalista. Os indivíduos passaram a viver atomizados e a trabalhar em uma pequena parte de um todo cada vez mais complexo, em conexão com o produto final. No seu dia a dia, a repetição da sua função é o fim único – independentemente se o foco da análise está em um operário no chão de fábrica, em um soldado com uma metralhadora ou em um intelectual escrevendo artigos e ensaios.

Com a mudança da experiência coletiva para a vivência individual em ritmo acelerado, Benjamin avança o argumento para questionar sobre a possibilidade de se obter sabedoria. Para ele, com esses cacos de vivência e sem a comunidade integrada em suas várias funções atuando em conjunto, a ideia de sabedoria fica em cheque. Nos termos de Roberto Schwarz³⁵, a experiência foi quebrada pela modernidade, o que coloca a sabedoria em vias de extinção.

Outro fenômeno visto por Benjamin, que acompanha a mudança na experiência e a queda de importância do *storyteller*, está na maneira diferente de se relacionar com a memória. Para que as

33 Agradeço a Marcos Soares pelo detalhamento do conceito e que foi responsável por ajudar no desenvolvimento de uma leitura menos ingênua e menos focada em falsas oposições.

34 “A minha cama fica perto da janela. Eu fico virado para ela a maior parte do tempo. Vejo telhados e o céu, um pouco da rua também. Vejo dentro da sala da casa do outro lado da rua. Coisas estranhas acontecem, as pessoas são estranhas”.

35 O comentário está em rápida nota em Sobre as Três Mulheres de Três PPPs. Schwarz, Roberto, 2014, Ideias Fora de Lugar, São Paulo: Companhia das Letras.

histórias antigas pudessem ser recontadas, especialmente no caso da poesia épica, elas dependiam do tédio e da sua repetição constante em um ócio compartilhado em comunidade, algo que já era raro na década de 1930, data de publicação dos ensaios sobre o tema, e, evidentemente, cada vez mais impensável desde então. A mudança no tipo da experiência e a memória que não é mais construída no ambiente compartilhado são fatores intimamente relacionados em sua análise – eles se retroalimentam. Em *Malone Dies*, a memória não é só estritamente individual, como é falha e a base de boa parte da incerteza relacionada com a narração aporética.

O avanço do capitalismo fez desaparecer não só os *storytellers*, mas também os locais em que essas histórias eram contadas, em especial as guildas de artesãos que combinavam os modos de compartilhamento da experiência do viajante pelo mar e do semeador da terra, figuras caras à Benjamin. Acima de tudo, o que foi minguando, também, foi o público, a comunidade de ouvintes, que passa a se reunir para formar, paradoxalmente, uma comunidade de indivíduos isolados que se juntam apenas para acompanhar os mais recentes produtos da indústria cultural, como desenhos animados e a produção em série de finais felizes. Como argumenta Benjamin no fragmento Mickey Mouse, de 1931.

Property relations in Mickey Mouse cartoons: here we see for the first time that it is possible to have one's own arm, even one's own body, stolen. (...) Mickey Mouse is (...) a file in an office. (...) In such a world, it is not worthwhile to have experiences (...). So the explanation for the huge popularity of these films is (...) simply the fact that the public recognizes its own life in them³⁶ (Benjamin, 2005b, p. 545).

Na mesma medida que vai se obscurecendo a figura do *storyteller*, avança a do escritor de romances e a dependência do livro enquanto meio de difusão. O escritor, o romancista, não conta a partir da sua experiência ou da de outros que conheceu, mas a partir de um lugar bem diferente.

“The earliest indication of a process whose end is the decline of storytelling is the rise of the novel at the beginning of modern times. (...) The novelist has secluded himself. The birthplace of the novel is the individual in his isolation, the individual who can no longer speak of his concerns in exemplary fashion, who himself lacks counsel and can give none”³⁷, (Benjamin, 2006, p. 146, minha ênfase).

36 “Relações de propriedade nos desenhos do Mickey Mouse: aqui vemos pela primeira vez que é possível ter o seu próprio braço, até o seu próprio corpo, roubado. O Mickey Mouse é um arquivo em um escritório. Nesse tipo de mundo, não vale a pena ter experiências. Então, a explicação para a gigantesca popularidade desses filmes é, simplesmente, que o público reconhece a própria vida neles”.

37 “A indicação primeira do processo cujo o fim é o declínio da narração pode ser visto no surgimento do romance no início dos tempos modernos. O romancista se isola. O lugar de nascimento do romance é o indivíduo no seu isolamento, o indivíduo que não mais pode falar das suas preocupações de maneira exemplar, que sente a falta de receber conselhos e que não pode dá-los”

O romance, então, ou epopeia da experiência burguesa, nos termos de Georg Lukács (referenciado repetidas vezes por Benjamin em *The Storyteller*) surge como algo individualizado, lido em solidão, e, crucialmente, produzido também em condições de isolamento. Esse ponto é fundamental para entender a diferença entre os *storytellers* e o processo completamente diferente que se consolida após a Primeira Guerra Mundial. As histórias e a formação de memórias sociais deixam de ser um exercício conjunto, de compartilhamento de experiência em busca de sabedoria, para serem tão fragmentárias e isoladas quanto o restante da vida administrada.

Para Benjamin, dialeticamente, está conectado o avanço tecnológico que permitiu a diminuição da pobreza, a produção em série de bens de consumo e de alimentos com as novíssimas armas que permitem multiplicação das mortes em escala, claro, industrial. Tudo isso é possibilitado pelo avanço da técnica/tecnologia sob o capitalismo. De maneira semelhante, o desenvolvimento técnico impressionante trouxe para a humanidade não só a multiplicação aos milhões das mortes, mas, também, uma forma de miséria completamente nova que vai além da destruição física, em que a experiência não consegue ser mais compartilhada como foi feito na história humana por séculos anteriormente, quebrando o processo tradicional de adquirir sabedoria.

Não que o indivíduo moderno se perceba em angústia permanente. Isso não acontece, não de maneira consciente, pelo menos. Ao contrário, se tiver sobrevivido ao novo tipo de guerra, ele leva a sua vida fragmentada e repetitiva até durante os momentos de relaxamento, em que vai esporear assistindo aos produtos da indústria cultural, o mundo de sonhos de um Mickey Mouse, em que um carro tem o peso de um chapéu e que tudo pode ser criado em um passe de mágica; basta o camundongo querer para conseguir realizar qualquer um dos seus desejos. Nesse ritmo, a humanidade segue assistindo feliz aos seus desenhos, enquanto o cenário externo seguia marchando implacável na sua lógica belicista que desembocaria na Segunda Guerra Mundial. “The economic crisis is at the door, and behind it is the shadow of the approaching war”³⁸ (Benjamin, 2005b).

A chegada da nova guerra

A previsão de uma nova guerra não foi feita por Walter Benjamin apenas em 1933. O filósofo já havia alertado sobre as consequências da evolução tecnológica bélica combinada com a sanha do capitalismo imperialista ainda em 1925. Assustado ao ver como as armas químicas foram adotadas nos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, ele aponta que o avanço tecnológico cada vez mais veloz, com mentalidade belicista e voracidade capitalista, só tem um destino possível – outro

38 “A crise econômica está na porta e, atrás dela, vem a sombra da guerra que se aproxima”.

enfrentamento generalizado de proporções mundiais. E não qualquer tipo de guerra, mas uma ainda pior do que a anterior, em que os horrores se multiplicariam e as mortes quebrariam os recordes registrados anteriormente.

A guerra vindoura terá um front espectral. Um front que será deslocado fantasmagoricamente ora para esta ora para aquela metrópole, para suas ruas, diante da porta de cada uma de suas casas. Ademais, essa guerra (...) [tem a] peculiaridade estratégica mais incisiva: ser a forma mais pura e radical de guerra ofensiva. Não há defesa eficiente contra os ataques com gás pelo ar (...). Por conseguinte, o ritmo do conflito bélico vindouro será ditado pela tentativa não só de defender-se, mas também de suplantar os terrores provocados pelo inimigo por terrores dez vezes maiores. (...) [A] finalidade última das ações da frota aérea deve ser destruir a vontade de resistência inimiga. Alguns poucos “raids” [ataques] devem infundir na população dos centros inimigos um terror inconsciente tal que malogre qualquer apelo à organização da resistência (...), algo similar à psicose. (...) Os estrategistas imaginam assim a utilização desse recurso: certos distritos taticamente importantes devem ser cercados com barreiras de gás mostarda ou então de difenilamina cloroarsina. Dentro dessas barreiras tudo perece e nada consegue passar por elas. (...) Nem é preciso dizer que, no caso da guerra com gás, cai por terra a diferenciação entre população civil e população combatente e, desse modo, um dos fundamentos mais sólidos do direito dos povos. (Benjamin, 2013, p. 69-72).

E, de fato, a guerra vindoura – a Segunda Guerra Mundial – fez em termos de violência e de barbárie a Primeira Guerra quase parecer como um ensaio. Ao todo, estimativas apontam que foram mortos, direta e indiretamente, 60 milhões de pessoas (Sommerville, 2011), o que equivaleria a 3% da população mundial da época.

Os caminhos indicados pela Primeira Guerra foram seguidos com precisão científica. De um lado, a técnica, a tecnologia bélica, seguiu o seu ritmo de avanços impressionantes, só que, desta vez, as estratégias militares acompanharam os avanços, com uma liderança militar “científica”, pronta para gerar o maior número de baixas, indiscriminadamente, no inimigo.

Além do desenvolvimento da técnica, a Segunda Guerra trouxe a universalização das mortes. Passava a ser possível a guerra total, em que tudo é lícito de se tornar alvo de ataque militar, de pontes a hospitais, de casas a asilos. É o momento em que se torna possível (pela flexibilização ética e o avanço da técnica) a utilização sem restrição do armamento até o seu potencial pleno de destruição. “[The Second World War was] fight for life for most of the countries concerned. The price of defeat by the German National Socialist regime, as demonstrated (...) by the fate of the Jews (...) was enslavement and death. The Second World War escalated mass war into total war.”³⁹ (Hobsbawm, 1994, p. 46).

Na guerra total, a população civil não é atingida apenas indiretamente pelo conflito, mas passa a ser foco de terrores maiores, pretendidos e planejados pelos inimigos. E, nesse sentido, nada é mais aterrorizante do que o avanço tecnológico das armas de destruição em massa. Ainda que os

39 “[A Segunda Guerra Mundial foi] uma luta pela vida para a maior parte dos países envolvidos. O preço da derrota para o regime Nacional Socialista Alemão, como demonstrado pelo destino dos Judeus, era escravidão e morte. Daí a guerra travada sem limites. A Segunda Guerra Mundial escalou a guerra em massa para a guerra total”.

gases tóxicos não tenham sido usados como foram no conflito anterior, a Segunda Guerra não foi menos letal por isso⁴⁰.

Ainda que, como Michael Löwy argumenta na apresentação de *Capitalismo como Religião* (2013), Benjamin não tenha sido capaz de prever a fissão do átomo e a criação das bombas de plutônio e urânio, ele acertou em cheio ao ver como a mentalidade belicista combinada com a voracidade do capitalismo direcionava o mundo para outra guerra que não pouparia ninguém. Benjamin parece particularmente presciente ao prever o desenvolvimento da guerra psicológica, em que um lado pretende se vingar ao “suplantar os terrores provocados pelo inimigo por terrores dez vezes maiores”, (Benjamin, 2013).

É evidente que a decisão de atacar população civil foi possibilitada pelo avanço da tecnologia, com o resultado do que se convencionou chamar de revolução científica e das revoluções industriais. O que não significa, contudo, que esse tipo de ataque era inevitável. O uso das armas com o objetivo de atingir as populações civis só foi perpetrado pela nova maneira dos governos envolvidos verem o conflito. Uma sanha de destruição completa dos adversários, o que culminou com a solução final alemã e seus campos de extermínio. “[D]eliberate attempts to eliminate physically from the face of the earth whole populations, whose members were to be killed regardless of age (...) solely as punishment for having been born”⁴¹, (Weinberg, 2005, p. 899).

A combinação do avanço da técnica, com as novas estratégias militares e o genocídio parecem colocar a Segunda Guerra Mundial em um patamar isolado, como conflito único na história da humanidade. Mas, como argumenta Eric Hobsbawm (1994), é exatamente o precedente da Primeira Guerra Mundial que a possibilitou e forma o que o historiador chamou de “Era da Catástrofe do Século XX”, período que engloba os dois conflitos mundiais citados e a grave crise econômica nascida com o *crash* da Bolsa de 1929.

Esses são os grandes acontecimentos cruciais do período que, segundo o ele, precisam ser vistos em conjunto para ter uma visão mais clara sobre o que aconteceu no início do século XX. Um período eminentemente contraditório que foi capaz de produzir, ao mesmo, tempo:

40 Os gases tóxicos foram usados em larga escala para outra finalidade na Segunda Guerra Mundial – o genocídio. Os nazistas, depois de uma série de estudos científicos, optaram pelo uso dos gases nos campos de extermínio, em especial o gás Zyklon-B, por conta da rapidez e eficiência na matança. Produzido como pesticida pelo conglomerado químico-industrial que incluía a Basf e a Bayern, o Zyklon-B matou cerca de milhões de pessoas e era responsável por 65% da receita de vendas da Degesch, subsidiária de pesticidas (Hayes, 2004). Para mais detalhes sobre o envolvimento das empresas químicas alemãs com o nazismo, ler Hayes, Peter, 2004, *From Cooperation to Complicity: Degussa in the Third Reich*, Cambridge: Cambridge University Press. As armas de destruição em massa nesta guerra chegariam ao seu ápice nas bombas atômicas que caíram sobre o Japão.

41 “Tentativas deliberadas de eliminar fisicamente da face da Terra populações inteiras, cujos os membros deveriam ser mortos independentemente a idade, apenas como punição por terem nascido”.

“[Um] mundo [que] estava incomparavelmente mais rico que jamais esteve na sua capacidade de produzir bens e serviços (...) [e f]oi o século mais assassino de que temos registro, tanto na escala, frequência e extensão da guerra que o preencheu (...) como também pelo volume único das catástrofes humanas que produziu, desde as maiores fomes da história até o genocídio sistemático. (...)” (Hobsbawm, 1994, p. 21-22).

Incapacidade de narrar

Seria interessante saber o que Walter Benjamin teria escrito sobre a Segunda Guerra Mundial e as suas consequências, em especial para a narração. O seu suicídio após a fuga fracassada da Alemanha nazista colocou um fim prematuro à vida do filósofo alemão. Fica a dúvida, no entanto, se é possível expandir o seu argumento em relação a Primeira Guerra e os seus efeitos relacionados com a mudança no tipo de experiência e para o ato de narrar, exemplificados em *Experience and Poverty* e *The Storyteller* para a Segunda Guerra Mundial.

A resposta parece ser evidente. Tendo em mente o convincente argumento de Eric Hobsbawm de que as grandes guerras não podem ser lidas isoladamente e são partes fundantes da Era da Catástrofe do Século XX, o que se viu foi uma mudança de grau, não de gênero, em relação aos conflitos. De maneira paralela, os efeitos na experiência humana, na capacidade de narrar e, também, na obtenção do conhecimento parece que avançaram de maneira ainda mais rápida, e brutal, na Segunda Guerra Mundial.

Theodor Adorno, amigo e correspondente de Benjamin, parece radicalizar ainda mais essa questão em *Cultural Criticism and Society* (1987), crítica cultural e sociedade, publicado em 1949, quatro anos após o fim da Segunda Guerra. Nele, Adorno avança o debate em relação aos efeitos da do conflito e do Holocausto na arte e, especialmente, na literatura. Ao resgatar a famosa formulação de Benjamin que não há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie, em uma *d'As teses sobre o conceito de história*, Adorno afirma que a humanidade está no estágio final da dialética da cultura e da barbárie, no momento da reificação plena.

“The more total society becomes, the greater the reification of the mind and the more paradoxical its effort to escape reification on its own. (...) To write poetry after Auschwitz is barbaric. And this corrodes even the knowledge of why it has become impossible to write poetry today. Absolute reification, which presupposed intellectual progress as one of its elements, is now preparing to absorb the mind entirely. Critical intelligence cannot be equal to this challenge as long as it confines itself to self-satisfied contemplation”⁴² (Adorno, 1987, p. 37).

42 “Quanto mais total uma sociedade se torna, maior é a reificação da mente e mais paradoxical é o esforço para escapar da reificação por si mesma. Escrever poesia depois de Auschwitz é um ato bárbaro. E isso corrói até mesmo o conhecimento do porquê se tornou impossível escrever poesia hoje. A reificação absoluta, que presuppõe progresso intelectual como um dos seus elementos, está agora se preparando para absorver a mente completamente. A inteligência crítica não pode ser equivalente a este desafio enquanto se confinar a contemplação autossatisfeita”.

Não chega a ser surpreendente que esse artigo tenha ficado famoso, especialmente fora da academia, pela frase: “To write poetry after Auschwitz is barbaric” (Idem). Lida de maneira simplista, a frase foi tomada como um ataque de Adorno à poesia. Por essa leitura, o crítico via uma impossibilidade prática, ou mesmo ética, de fazê-lo.

O argumento é muito mais complexo. Auschwitz representa o ápice do avanço da técnica e da lógica tecnocrática capitalista sem freios, com todo esse potencial direcionado apenas para a destruição de vidas humanas. O pináculo da engenhosidade humana na técnica, herdeira direta do Iluminismo, foi atingido com o objetivo de aumentar a contagem de corpos no inimigo de maneira indiscriminada nas cidades arrasadas e, de maneira sistemática, contra as várias etnias nos campos de concentração. Assim, resumindo o ponto adorniano de maneira grosseira, usar a mesma linguagem que foi capaz de produzir o Holocausto, a mesma cultura que permitiu a existência desse processo, para fazer poesia é, dialeticamente, uma ação bárbara.

O próprio Adorno retomou e retrabalhou a sua famosa formulação algumas vezes⁴³. O que parece estar em jogo não é uma retratação, como certos críticos de Adorno sugeriram (James Schmidt, 2013), mas um trabalho dialético em busca da melhor forma de registro.

A mais interessante, talvez, seja a retomada da discussão feita por Adorno em *Negative Dialectics*, a Dialética Negativa, publicado em 1966.

“[I]t may have been wrong to say that after Auschwitz you could no longer write poems. But it is not wrong to raise the less cultural question whether after Auschwitz you can go on living (...) [The] mere survival calls for the coldness, the basic principle of bourgeois subjectivity, without which there could have been no Auschwitz”⁴⁴ (Adorno, 2004, p. 363).

Abre-se, então, para Adorno uma nova questão, que está imediatamente relacionada com a poesia (alguém pode, inclusive, argumentar toda a arte) após a barbárie do Holocausto. “A new categorical imperative has been imposed by Hitler upon unfree mankind: to arrange their thoughts and actions so that Auschwitz will not repeat itself, so that nothing similar will happen”⁴⁵ (Adorno, 2004, p. 365).

A poesia (ou a arte) para Adorno passa, então, a ter essa função adicional de fomentar a consciência crítica dos homens atomizados, na reificação plena, para questionar a sociedade que permitiu o surgimento do Holocausto e da Segunda Guerra Mundial. O avanço da técnica e a

43 Para uma análise detalhada sobre as várias reformulações de Adorno sobre a frase e o contexto das publicações, ver Caygill, 2006.

44 “Pode ter sido errado dizer que depois de Auschwitz não era mais possível escrever poesia. Mas não é errado levantar a questão menos cultural de saber se depois de Auschwitz é possível continuar vivendo. A simples sobrevivência pede por uma frieza, o básico princípio da subjetividade burguesa, sem o qual não haveria Auschwitz”.

45 “Um novo imperativo categórico foi imposto por Hitler sobre a humanidade sem liberdade: para arranjar os seus pensamentos e ações para que Auschwitz não se repita, para que nada similar aconteça”.

mentalidade tecnocrática, combinada com um sistema capitalista sempre ansioso por mais, precisa ter arte e autores que enfrentem o *status quo*, pois só assim será possível evitar que algo similar aconteça. Caso contrário, a frieza burguesa, voltada obsessivamente com a preocupação com os seus (problemas imediatos, os familiares e as suas posses) pode ser, nos termos adornianos, a base para a criação de novo massacre em escala industrial.

Parece ser importante ressaltar, aqui, como a frase de Adorno sobre poesia e a barbárie de Auschwitz traz ressonâncias interessantes com um dos aforismos mais famosos de Giambattista Vico. O pensador e filósofo italiano do século XVII afirmava que a poesia foi a linguagem da infância da humanidade. “[I]n the world's childhood men were by nature sublime poets”⁴⁶ (apud Costelloe, 2006).

Desenvolvendo essa percepção, Vico vai além para argumentar que as nações eram poéticas em seus inícios e tinham os mitos, fábulas e, evidentemente, a poesia épica reproduzida oralmente como uma maneira de se utilizar esse senso infantil de curiosidade e de criatividade. São esses traços que podem ser vistos na poesia épica de Homero, por exemplo⁴⁷.

Assim, o Holocausto, a Segunda Guerra Mundial e as Bombas Atômicas marcariam, então, o fim da infância da humanidade. Continuar escrevendo poemas nesse contexto, acriticamente, é um ato bárbaro e a arte precisa ter como função evitar a repetição da barbárie.

Além do formalismo

Ao analisar especificamente o romance, Adorno afirma em a *Posição do narrador no romance contemporâneo* (1954) que não é mais possível ver o romance realista como um retrato da sociedade, como uma maneira de mostrar a verdade, já que a humanidade vive em “uma sociedade que os homens estão apartados dos outros e de si mesmos (...). A nova reflexão é a tomada de partido contra a mentira da representação” (2003, p. 58 e 60). Nesse cenário de reificação plena, para aproveitar a fórmula adorniana, “o sujeito literário reconhece a própria impotência” da representação que produz (*Idem*, p. 61).

E a própria impotência envolve a alteração da forma. As mais diversas tentativas feitas por expoentes do Modernismo na literatura, seja o foco obsessivo nos desdobramentos da memória em Marcel Proust, a absorção de múltiplos discursos e o fluxo de consciência em James Joyce ou os desdobramentos psicológicos do monólogo interior de Virginia Wolf são, assim, maneiras de os

46 “Na infância do mundo, os homens eram, por natureza, poetas sublimes”.

47 Para uma exploração interessante sobre outros pontos de contato entre o pensamento de Adorno e Horkheimer com Vico, leia Lewis, 1992.

autores⁴⁸ responderem a essa experiência rompida/corrompida da modernidade, da vida em reificação em um mundo cada vez mais abstrato e complexo.

A descoberta de novas estratégias formais, seria, portanto, para Adorno, uma tentativa de dar conta desse processo histórico. Mais do que apenas uma escolha do autor, a forma artística representa conteúdo sócio-histórico sedimentado e deve ser vista como um âmbito crucial dos elementos do texto para estabelecer a relação com a História.

Não é essa a posição de Georg Lukács. Em *Realismo Crítico Hoje* (1969), publicado em 1957, o filósofo húngaro vê basicamente degeneração nas obras modernas e nas vanguardas. Essa produção, defende, não passa de irracionalismo, trabalho de autores alienados incapazes de criar uma totalidade mediada nas suas obras. Ao apresentar fragmentos e distorções, eles se embrenham ainda mais na ideologia (enquanto falsa consciência) que deveriam desnudar, atuando, do ponto de vista lukácsiano, no aprofundamento da ideologia burguesa.

Ao usar Kafka como ponto máximo da modernidade, Lukács ataca:

“[O] total abandono do homem em face de um temor inexplicável (...) faz da sua obra como que o símbolo de toda a arte moderna. Todas as tendências (...) reúnem-se aqui no temor (...) perante a realidade efetiva, eternamente estranha e hostil ao homem (...). A experiência fundamental da angústia, tal como a viveu Kafka, resume bem a decadência moderna da arte” (Lukács, 1969, p. 61).

De tal forma que, bem longe da modernidade, o ápice artístico na literatura era, para Georg Lukács, o romance realista tradicional, com seu narrador onisciente em 3ª pessoa, e representado especialmente por Balzac e a totalidade buscada na *Comédia Humana*. Esse caminho, de acordo com o filósofo húngaro, foi seguido também por Tolstói e, contemporaneamente no período em que escrevia, por Thomas Mann. “Thomas Mann é uma das poucas exceções que, nessa época de declínio, se opuseram à corrente da evolução burguesa na arte, a transformação da literatura e da arte em naturezas mortas representadas com artifício e refinamento”. (Lukács, 1965, p. 202)

Para ele, a literatura que abandonou o narrador onisciente em terceira pessoa do romance realista e que passou a explorar o monólogo interior ou o fluxo de consciência acaba ficando marcada pelo empobrecimento espiritual. Mas vai muito além disso, segundo Lukács, já que o empobrecimento cria, dialeticamente, uma “aspiração à ordem” que vai desembocar “[n]o fascismo” (Idem, p. 203).

48 Adicionar os moribundos beckettianos narradores-narrados em primeira pessoa nessa lista parece fazer sentido. Não é à toa que o próprio Adorno via Samuel Beckett como um escritor fundamental da arte moderna e pretendia dedicar a sua Teoria Estética ao irlandês. Isso só não aconteceu por conta da morte prematura do teórico alemão. A Teoria Estética de Adorno foi publicada postumamente.

Em outra ponta, o foco moderno no tempo individual culmina na excessiva pressão dos momentos, com minutos ampliados até a eternidade, o que apagaria o tempo objetivo e fragmentaria a totalidade da obra, o critério central para o filósofo húngaro. Ao utilizar essas técnicas, o escritor cede ao “nihilismo pequeno burguês” da arte e literatura modernas. Apenas “[o]s verdadeiros escritores podem se opor, vitoriosamente, a tudo isso” (Lukács, 1965, p. 204-214).

Lukács defende que apenas ao tentar reproduzir a sociedade em viés realista, o escritor é capaz de apresentar um retrato mais fidedigno aos seus leitores, ultrapassando a ideologia burguesa moderna. A produção de um “realismo crítico”, nos termos lukácsianos, é a única maneira de mostrar como a sociedade funciona de fato em vez de como ela aparenta funcionar. Todas as inovações formais modernas no romance seriam, apenas, atenuantes da realidade exterior, em especial quando colocados em um narrador que Lukács identifica como “sujeito anormal” ou alguém com doenças psicopatológicas. “A similar attenuation of reality underlies Joyce’s stream of consciousness. (...) And it is carried ad absurdum where the stream of consciousness is that of an abnormal subject or that of an idiot - consider (...) Beckett’s *Molloy*”⁴⁹. (Lukács, 1962, p.26.)

Lukács vê nada menos do que uma obsessão patológica na procura dos autores modernos por narradores diferentes, pessoas que o crítico classifica como anormais ou idiotas. Ele até concede que a motivação dessa escolha pode ser um protesto, uma reação estética ante ao capitalismo em sua faceta contemporânea, mas que, segundo o crítico, está fadada ao fracasso por ser uma reação eminentemente subjetiva, do escritor isolado em seu universo pequeno burguês decadente. Ao nublar a realidade exterior, defende, o escritor não se posiciona ativamente na criação de uma nova ordem e não produz uma realidade mediada com totalidade.

“[I]t is an escape into nothingness. (...) In any protest against particular social conditions, these conditions themselves must have the central place. The bourgeois protest against feudal society, the proletarian against bourgeois society (...) [i]n both cases the protest reaching out beyond the point of departure – was based on a concrete *terminus ad quem*: the establishment of a new order”⁵⁰ (Lukács, 1962, p. 29).

E poucos autores modernos parecem ter tanta capacidade de irritar o filósofo húngaro quanto Samuel Beckett. *Molloy*, o primeiro romance da sua trilogia do pós-guerra, foi destacado algumas

49 “Uma atenuação similar da realidade está no fluxo de consciência de Joyce. E é levada *ad absurdum* quando o fluxo de consciência acontece a partir de um sujeito anormal ou de um idiota – considere a primeira parte de *O Som e a Fúria*, de Faulkner, ou, em um caso ainda mais extremo, *Molloy* de Beckett”.

50 “É uma fuga para o nada. Em qualquer protesto contra condições sociais particulares, essas condições em si precisam ter o lugar central. O protesto burguês contra a sociedade feudal, o protesto proletário contra a sociedade burguesa. Nos dois casos, o protesto atingiu um ponto além da sua saída – foi baseado em um concreto *terminus ad quem*: o estabelecimento de uma nova ordem”.

vezes pelo crítico, em viés negativo. Lukács parece desejar para o autor irlandês um círculo especial do inferno estético.

“[The l]ack of objectivity in the description of the outer world finds its complement in the reduction of reality to a nightmare. Beckett’s *Molloy* is perhaps the *ne plus ultra* of this development, although Joyce’s vision of reality as an incoherent stream of consciousness had already assumed in Faulkner a nightmare quality. In Beckett’s novel we have the same vision twice over. He presents us with an image of the utmost human degradation - an idiot’s vegetative existence. Then, as help is imminent from a mysterious unspecified source, the rescuer sinks into idiocy. The story is told through the parallel streams of consciousness of the idiot and of his rescuer”⁵¹. (Lukács, 1962, p. 31-32.)

Não satisfeito, Lukács segue com o seu argumento não sem antes colocar os escritores modernos sob luz bem pouco gentil. “These writers are not wholly wrong in believing that psychopathology is their surest refuge; it is the ideological compliment of their historical position” (Idem, p. 30).

Antes de avançar no debate, faz-se necessário apontar alguns pontos rápidos sobre a curiosa leitura de Lukács sobre *Molloy*, mais próxima de uma sinopse preguiçosa do que uma análise de um dos críticos literários mais importantes do período. O crítico não comenta a longíssima passagem das pedras de chupar (ou *sucking stones*)⁵² de Molloy e não vê o ataque ao leitor enquanto receptor passivo. É surpreendente também classificar Moran como um socorrista, ou *rescuer*, que tenta trazer ajuda (!) a Molloy e não um perseguidor que, aos poucos, abandona a sua máscara da racionalidade para justificar a sua preferência pelo uso da violência sob o verniz de racionalidade. Essas questões, entre muitas outras que não vamos abarcar nesta curta digressão, fomentou diversas leituras conectando Moran a um representante de um tipo de sociedade totalitária em que a espionagem feita por pessoas comuns devassa a sociedade (como Uhlmann, 1999), como era, de fato, a Alemanha nazista e a União Soviética Stalinista, ou vinculando o romance a um questionamento do próprio conceito de realidade e de romance (Andrade, 2001).

Vale lembrar que essas passagens do filósofo húngaro estão longe de ser seus únicos ataques contra os modernistas. Aliás, as críticas citadas aqui são formulações que já tinham aparecido nos

51 “A falta de objectividade na descrição do mundo exterior encontra o seu complemento na redução da realidade a um pesadelo. O *Molloy* de Beckett é, talvez, o *ne plus ultra* deste desenvolvimento, ainda que a visão da realidade de Joyce como um fluxo de consciência incoerente já tinha assumido, em Faulkner, um tom de pesadelo. O romance do Beckett possui a mesma visão dobrada. Ele nos apresenta com uma imagem do máximo da degradação humana – uma existência vegetativa de um idiota. Então, conforme a chegada de ajuda é eminente de uma fonte não especificada, quem oferece o socorro afunda em idiotia. A história é contada via fluxo de consciência paralelos do idiota e de quem vai resgatá-lo”.

52 Molloy chupa as pedras para passar o tempo e enganar a fome. Ele distribui as pedras pelos bolsos do seu sobretudo e tenta criar um processo para não chupar duas vezes a mesma pedra sem ter antes chupado todas as outras. Todas as suas diversas tentativas são descritas em detalhes. “I distributed them equally among my four pockets, and sucked them turn and turn about. This raised a problem (...) For in order for each cycle to be identical (...) the only means were numbered stones or sixteen pockets”, (Beckett, *Molloy*, p. 63 a 68). “Eu as distribuí igualmente nos meus quatro bolsos e as chupei. Isso levantou um problema. Para que cada ciclo fosse idêntico, a única maneira era que houvesse pedras numeradas ou 16 bolsos”. Ao todo, são cinco páginas consecutivas detalhando a questão, com Molloy, por fim, fracassando na criação do seu processo e desistindo de chupar as pedras.

ensaios dele contra o modernismo e as vanguardas. Desde a década de 1930, Lukács vinha atacando o que via como o abandono do Realismo e vinculando as vanguardas ao fascismo. “Essays like 'Greatness and Decline of Expressionism' (1934) and 'Realism in the Balance' (1938) maintained that fashionable avant-garde trends had helped create the cultural preconditions in which fascism could thrive”⁵³, (Bronner, 2011).

Assim, do ponto de vista de Lukács, o modernismo, então, não seria uma maneira de tentar dar conta, formalmente, inclusive, do capitalismo tardio, como defende Adorno, mas apenas uma resposta artificial vendida como arte pela ideologia burguesa, o resultado da incapacidade dos escritores de encarar a realidade objetivamente. Essa incapacidade, continua Lukács, invade o romance e seus personagens e afunda a todos ainda mais na ideologia burguesa. As investigações das formas artísticas seriam, então, uma preocupação formalista. “What must be avoided at all costs is the approach generally adopted by bourgeois-modernist critics themselves: that exaggerated concern with formal criteria, with questions of style and technique”⁵⁴ (Lukács, 1962, p. 14)

Debate acirrado

Após a publicação de *Realismo Crítico Hoje*, de Lukács, o que se viu foi uma das maiores polêmicas entre autores marxistas do período. Um ano depois, em 1958, Adorno publica a sua resposta⁵⁵. O ensaio começa elogiando a produção do jovem Lukács, de certa forma reconhecendo a dívida do próprio Adorno com essa produção do filósofo húngaro (como ressalta Peter Hohendahl, 2011). Em poucas linhas, contudo, o tom se altera drasticamente, com Adorno atacando as posições atuais do filósofo húngaro e a sua proximidade com a doutrina Stalinista.

Em um único parágrafo, o crítico alemão prepara a sua bateria: chama Lukács de professor provinciano Wilhelmiano pela sua leitura de Nietzsche, dá o título de dialetista oficial do governo soviético e arremata que, ao publicar *The Destruction of Reason*, a destruição da razão, em 1952, o único sucesso do texto foi apresentar “the destruction of Lukács' own reason”⁵⁶ (Adorno, 1991b, p. 217). Por conta do seu tom, o artigo foi definido como “violenta diatribe”⁵⁷. A força do ataque de Adorno foi vista, inclusive, como uma das razões de certo ostracismo da obra de Lukács hoje (Timothy Hall, 2011).

53 “Ensaio como 'Grandeza e Declínio do Expressionismo' (1934) e 'Realismo em Jogo' (1938) afirmavam que as tendências vanguardistas que ajudam a criar as condições culturais nas quais o fascismo iria prosperar”.

54 “O que precisa ser evitado de todos os jeitos é a abordagem adotada pelos próprios críticos modernistas burgueses: aquela preocupação exagerada com o critério formal, com questões de estilo e de técnica”

55 Adorno, Theodor. 1991b. “Extorted Reconciliation: On Georg Lukács' Realism in Our Time”. In: Notes to Literature; Volume One. New York: Columbia University Press.

56 “A destruição da razão do próprio Lukács”.

57 A descrição foi cunhado por Nicolas Tertulian (2010), mas esse tipo de sentimento é expresso em diversas outras análises, como em Vedda (2010).

Ocorre que essa leitura corre o risco de assumir um tom apologista que, convenientemente, ignora a mordacidade das trocas entre os dois intelectuais. Falando à Perry Anderson para a *New Left Review*, em uma de suas últimas entrevistas (destacada provocativamente com a chamada de capa “*An Unofficial Interview*”, uma entrevista não oficial), Lukács afirma: “You must remember how difficult the times were — the purges in the thirties, then the Cold War. Adorno became the exponent of a kind of ‘non-conformist conformity’ in this climate”⁵⁸ (Anderson, 1971).

Portanto, o passo crítico fundamental, aqui, parece ser manter atento aos argumentos levantados. E a crítica adorniana em relação *Realismo Crítico Hoje* vai muito além dos ataques *ad hominem*. O que Adorno estabelece na sua resposta é que o filósofo húngaro indica, dogmaticamente, os livros que quer no presente olhando para o passado. E, mais do que isso, ele ressalta a proximidade do realismo crítico de Lukács com a política oficial de produção artística definida pelo Partido Comunista Russo no Congresso de 1934, que definiu como produção “desejada” o realismo soviético. Essa posição intelectual de Lukács seria, então, uma estratégia para reconciliar forçosamente posições antagônicas (aliás, uma das razões para o título do ensaio).

[H]e accepted the party hierarchy servile criticisms of him and for decades tried in his books and essays to accommodate his obviously indestructible intellectual powers to the dismal level of Soviet pseudo-intellectual production, which had in the meantime degraded the philosophy it mouthed to a mere means to the ends of domination⁵⁹ (Adorno, 1991b, p. 216-217).

Ao questionar a proximidade entre o realismo socialista oficial e o realismo crítico lukácsiano, Adorno afirma: “He ventures a timid opposition, crippled from the outset by a consciousness of his own impotence. His timidity is no mere tactic. Lukács as a person is above suspicion”⁶⁰ (Adorno, 1991b, p. 217). A construção Lukács como pessoa está acima de qualquer suspeita, aliás, é um achado dialético típico de Adorno. Em uma primeira leitura, parece colocar a honra do filósofo húngaro acima de tudo, de qualquer suspeita. Perante uma revisão mais atenta, contudo, a frase se abre em subtextos, permitindo uma leitura invadida pela dúvida – não há mais o que se suspeitar tendo em vista tudo o que já se sabe sobre ele.

Estabelecido o viés político, Adorno passa, então, a atacar sistematicamente a posição intelectual de Lukács. O primeiro ponto está na subvalorização do aspecto formal. Para Adorno, o ensaio lukácsiano subestima a força da combinação da reificação plena com o mundo administrado,

58 “Você precisa se lembrar como os tempos eram difíceis — os expurgos na década de 1930, então a Guerra Fria. Adorno se tornou um expoente de uma espécie de ‘conformismo não conformista’ neste clima”.

59 “Ele aceitou as críticas contra dele vinda da hierarquia do partido e, por décadas, tentou em seus livros e ensaios a acomodar os seus obviamente poderes intelectuais indestrutíveis para o nível sofrível da produção pseudointelectual soviética, o que garantiu, no meio tempo, a degradação da filosofia que ele defendia a um mero meio para o fim da dominação”.

60 “Ele ensaia uma oposição tímida, aleijada desde o início por uma consciência da sua própria impotência. A sua timidez não é apenas uma tática. Lukács, como pessoa, está acima de qualquer suspeita”.

que tem as necessidades dos indivíduos sendo, também, produzidas em série. A forma, então, seria uma maneira crucial de demonstrar essa alteração típica do momento histórico de então. “What looks like formalism to him, really means the structuring of the elements of a work in accordance with laws appropriate to them (...) as opposed to a meaning arbitrarily superimposed from outside”⁶¹ (Adorno, 1991b, p. 218). Exigir a utilização do Realismo, assim, ainda que na versão crítica lukácsiana, seria não apenas anacronismo como um ato brutal e, portanto, incapaz de retratar a complexidade atual do Capitalismo.

Adorno não acredita, também, em um dos pontos centrais da visão de Lukács sobre o realismo (crítico ou não): a possibilidade de se apresentar a realidade objetivamente em uma obra de arte. Ao se vender como tal, a obra só pode simular uma realidade enquanto o escritor repete para si mesmo em oração que fez um retrato objetivo e fiel. E essa fé é a base da leitura de Lukács.

[S]tylistic indifference is almost always a symptom of dogmatic rigidification of the content. The exaggerated lack of vanity in a presentation that thinks of itself as objective when in fact it is only failing to engage in self-reflection, only disguises the fact that the objectivity has been removed from the dialectical process along with the subject (...) [T]he early nineteenth-century novels he unhesitatingly advances as paradigmatic, Dickens and Balzac, are not so realistic after all. (...) Balzac's whole *Comédie humaine* proves to be an imaginative reconstruction of an alienated reality, that is, a reality that can no longer be experienced by the subject⁶² (*Idem*, p. 218 e 228).

Já o pessimismo e a falta de saídas no horizonte da literatura moderna, que Lukács classificou como retrato do niilismo pequeno-burguês de escritores atomizados, é visto por Adorno em chave totalmente diferente. Ao contrário, é marca de força dessa produção artística. Dialeticamente, a produção da literatura moderna é muito mais fiel ao real ao apresentar essa situação do que o realismo (soviético ou crítico, diga-se). São as novas técnicas formais que avançam para dar conta da experiência humana na modernidade.

Adorno argumenta que a crítica de Lukács ao modernismo, classificando-o como uma produção literária a-histórica, é um erro de diagnóstico. O homem solitário, atomizado, sem horizontes da literatura moderna não passa de ser é, no fundo, uma demarcação do movimento histórico bem definido na modernidade. O fluxo de consciência de Joyce como fio condutor na obra literária, visto como pesadelo e horror por Lukács, é uma maneira de tentar dar conta da experiência moderna em um sistema econômico cada vez mais complexo e no qual as pessoas não conseguem

61 “O que parece formalismo para ele, realmente significa a estruturação de elementos de um trabalho de acordo com as leis apropriadas para eles e é relevante para o ‘sentido imanente’ pelo qual Lukács anseia, em oposição com um significado superimposto arbitrariamente de fora”.

62 “Indiferença estilística é quase sempre um sintoma de rigidez dogmática do conteúdo. A exagerada falta de vaidade em uma apresentação que pensa de si mesmo como objetiva quando, de fato, está apenas falta de autorreflexão, apenas disfarça o fato que a objetividade foi removida do processo dialético junto com o sujeito. Os romances do início do séc. XIX que ele, sem hesitar, defende como paradigmáticas, Dickens e Balzac, não são tão realistas no fim. Toda a Comédia Humana de Balzac se prova ser uma construção imaginativa de uma realidade alienada, isto é, uma realidade que não pode mais ser experimentada pelo sujeito”.

ver, com clareza, o que acontece e vivem como sombras. “The truth, because in a world that is everywhere atomistic, alienation rules human beings and because -as we may concede to Lukács- they thereby become shadows”⁶³ (Adorno, 1991b, p., p. 225)

As críticas de Adorno seguem por diversas páginas, mas há um ponto que parece fundamental destacar: a diferença de comportamento dos personagens/narradores. De um lado, Lukács vê como positivo da produção realista a movimentação ativa dos personagens e da ação da busca deles pelo sentido num mundo que foi abandonado por Deus, parafraseando a sua própria formulação em *Teoria do Romance*. No modernismo, ele vê o imobilismo como decadência. Personagens que vivem ensimesmadas, presas em suas cabeças e reproduzindo um fluxo de palavras, errando sem destino ou completamente imóveis, seriam sombras. Samuel Beckett, com as suas peças e romances focadas em inação e imobilidade seriam a quintessência disso. Se tudo isso foi visto negativamente por Lukács, a chave de leitura de Adorno é bastante diferente.

Even in Beckett- perhaps in Beckett most of all- where all concrete historical elements seem to have been eliminated (...), the ahistorical facade is the provocative antithesis of the Being-as-such idolized by reactionary philosophy. (...) The world's hour has struck, and it resounds in their monologues: this is why they are so much more provocative than literature that simply depicts the world in communicative form⁶⁴ (*Idem*, p. 231)

Desde as suas primeiras leituras críticas sobre Beckett, Adorno viu grandeza na obra do irlandês, identificando na sua produção a resposta possível da arte após os horrores da Segunda Guerra Mundial. Em “*Trying to Understand Endgame*”, publicado em 1961, quatro anos após a sua primeira exibição, Adorno liga os pontos: “Beckett's trashcans are emblems of a culture rebuilt after Auschwitz”⁶⁵ (Adorno, 1982, p. 266).

Ainda que Adorno não tenha dado muita importância ao humor beckettiano⁶⁶, a sua leitura é muito interessante. Não apenas por ter visto, praticamente em tempo real, a importância da produção ficcional de Beckett, mas também por quebrar a moda intelectual que fazia o escritor pairar sobre a sociedade, seja no absurdismo ou em outros ismos que tendem a se focar em uma condição humana isolada em sua metafísica. Adorno também foi um dos poucos que se debruçou sobre a produção em prosa de Beckett, comumente relegada a um segundo plano. Ele dedicou especial atenção à *Unnameable*, o último romance da trilogia do pós-guerra. É sabido que Adorno leu este romance em 1962 e que fez uma série de anotações sobre o livro, mas acabou não

63 “A verdade, porque em um mundo que é atomístico em todos os lugares, a alienação governa os seres humanos e porque-e nisso podemos fazer uma concessão a Lukács- eles então se tornam sombras”.

64 “Mesmo em Beckett- talvez em Beckett mais do que em todos os outros- onde todos os elementos históricos concretos parecem ter sido eliminados, a fachada ahistórica é uma antítese provocadora do Ser, como idealizado pela filosofia reacionária. A hora do mundo chegou e isso ressoa em seus monólogos: e é por isso que eles são muito mais provocadores do que a literatura que simplesmente reproduz o mundo de forma comunicativa.

65 “As latas de lixo de Beckett são emblemas de uma cultura reconstruída depois de Auschwitz”.

66 O ponto é levantado com propriedade por Simon Critchley (1997). Entre as análises sobre o tema, destaque para o resumo feito por Banville (1996). Em resumo grosseiro, o humor em Beckett é o antídoto para o desespero.

publicando um ensaio. De qualquer maneira, essas notas foram tornadas públicas pelo seu arquivo, em conjunto com as suas notas do ensaio “*Trying to Understand Endgame*”. Combinadas, por mais que elas não tenham a força de um ensaio completo, indicam os caminhos interessantes pensados por Adorno. Abaixo, algumas das notas compiladas.

“Not meaning anything becomes the only meaning”

“The simplest not to be withheld: the experience of existence as absurd. Yet this experience is not ontological but historical (...). [I]t is crucial that such historical answers always necessarily appear to be ontological, without history; that is precisely the blinding element, the bewitchment. B[eckett]’s genius is that he has captured this semblance of the non-historical, of the condition humaine, in historical images (...).”

“The play [Endgame] is the only attempt in grand style to hold out against the potential of total destruction – like Picasso’s *Guernica*, Schönberg’s *Survivor* against the horrors of the Hitler era.”

“B[eckett]’s novels are the critique of solipsism.”

“B[eckett] reaches the point of indifference between narrative and theory, just as Marx (and Hegel) wanted to transform philosophy into history”⁶⁷ (Adorno, 2010, p. 160, 161 e 173)

Ao parar de falar diretamente sobre a História, ou se criar um “tabu” sobre ela nos termos adornianos, a arte moderna, em especial a de Beckett, tem mais a dizer sobre o capitalismo tardio do que o romance realista. Os escritores que tentam contemporaneamente escrever romances realistas críticos podem achar que estão mostrando as coisas como realmente são, mas reforçam o trabalho de camuflagem da ideologia (no sentido de falsa consciência) ao reproduzi-la. Assim, podem dar a impressão ao leitor que a complexidade do Capitalismo é bem menor do que de fato é, já que está tudo explicado pela mão “objetiva” do escritor. A obra de Beckett constata, em chave negativa, a fragilidade histórica do indivíduo no momento do pós-guerra e não abre espaço para esse qualquer tipo de forma que gere apaziguamento para o leitor.

A sensação de não pertencer, de desconexão com a realidade, do absurdo que a obra gera no público é uma reação à estupefação de viver no capitalismo tardio. É apenas criando esse tabu que Beckett conseguiu produzir essa experiência eminentemente, para Adorno, vinculada à História. Por tudo isso, não seria exagero dizer que é na produção artística de Beckett que Adorno vê a sua previsão se concretizar:

67 “Não significar nada se torna o único significado”

“O mais simples não é para ser retido: a experiência da existência como absurdo. Ainda assim, a experiência não é ontológica, mas histórica. É crucial que as respostas históricas sempre aparentam ser, necessariamente, ontológica, sem história; este é precisamente o elemento que causa cegueira, o feitiço. O gênio de Beckett é que ele capturou essa aparência de a-histórico, da condição humana, em imagens históricas”

“A peça [Fim de Partida] é a única tentativa em grande estilo para evitar o potencial de destruição total – como a *Guernica* de Picasso, o sobrevivente de Schönberg contra os horrores da era de Hitler.”

“Os romances de Beckett são uma crítica ao solipsismo.”

“Beckett atinge o ponto de indiferença entre narrativa e teoria, assim como Marx (e Hegel) queriam transformar filosofia em história”.

“The reification of all relationship between individuals, which transforms their human qualities into lubricating oil for the smooth running of the machinery, the universal alienation and self-alienation, needs to be called by name, and the novel is qualified to do so as few other art forms are”⁶⁸ (Adorno, 1991a, p. 32).

Neste contexto, a declaração de Beckett nos *Three Dialogues with Georges Duthuit* parece mais interessante ao ser lida pelo viés histórico: “The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express”⁶⁹ (1986). Essa é uma sensação também histórica, mesmo sob a aparência de absoluto viés ontológico focado na condição humana, crucial para a moda intelectual França nos anos de 1960, ou no Ser da moda intelectual francesa mais recente.

É o olhar dialético com viés histórico de Adorno sobre Samuel Beckett que escapou à grande parte da crítica e merece destaque. Roberto Schwarz vê a leitura de *Fim de Partida* do teórico alemão como um grande lance de crítica, mas os pontos destacados que ele sobre a peça podem, e devem, ser levados para o restante da obra beckettiana. O ponto crucial, reforça, é a constatação da precariedade do universo e na linguagem do escritor irlandês e na disputa sobre o seu significado. “Em vez de estilização essencializadora e enobrecedora, (...) a precariedade é o que é (...). Adorno toma a precariedade em sentido literal, com o que sobrou da civilização burguesa (...). O planeta devastado é um lugar preciso, determinado, eventualmente histórico”, (Schwarz, 2009, p. 169-170).

A leitura de Adorno sobre a obra beckettiana parece, especialmente, basilar ao se notar a similaridade de perspectivas entre o crítico alemão e o escritor irlandês. Terry Eagleton argumenta como a preferência pela negatividade em uma visão de mundo pessimista aproximam Adorno de Beckett. A relação da importância da negatividade, da arte em traduzir isso, indica uma chave de leitura tanto para o escritor irlandês quanto para o crítico alemão.

Beckett’s is a life devoted to silence, exile and cunning. Adorno’s style reveals a similar austerity, (...) each sentence wrought into a little miracle or masterpiece of dialectics. (...) It is a distinctively Modernist style, in which the truth can no longer be portrayed directly but can only be squinted at out of the corner of one’s eye (...). This is an art that trades in wisps and rumors of meaning; but it does so with a balletic elegance, a clear-headed, mock-pedantic precision that recalls Adorno’s stringently analytic attempts to give voice to the unsayable⁷⁰ (Eagleton, 2008).

68 “A reificação de todos os relacionamentos entre indivíduos, que transforma as suas qualidades humanas em óleo lubrificante para o bom funcionamento do maquinário, a alienação universal e a auto-alienação, precisam ser chamadas pelo nome – e o romance está qualificado para fazer isso como poucas outras formas estão”.

69 “A expressão de que não há nada a expressar, nada com o que expressar, nada a partir do que expressar, nenhum poder para expressar, nenhum desejo para se expressar, junto com a obrigação de se expressar”.

70 “A vida de Beckett foi devotada ao silêncio, ao exílio e a astúcia. O estilo de Adorno revela uma austeridade similar, cada sentença é transformada em um pequeno milagre ou obra-prima da dialética. É um estilo distintamente modernista, no qual a verdade não pode ser mais retratada diretamente, mas pode apenas ser apontada pelo canto do olho. É uma arte que se baseia em traços e rumores de significado; mas faz isso com uma elegância de ballet, uma precisão que simula pedantismo que relembra as tentativas rigorosas e analíticas de Adorno para dar voz ao indizível”.

Ocorre que não é apenas a obra de Beckett que ganha com a leitura crítica de Adorno. Um leitor atento pode argumentar que, além de traduzir pelo modernismo a experiência do capitalismo tardio de uma forma ainda mais fiel enquanto tradução da experiência humana. A obra beckettiana é capaz de responder, em certa medida, as inquietações levantadas por Benjamin em artigos como *Experiência e Pobreza* e *o Narrador*. A incapacidade de narrar somada ao momento histórico da guerra ajuda a produzir, ao fim e ao cabo, os narradores-narrados beckettianos. Mais do que isso, Beckett tematiza também na forma a impossibilidade do projeto moderno após a utilização de técnicas industriais para matança.

Apêndice:

Tradução – p. 12

Eu devo em breve estar bem morto finalmente apesar de tudo. Talvez mês que vem. Seria, então, o mês de abril, ou maio. O ano ainda é jovem, milhares sinais pequenos me dizem isso. Talvez eu esteja errado, talvez consiga sobreviver até o dia de São João Batista e mesmo o 14 de julho, festival da liberdade. De fato, não estaria além do que eu poderia me arrastar até a Transfiguração, sem falar da Assunção. Mas eu não acho, não penso que estou errado em dizer que essas regozijações vão acontecer na minha ausência, este ano. Sinto isso, tenho sentido isso por uns dias e dou crédito a isso. Mas no que isso se difere daqueles que me abusaram desde o dia em que eu nasci? Não, é o tipo de isca que não me pega mais, a minha necessidade de lindeza se foi. Poderia morrer hoje, se eu quisesse, apenas fazendo um pequeno esforço, se eu pudesse querer, se eu pudesse fazer um esforço. Mas vale tanto quanto me deixar morrer, em silêncio, sem apressar as coisas. Algo deve ter mudado. Não vou desequilibrar a questão, de um jeito ou de outro. Devo ser neutro e inerte. Nenhuma dificuldade nisso. Os espasmos são o único problema, preciso estar em guarda contra os meus espasmos. Mas agora sou menos dado a eles, desde que eu cheguei aqui. É claro, ainda tenho os meus pequenos ataques de impaciência, de quando em quando, preciso manter guarda contra eles, pelos próximos quinze dias ou três semanas. Sem exagero, é claro, chorando e rindo em silêncio, mas sem me colocar em um estado daqueles. Sim, serei natural finalmente, devo sofrer mais, então menos, sem tirar nenhuma conclusão, vou prestar menos atenção a mim mesmo, não devo ser nem quente ou frio mais, devo ser tépido, devo morrer tépido, sem nenhum entusiasmo. Não devo me ver morrer, isso estragaria tudo. Já me vi viver? Já reclamei? Então porque iria me alegrar agora? Estou contente, necessariamente, mas não ao ponto de bater palmas. Sempre fui contente, sabendo que seria recompensado. Aqui está ele agora, meu antigo devedor. Devo, então, atacar o seu pescoço? Não devo responder mais nenhuma questão. Devo tentar até não me perguntar mais nada. Enquanto espero, devo contar para mim histórias, se eu conseguir. Não serão as mesmas histórias de antes, isso é tudo. Não serão nem belas nem feitas, serão calmas, não vai haver nem feiura ou beleza nelas mais, elas serão quase sem vida, como quem as conta. O que foi que eu disse? Não importa. Estou ansioso para elas me darem grande satisfação, alguma satisfação. Estou satisfeito, pronto, tenho o suficiente, fui recompensado, não preciso de mais nada. Deixe me dizer antes que eu avance mais que não perdoo ninguém. Desejo a todos eles uma vida atroz e então os fogos e os gelos do inferno e nas execráveis gerações futuras um nome honrado. Chega por esta tarde.

“At first I did not write, I just said the thing. Then I forgot what I had said. A minimum of memory is indispensable, if one is to live really”⁷¹. (MD, p. 32)

2. A (des)memória no narrar

Desde o início do romance, a memória surge como uma preocupação constante de Malone. As suas marcas aparecem tanto como presença quanto como ausência para o moribundo. Ela é um dos pontos mais frágeis do seu corpo em estado cada vez maior de decrepitude e a fraqueza dela é referenciada pelo próprio narrador diversas vezes, em tons que vão do desesperado ao cômico. A compilação de trechos, abaixo, é feita para dar dimensão desse relacionamento.

“I remember them well, these last few days, they have left me more memories than the thirty thousand odd that went before. The reverse would have been less surprising”⁷² (MD, p. 178). Esta é a primeira referência direta à memória feita por Malone no romance. A provocação é percebida quando o leitor nota que o moribundo lembra tanto dos últimos dias quanto da sua vida anterior, ou seja, bem pouco. A citação tem efeito cômico, mas é importante por, ao mesmo tempo, funcionar como a definição, em linhas gerais, do papel da memória, ruim, no romance.

“Decidedly this evening I shall say nothing that is not false, I mean nothing that is not calculated to leave me in doubt as to my real intentions. For it is evening, even night, one of the darkest I can remember, I have a short memory”⁷³ (MD, p. 201). Merece destaque a combinação da (des)memória com a narração aporética, um jogo sintomático em todo o romance. A declaração da tarde/noite mais escura é sumariamente relativizada quando Malone use a sua memória curta como justificativa, ou desculpa, para acabar com a confiança do leitor na afirmação que havia acabado de fazer. A construção “não vou dizer nada que não seja falso, digo, nada que não seja calculado a me deixar em dúvida em relação as minhas intenções reais” também é paradigmática da narração aporética; pouco dito depois disso pode ser confiável.

“At first I did not write, I just said the thing. Then I forgot what I had said. A minimum of memory is indispensable, if one is to live really” (MD, p. 201). Neste trecho, que funciona como epígrafe do capítulo, o tom parece ser de provocação com fumos cômicos. Malone sugere, de maneira cândida, que um mínimo de memória é indispensável se alguém quer viver de fato. O leitor tem, portanto, pelo menos dois caminhos a percorrer perante a tal declaração. O primeiro está em acreditar que o mínimo de memória referido pelo narrador é muito baixo, tão mínimo quanto a

71 “Primeiro eu não escrevi, só disse a coisa. Então, esqueci o que eu disse. O mínimo de memória é indispensável se alguém quer viver de fato”.

72 “Lembro bem deles, esses últimos dias, eles me deixaram mais memórias do que os trinta mil que vieram antes. O inverso seria menos surpreendente”.

73 “Decididamente, nesta tarde, não devo dizer nada que não seja falso, digo, nada que não é calculado para me deixar em dúvida em relação as minhas reais intenções. Por ser tarde, mesmo noite, uma das mais escuras que eu me lembro, tenho memória curta”.

própria experiência de Malone demonstra (alguém com dificuldade para lembrar a sua idade, nome e o lugar em que está internado, ou seja, as informações básicas sobre a própria existência). A segunda opção para o leitor está em se questionar se Malone, de fato, viveu, afinal, o seu próprio relato indicaria que o moribundo tem menos do que o mínimo de memória necessário⁷⁴. A segunda possibilidade, hilária, reforça o quão frágil são as declarações em tom peremptórios de Malone.

“All I know is that I was very old already before I found myself here. I call myself an octogenarian, but I cannot prove it. Perhaps I am only a quinquagenarian, or a quadragenarian. It is ages since I counted them, my years I mean. I know the year of my birth, I have not forgotten that, but I do not know what year I have got to now. But I think I have been here for some very considerable time.”⁷⁵ (MD, p. 179).

A diferença entre as décadas é brutal. Malone pode estar vivendo o outono da velhice, ultrapassando os oitenta anos, mas não está tão certo disso e, crucialmente, não tem como provar. Não pode contar com a memória e, muito menos, com documentos oficiais. Ficou tudo no passado. O narrador só sabe que chegou muito velho, podendo muito bem estar vivendo os seus cinquenta ou, até, os seus quarenta anos. A inversão do final do período citado também tem força cômica, já que Malone garante não ter esquecido a data do seu nascimento⁷⁶, ideia que é repudiada quase em tom de ofensa, mas ele não sabe que dia é hoje, no momento em que ele escreve. A conta para definir a idade, então, fica invisibilizada pelo seu inverso.

“Ah yes, I have my little pastimes and they

What a misfortune, the pencil must have slipped from my fingers, for I have only just succeeded in recovering it after forty eight hours (see above) of intermittent efforts. What my stick lacks is a little prehensile proboscis like the nocturnal tapir's. I should really lose my pencil more often, it might do me good, I might be more cheerful, it might be more cheerful. I have spent two unforgettable days of which nothing will ever be known, it is too late now, or still too soon, I forget which, except that they have brought me the solution and conclusion of the whole sorry business, I mean the business of Malone (since that is what I am called now) and of the other, for the rest is no business of mine”⁷⁷ (MD, p. 216).

74 Tem alcance cômico, também, a ideia de que alguém como Malone poderia dar declarações, como um sábio, sobre como a vida deve ser vivida.

75 “Tudo o que eu sei é que já era velho antes de me encontrar aqui. Falo que sou um octogenário, mas não posso provar. Talvez seja apenas quinquagenário ou um quadragenário. Faz eras desde que eu os contei, os meus anos, digo. Sei o ano do meu nascimento, não esqueci disso, mas não sei o ano que estou agora. Mas acho que estou aqui por um tempo bem considerável”.

76 Apesar de garantir que sabe a data de seu nascimento, Malone não a revela em todo o romance.

77 “Ah, sim, tenho os meus pequenos passatempos e eles [quebra de parágrafo]. Que azar, o lápis deve ter caído dos meus dedos, já que eu apenas tive sucesso em recuperá-lo depois de quarenta e oito horas (veja acima) de esforços intermitentes. O que falta ao meu bastão é ser uma tromba preênsil como a do tapir noturno. Deveria perder mais o meu lápis, pode me fazer bem, poderia ficar mais alegre, pode ser mais alegre. Passei dois dias inesquecíveis sobre os quais nada vai ser jamais conhecido, já que é tarde demais agora, ou ainda cedo demais, esqueço qual, exceto que ele trouxe a solução e a conclusão de todo o negócio triste, digo, o negócio de Malone (já que sou chamado assim agora) e do outro, já que o resto não é negócio meu”.

O período acima parece de suma importância para a descrição da relação de Malone com a (des)memória. No começo, o narrador inicia se justificando da interrupção súbita no fluxo narrativo, logo depois quando começava a falar sobre os seus pequenos passatempos. A explicação é que o lápis pode ter caído dos seus dedos e, por isso, a frase foi interrompida, abandonada sem pontuação e a linha pulada. Malone demonstra isso com a cômica expressão entre parênteses “veja acima”, (*see above*), ativamente direcionando o olhar do leitor. É quase como se Malone dissesse que uma interrupção de tal monta só pudesse ser justificada por um acontecimento externo, afinal, ele jamais faria algo assim de livre e espontânea vontade com/contra o leitor. Indo além, o narrador afirma que passou dois dias inesquecíveis sem o lápis e que, como não poderia registrar, nada será sabido sobre essas 48 horas. Tudo o que ele revela são que cometeu esforços, intermitentes, para a recuperação do lápis, já que seu bastão infelizmente não é em uma tromba preênsil, o que faria do narrador um tipo inédito de mamífero. Vale notar que trata-se, também, do primeiro momento em que Malone descreve seu nome. A quintessência da narração aporética com a desmemória pode ser vista aqui: a construção da frase abre a possibilidade de incerteza inclusive sobre o nome do narrador, o que reforça a posição pantanosa do leitor.

A memória, ou a falta dela, dão conta da preocupação de Malone com o tema. Ocorre que as repetidas referências a memória fraca parecem ir além de uma política de sinceridade suprema do narrador que empilha cândida confissão em cima de confissão. O que parece acontecer, de fato, está na (des)memória como parte da estratégia fundamental de defesa e de ataque desse narrador narrado na relação com o leitor que, ao passar das páginas, acaba mais e mais sugado para o terreno pantanoso da mente inconfiável do narrador em primeira pessoa. Malone teria, então, o contrário do que se convencionou chamar de memória fotográfica - o moribundo não é capaz de retratar com exatidão do mundo ao redor e opta por preencher a sua vaga lembrança constantemente por ficções. São as colinas de extraordinária profundidade⁷⁸ que se confundem nas maquinações do narrador.

O que esse capítulo vai tentar argumentar é que a memória débil de Malone é uma estratégia narrativa fundamental para virar a chave e tornar o jogo narrativo ainda mais instável. O leitor nunca consegue saber, com segurança, o que de fato está lendo. O narrador mistura ficção com o seu passado, indistintamente. Toda a cena final do livro, do “passeio” com os outros internos institucionalizados capitaneado pelo algoz Lemuel, Malone usa o nome do seu personagem Macmann, mas coloca a si mesmo na ocasião, aumentando a instabilidade⁷⁹. Somada a

78 “One day we were walking along the road, up a hill of extraordinary steepness, near home I imagine, my memory is full of steep hills, I get them confused”, (MD, p. 261). “Um dia andávamos na estrada, sobre uma colina de extraordinária profundidade, próximo de casa, imagino, a minha memória é cheia de colinas profundas, eu as confundo”.

79 Esse momento, de importância crucial, vai ser analisado no fim deste capítulo.

(des)memória ao narrar aporético, discutido no capítulo anterior, parece não ser exagero dizer que há, em *Malone Dies*, uma relação inseparável entre memória e ficção que coloca o leitor na posição desconfortável de não saber no que confiar, de não conseguir distinguir os processos de rememoração, de criação ou da recombinação desses dois polos.

Manuscrito ameaçado ‘arponeado’

O próprio método de produção do romance favorece a instabilidade. Malone conta que está escrevendo com um toco de lápis, apontado nas duas pontas, em um caderno de exercícios abandonado. A pressuposição é que é isso o que o leitor está lendo. Conforme Porter Abbott (1981) descreve, Samuel Beckett está se apropriando de uma das mais tradicionais formas do romance, feito com cartas ou entradas de diários, com narração não-retrospectiva. Tradicionalmente, esse modelo exige que o leitor aceite duas principais ficções: um dos principais personagens é responsável por escrever o que o leitor está lendo e que o tempo da leitura está contido pelo período dos eventos que foram descritos. Abbott ressalta que o extremo do modelo aproxima *Malone Dies* de uma espécie de paródia, uma sátira grotesca.

“Malone is the extremest example of the mode I know (...). Never has there been so wasted a moribund. Rarely has the room in which he writes been so thoroughly an enclosure, so thoroughly an expression of his isolation. And rarely has the document itself been so continually at risk. Its existence depends not on a pen but on a pencil—and one so used that its life is barely that of the writer. Sharpened at both ends, it is reduced by the last pages to a small piece of lead. As for the exercise-book, it gets lost, falls on the floor, at one point is ‘harpooned’ by Malone with his stick”⁸⁰ (Abbott, 1981).

Além disso, Beckett se apropria de um formato clássico do romance em forma de diário, que é a ideia do manuscrito ameaçado, que pode desaparecer a qualquer momento. Os dois meios principais de escrita de Malone estão ameaçados. O lápis é perdido e caçado por dois dias, até ser tão utilizado ao ponto de tudo o que sobra é o cilindro interno de chumbo. Já o caderno, também perdido pelo moribundo em outras ocasiões, passa um tempo indeterminado sem ser localizado até ser resgatado, “arponeado”, quando Malone se torna uma espécie patética de em caçador urbano em seu quarto.

Em outras palavras, *Malone Dies* se reapropria desse modelo que se apoia em uma curiosa estratégia. O formato se vende como mais autêntico ao leitor por dizer ser as meditações e relatos de uma pessoa comum, que se confessa em texto, e não um autor profissional criando histórias falsas.

80 “Malone é o exemplo mais extremo que eu conheço. Nunca houve um moribundo tão destruído. Raramente o quarto em que ele escreve foi tamanha prisão, uma marca da expressão da sua isolamento. E, raramente, o documento em si ficou tão continuamente em risco. A sua existência não depende só de uma caneta, mas de um lápis— e um tão usado que a sua vida é equivalente a do autor. Apontado dos dois lados, é reduzido nas últimas páginas a um pequeno pedaço de chumbo. Sobre o livro de exercícios, é perdido, cai no chão e, em um momento, é ‘arponeado’ por Malone com o seu bastão”.

São, na terminologia de Abbott, as “credenciais de um testemunho do espírito” (Abbott, 1981). O leitor deixa de ler uma ficção, ou assim acredita, para se aventurar por uma exploração, de tons arqueológicos, pelos pensamentos de quem escreveu o diário⁸¹.

O que Samuel Beckett faz com esse formato é subversivo. Não há boa consciência acima das revelações impróprias; aliás, é difícil encontrar algo tintilante no oceano de destituição que é Malone. A experiência sexual, no caso amoroso com a enfermeira Moll, está mais próxima de uma tentativa de conexão destrambelhada que oferece mais comiseração do que curiosidade impura. O que se passa a ter, com *Malone Dies*, é que o acordo tácito prévio deste modelo de romance feito entre escritor/editor e leitor é inviabilizado de início. O consumo das impurezas espirituais disfarçado de jornada edificante foi travado – o leitor não pode mais se fingir de ingênuo.

Mais, Malone, vítima de uma memória especialmente ruim e narrador aporético recheado de incertezas, não esconde que tem como plano criar ficções. Ao longo do romance, elas se alastram e minam a separação clara ante vida pregressa do narrador e os acontecimentos do seu personagem. O resultado é que o leitor fica na posição pouco ortodoxa de não conseguir compartimentar o que está lendo, longe de uma posição conhecida e sem promessa de melhora.

O exemplo mais claro dessa mistura pantanosa está na cena final, quando os internos são retirados dos seus quartos para serem levados a uma ilha. A ideia, da caridosa Lady Pedal, está em fazer um piquenique filantrópico ao ar livre. O passeio, capitaneado pelo enfermeiro/carrasco Lemuel, acaba se tornando um massacre dos internos.

“The poor creature, said Lady Pedal, let them loose. Maurice made to obey. Keep off, said Lemuel. The giant had refused to leave the boat, so that the Saxon could not leave it either. Macmann was not free either, Lemuel held him by the waist, perhaps lovingly (...). When she had disappeared Lemuel released Macmann, went up behind Maurice who was sitting on a stone (...) and killed him with the hatchet. We're getting on, getting on (...). Macmann, my last, my possessions, I remember, he is there too, perhaps he sleeps. Lemuel

Lemuel is in charge, he raises his hatchet on which the blood will never dry, but not to hit anyone, he will not hit anyone, he will not hit anyone any more, he will not touch anyone any more”⁸² (MD, p. 279).

81 É importante salientar que, desde o início, o modelo era um artifício dos romancistas. Era o escritor profissional que contava a história, como em romances como Pamela, de Samuel Richardson; a diferença é que, pelo ineditismo, o leitor podia dizer acreditar que as confissões eram genuínas. A estratégia permitia apresentar sentimentos impuros e excitações ao mesmo tempo em que mantinha a aparência edificante. Em um nível acima, havia o editor que recolhia e organizava o diário ao mesmo tempo em que julgava a “boa consciência”.

82 “A pobre criatura, disse Lady Pedal, liberte-as. Maurice fez obedecer. Sai fora, disse Lemuel. O gigante se recusou a deixar o barco, então, o Saxão também não podia sair. Macmann também não estava livre, Lemuel o segurava pela cintura, talvez amorosamente. Quando ela desapareceu, Lemuel soltou Macmann, foi atrás de Maurice que estava sentado em uma pedra enchendo o seu cachimbo e o matou com o machado. Estamos indo, estamos indo. Macmann, meu último, as minhas posses, eu me lembro, ele está lá também, talvez ele durma. Lemuel [salto de um parágrafo]. Lemuel está no comando, ele levanta o seu machado no qual o sangue nunca vai mais secar, mas não para atingir ninguém, ele não vai atingir ninguém, ele não vai atingir ninguém nunca mais, ele não vai tocar ninguém nunca mais”.

A cena da matança evolui até chegar próximo de Macmann, o único personagem que Malone consegue contar a história, ainda que repleta de lacunas e com a mudança de nome. Quando o machado vai em direção de Macmann, neste exato momento, Malone assume a narração, em tom que lembra o desespero, e parece encarar a ameaça de assassinato como se fosse contra a ele. E parte em defesa do seu personagem (ou de si mesmo). A distinção é tão difícil que um leitor não poderia ser acusado de ver nos dois, personagem e narrador, apenas um. Ao fim e ao cabo, o exercício beckettiano é de tal agressividade que resta ao leitor dois caminhos: abandonar o romance avassalado pelas incertezas ou, na ponta oposta, se entregar de fato ao narrador-narrado, sendo conduzido na jornada sem a proteção das certezas anteriores. A (des)memória narrativa parece eliminar, acima de tudo, a certeza da lembrança como um retrato fiel.

Ao retratar a memória em *Malone Dies* como um processo em construção e altamente dependente da ficção, Samuel Beckett faz um comentário insidioso. A memória humana não é um retrato confiável do que aconteceu, estável acima de tudo, mas trata-se de construção mambembe em terreno arenoso, com os tijolos das lembranças que vão se esfarelando com o tempo e são cimentados pelas ficções. Acima de tudo, Beckett deixa claro que o discurso da memória é uma construção do presente, tão sujeito as pressões históricas quanto todo o restante.

O ponto salientado por Walter Benjamin no fragmento *Excavation and Memory*, escavação e memória, parece iluminar a questão de maneira salutar. “Memory is not an instrument for surveying the past but its theater. It is the medium of past experience, just as the earth is the medium in which dead cities lie buried. He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging,”⁸³ (Benjamin, 2005c, p. 576).

Não se trata simplesmente de ignorar a memória por sua falta de confiabilidade, mas de se atracar com ela sabendo do que ela é feita, sem ilusões. A memória é um meio que demanda ação constante, como o homem que cava sistematicamente em busca de tesouros passados. No caso de Samuel Beckett, com os seus narradores idosos, moribundos e vagabundos institucionalizados, a memória se torna um terreno ainda mais pantanoso, a ser preenchido alternadamente com histórias e lembranças indistintamente, para se ocupar enquanto aguarda a morte⁸⁴, quase como uma defesa interna desses personagens narradores contra a existência/subsistência em que viveram.

83 “A memória não é um instrumento para pesquisar o passado, mas o seu teatro. É o meio da experiência passada, assim como a Terra é o meio no qual as cidades mortas estão enterradas. Aquele que busca encarar o seu próprio passado enterrado deve se comportar como alguém cavando”.

84 A visão de Beckett sobre a memória em *Malone Dies*, que se imiscui de ficção ao tempo todo, é um insight valioso sobre a função cerebral que parece estar sendo confirmado por algumas das descobertas mais recentes neurociência. Ainda que a memória seja um dos pontos mais delicados dessa investigação e esteja longe de ter sido explicada completamente, alguns pontos parecem consensuais. Primeiro, a ideia de que a memória funcionaria como uma espécie de retrato objetivo do mundo exterior foi abandonada. Lembrar não envolve resgatar uma gravação fidedigna sobre o que aconteceu ao seu redor, mas, ao contrário, um processo complexo em que o cérebro resgata informações registradas anteriormente ao mesmo tempo em que faz uma reconstrução ativa. Algo próximo a montar um quebra cabeças em que as peças podem ser modificadas a cada vez que a memória é resgatada. Assim, uma memória vista como verdadeira pode ser, simplesmente, uma criação.

“Now it is a game, I am going to play”⁸⁵ (MD, p. 174).

Memória, tédio e repetição

Malone garante, logo no início do romance, que seu plano é jogar, brincar. E a principal maneira que pretende fazer isso é contando histórias⁸⁶. Só que, mal elas começam, o narrador ficcionista se mostra pouco feliz com desenrolar delas. Ainda que a sua meta inicial tenha sido contar histórias tão sem vida quanto quem as conta⁸⁷, Malone mostra insatisfação e expressa o seu desprazer no próprio corpo do texto em várias ocasiões.

Uma das principais maneiras de Malone deixar esse sentimento claro é com a expressão “Que tédio” (“*What Tedium*”). Ela aparece, grafada dessa exata maneira, cinco vezes ao longo do romance. Parece ser algo a mais do que uma simples repetição da expressão, muito além de uma singela confissão de tédio atravessando o narrador. Não raro, Malone lança a mão dela em momentos importantes das histórias de seus personagens. Parece promissor recapitular algumas dessas ocasiões em que a expressão aparece por indicar uma movimentação curiosa do próprio narrador com sua história, além de destacar a importância do tédio nesse contexto.

Na primeira vez, o narrador confessa o tédio ao interromper o seu relato do desenvolvimento escolar de seu personagem Saposcat. O tipo de construção se parece demais com o romance tradicional e não agrada Malone. “He attended his classes with his mind elsewhere. He liked sums, but not the way they were taught. What he liked was the manipulation of concrete numbers. (...) What tedium”⁸⁸ (MD, p. 181). É interessante notar que a expressão aparece isolada, em uma frase equidistante de dois parágrafos de texto, como uma interrupção declarada do narrador inclusive no fluxo do texto. Ainda assim, depois dessa primeira ocorrência, Malone retoma imediatamente o fio da sua meada e continua a narrar o período escolar de Sapo após a pausa.

A segunda referência ao tédio acontece apenas três páginas a frente. Malone, agora, fala especificamente sobre as esperanças do Sr. e Sra. Saposcat de ter um filho doutor, um profissional liberal, embora pareçam mais preocupados com reconhecimento em status e pelo dinheiro do que pela realização profissional do rebento. Ocorre que, desta vez, não se trata de uma reclamação que parece isolada, mas o início de um maior questionamento do próprio Malone sobre o seu protagonista e a história que escolheu contar.

85 “Agora é um jogo, e eu vou jogar”.

86 A outra única tarefa explicitada por Malone enquanto espera a morte é fazer o inventário de suas poucas posses. Abordamos a questão no capítulo do narrar aporético, mas vale ressaltar que Malone não consegue realizar o seu inventário e, ao longo do romance, acaba se esquecendo dele.

87 “They will be neither beautiful nor ugly, they will be calm, there will be no ugliness or beauty or fever in them any more, they will be almost lifeless, like the teller”(MD, p. 174). “Não serão nem bonitas ou feias, serão calmas, não vai haver mais feiura ou beleza ou febre neles, elas serão quase tão sem vida, como quem as conta”.

88 “Ele ia nas aulas com a cabeça em outro lugar. Gostava de somas, mas não da maneira que eram ensinadas. O que ele gostava era da manipulação de números concretos (...) Que tédio”

“What tedium. *And I call that playing.* I wonder if I am not talking yet again about myself. Shall I be incapable, to the end, of lying on any other subject? (...) Already I forget what I have said. That is not how to play. Soon I shall not know where Sapo comes from, nor what he hopes. Perhaps I had better abandon this story and go on to the second, or even the third, the one about the stone. No, it would be the same thing”⁸⁹ (MD, p. 183, grifo meu).

Aqui, Malone relaciona diretamente a sua memória fraca com o tédio gerado pela história de Sapo que, até então, voltava ao modelo mais próximo do romance tradicional. Sapo ia crescendo nas páginas até a adolescência e já se esboçava uma espécie de desenho de futuro ideal para ele, com a sonhada vaga na faculdade. A referência a pedra também pode ser lida também como uma espécie de ameaça ao leitor, talvez uma provocação, já que seria difícil aguentar a leitura de um romance inteiro sobre uma pedra (a promessa de Malone no início do romance, de contar histórias, nunca envolveu uma pedra, mas uma mulher e um animal). Cabe notar que a referência a pedra também parece estar relacionada com o ponto anterior, e maior, de Malone, sobre a inconsequência de narrar. No fim, garante Malone, nenhuma das histórias importam, dá tudo no mesmo. Quando chega nessa conclusão, Malone volta para a história de Sapo, ainda que aos trancos e barrancos⁹⁰.

Nesse período citado, Malone faz também uma referência direta a possibilidade da história do seu personagem Sapo se tratar, na verdade, da sua própria história. O narrar aporético beckettiano não responderia de forma direta e simples a uma dúvida dessa monta. A incerteza é tamanha que Malone precisa se questionar, “*wonder*”, se não está apenas falando de si novamente. Arremata a dúvida com uma pergunta, de efeito altamente cômico. “Vou ser capaz, até o fim, de mentir sobre outra coisa?”. Malone parece fazer chiste com o insight, tido por uma série de escritores⁹¹ em vários momentos na história, que todo ato de escrita é autobiográfico. O que parece se criar, assim, é um terreno bastante pantanoso que mistura criador e criatura, combinando o narrar aporético com a (des)memória. O narrador Malone parece ciente que contar histórias é um ato equivalente a inventar, ou mentir, assim como a base de pesquisa para escrever envolve resgatar toda a sorte de memórias e impressões pessoais⁹². O que parece claro, contudo, é que não parece ser factível para

89 “Que tédio. E eu chamo isso de brincar. Fico me perguntando se não estou, de novo, falando sobre mim. Devo ser incapaz, no fim, de mentir sobre qualquer outro assunto? Já esqueci o que eu tinha dito. Isso não é jeito de brincar. Logo não vou saber de onde Sapo vem ou o que ele espera. Talvez seja melhor abandonar essa história e ir para a segunda, ou talvez a terceira, sobre a pedra. Não, seria a mesma coisa”.

90 “Sapo had no friends-no, *that won't do.* Sapo was on good terms with his little friends, though they did not exactly love him” (MD, p. 183, grifo meu). “Sapo não tinha amigos, não isso não funciona. Sapo estava bem com os seus poucos amigos, apesar que eles não o amavam”.

91 A formulação mais concisa parece ser a do escritor sul-africano J. M. Coetzee (1994, p. 17). “[I]n a larger sense, all writing is autobiography: everything that you write, including criticism and fiction, writes you as you write it”. “De maneira geral, toda a escrita é autobiográfica: tudo o que você escreve, incluindo crítica e ficção, escreve você enquanto você escreve”.

92 A força do comentário de Malone aumenta sensivelmente, assim como a força cômica, ao se perceber que o próprio autor, Samuel Beckett, não só está ciente dessas questões como, também, a transforma em matéria narrada do romance.

um leitor conseguir uma separação simples e clara entre quais histórias ou memórias são apenas de Sapo/Macmann, as que são de Malone ou de ambos.

Após a provocação, Malone segue sem confessar se entediou na sua narração por 29 páginas. É depois desse período que a expressão “que tédio” vai reaparecer de maneira que parece crucial – funcionando agora como uma espécie de entrave narrativo. Na ocasião, Malone descreve a relação de Sapo, então adolescente ou jovem adulto, com a família camponesa Lambert. Lutando para sobreviver em uma terra pobre, beirando a miséria, os Lamberts (Sr. Lambert, casado com a jovem prima, Sra. Lambert, e o seu casal de filhos, uma menina e um menino) conviviam com ondas de violência e abuso, o que deixava a casa, nos termos de Malone, com cheiro de incesto⁹³. A situação parece culminar para uma explosão quando Lambert pai declara para a filha que vai matar o seu coelho preferido, ainda jovem, fora do tempo do abate. “He said, Tomorrow we'll kill Whitey, you can hold her if you like. But seeing her still so sad, and her cheeks wet with tears, he went towards her. What tedium. If I went on to the stone? No, it would be the same thing”⁹⁴ (MD, p. 210).

É a única vez em que o tédio de Malone surge efetivamente como um bloqueio da história. O fluxo narrativo é travado sem cerimônia e o caminhar do violento pai em direção à filha chorando é brechado antes de qualquer acontecimento – talvez mais um ataque físico, em outro acesso de violência tão característico do *Big Lambert* ou, até, a concretização do incesto. De qualquer maneira, não há conclusão. Tudo é enterrado sob o tédio e Malone simplesmente não conta o que aconteceu naquele momento. Parece promissor tentar inferir os motivos da decisão do narrador. Talvez se trate de Malone reforçando o seu antagonismo com o seu leitor, repisando o seu ponto que as histórias não importam e que, por isso, podem ser interrompidas a qualquer momento, sem aviso, mesmo se próximas de um momento crucial. Ou, talvez, acabar com inconfessável esperança de um leitor de ver concretizada a promessa de acontecimentos sórdidos naquela família. De qualquer jeito, a narração não engrena e o alegado tédio de Malone desencadeia nova reflexão que culmina com a repetição da ameaça/provocação de contar a história da pedra, com redobrado alcance cômico. Malone, então, só volta a falar da família ao retratar a Sra. Lambert⁹⁵ insone caminhando ao redor da cozinha, como se nada tivesse acontecido. É intrigante a leitura de Barbara Ashwood (2003) que conecta o histórico de abuso perpetrado pelo Sr. Lambert, incluindo o possível acontecimento de violência entre pai e filha omitido por Malone, com a reação da apatia indiferente

93 Uma análise mais detalhada dos Lamberts e a relação da família com Sapo vai ser feita no quarto capítulo deste trabalho, na seção sobre os *tramps* beckettianos.

94 “Ele disse, amanhã vamos matar a branquinha, você pode segurá-la se quiser. Mas ao vê-la ainda tão triste, e as suas bochechas molhadas de lágrimas, ele foi andando na direção dela. Que tédio. E se eu falasse da pedra? Não, seria a mesma coisa. Os Lamberts, os Lamberts, tem importância os Lamberts?”

95 Malone arremata o período em que faz a última referência aos Lamberts, relatando o périplo da Sra. Lambert pela cozinha, cansada, mas exausta demais para dormir, com a expressão tédio mortal, “mortal tedium”, (MD, p. 211).

da Sra. Lambert. “Mrs. Lambert is trapped in her own domestic hell, unable to escape her husband's abuse or the day-to-day monotony of housework”⁹⁶ (Ashwood, 2003, p. 8). Extrapolando esse ponto de vista, Malone poderia estar narrando um momento imediatamente depois, no instante seguinte ao acontecido, ainda que tenha preferido não contar o que aconteceu entre pai e filha⁹⁷.

As duas últimas ocorrências da expressão “que tédio” de Malone não acontecem no momento em que o narrador se revela ficcionista, contando histórias. Elas aparecem com Malone falando basicamente de si, lembrando, rememorando, discutindo suas próprias histórias. Na primeira, lembrando de um momento em que parece ser da sua infância, Malone conta como o seu amigo Jackson tentava ensinar ao papagaio a expressão latina de Aristóteles e retomada por São Tomas de Aquino. “*Nihil in intellectu quod non prius in sensu*” (não há nada no intelecto que não tenha passado pelos sentidos). A ave teimosamente só repete as três primeiras palavras, ou seja, nada no intelecto⁹⁸. A lembrança abre caminho para Malone trazer a tona outras memórias e analisá-las em ritmo acelerado. Nos vários pontos, o retrato é de desconexão. Malone acredita que as suas amizades tiveram pequena duração por conta da repugnância que despertava nas pessoas; que mesmo tentando não teve sucesso para se relacionar com as “raças inferiores”⁹⁹; também não se conectou com os insanos. Malone entra em um frenesi de lembranças que vão saltando de uma para outra com pouca, ou nenhuma, ligação, até o narrador arrematar em uma das suas típicas citações eruditas. “*Suave mari magno, especially for the old salt. What tedium.*” (MD, p. 212). Como detalha Ana Helena Souza (2014), a frase em latim é retirada do poeta latino Lucrécio, no início do segundo livro *De rerum natura*. “[O poema] louva a sensação de prazer que alguém experimenta ao observar, na segurança da terra firme, os perigos que outros enfrentam no mar revolto” (Ana Helena Souza, 2014). A visão de um moribundo que acompanha a agitação dos mundos dos vivos com a clareza visual que só alguém de fora pode ter, um douto apartado pronto para despejar a sua sabedoria ao mundo, parece entender Malone que, rapidamente, bloqueia essa linha de raciocínio com a expressão renovada do seu tédio. O entrave do tédio aparece, agora, com sinal inverso – para

96 “A sra. Lambert está presa no seu próprio inferno doméstico, incapaz de fugir do abuso do marido e da monotonia diária do trabalho doméstico”.

97 Apesar de intrigante, não parece haver evidências suficientes para argumentar que a narração trata do exato momento seguinte ao acontecido e não um outro qualquer.

98 Ana Helena Souza, no prefácio da edição em português de Malone Morre (2014), detalha: “Como a ave só consegue repetir as três primeiras palavras (sem completá-la, diz Malone, com ‘a célebre restrição’), o efeito de ridicularização do axioma aristotélico-tomista reduzido a um inumano ‘nada no intelecto’ é hilário.”

99 Malone parece, aqui, parodiar o estilo eugenista-cientificista tão em voga na virada do século XX. “I then tried, for a space, to lay hold of a kindred spirit among the inferior races, red, yellow, chocolate, and so on” (MD, p. 212). “Tentei, então, por um tempo, me apoderar de um espírito afim entre as raças inferiores, vermelho, amarelo, chocolate e assim por diante”. A desastrosa descrição das cores das raças inferiores, quando aparece um inesperado chocolate, provam, linhas à frente, que o fracasso da tentativa quase colonialista de amizade de Malone.

bloquear o que seria uma confissão do narrador, mudando o assunto. A insatisfação de Malone neste momento cresce ao ponto dele pensar em um improvável suicídio¹⁰⁰.

A última vez que Malone utiliza a expressão “que tédio” acontece quando ele está sozinho em seu quarto. Sem atenção dos cuidadores, ele começa a ficar faminto e a sua preocupação vai imediatamente para possibilidade de morrer de inanição. O narrador moribundo nunca esquece da sua total dependência. Neste momento, ele volta ao ritmo acelerado de lembranças, o frenesi de memórias, mas o fluxo é interrompido quando os questionamentos se voltam a sua própria condição de moribundo institucionalizado. Com medo, ele pensa em gritar.

“You have only to hear nothing for a few days, in your hole, nothing but the sounds of things, and you begin to fancy yourself the last of human kind. What if I started to scream? Not that I wish to draw attention to myself, simply to try and find out if there is someone about. But I don't like screaming. (...) Not to mention the possibility of there being not a living soul within a radius of one hundred yards (...) I shall try all the same. I have tried. I heard nothing out of the ordinary. No, I exaggerate, I heard a kind of burning croak deep down in the windpipe, as when one has heartburn. With practice I might produce a groan, before I die. I am not sleepy any more. In any case I must not sleep any more. What tedium”¹⁰¹ (MD, p. 246).

A desconexão de Malone consigo é tamanha que até um grunhido, de dor, de alívio, exigiria disciplina e certa prática, mas só o que produz é o desconforto da azia. Nesse momento, a expressão do tédio aparece quando ele descreve o seu estado de isolamento e de abandono do velho feto. Não se trata mais de um entrave a narrativa, um resgate das memórias ou, muito menos, a interrupção de um raciocínio que colocaria o moribundo como um sábio expatriado que é capaz de ver a verdade. O cenário agora é completamente diferente. É a confissão de Malone e seu temor de ser abandonado completamente. Aqui, o tédio de Malone parece ser um cansaço da sua própria condição.

No ensaio “Tempo Livre”, Adorno descreve uma característica marcante do tédio. Segundo ele, não se trata da constatação schopenhaueriana de o tédio ser o produto inevitável da satisfação dos desejos humanos, mas algo muito menos transcendental e preso à materialidade histórica. “O tédio existe em função da vida sob a coação do trabalho e sob a rigorosa divisão do trabalho. Não teria que existir” (Adorno, p. 76, 1995). No modelo de produção capitalista, argumenta, trabalho e tempo livre estão longe de significar a possibilidade de emancipação humana, de gerar sentido para a

100 “If I had the use of my body I would throw it out of the window. But perhaps it is the knowledge of my impotence that emboldens me to that thought”, (MD, p. 212). “Se tivesse uso do meu corpo, eu o arremessaria pela janela. Mas talvez saber da minha impotência é o que me dá coragem para tal pensamento”. Um moribundo imóvel pensa em se arremessar para fora da pequena janela do seu claustro; não é pequeno o alcance cômico da imagem de suicídio.

101 “Você precisa apenas ficar sem ouvir nada por uns dias, no seu buraco, nada além do som das coisas, para começar a imaginar-se como o último da humanidade. E se eu comesse a gritar? Não que eu queira atrair atenção para mim, simplesmente tentar e descobrir se tem mais alguém. Mas não gosto de gritar. Sem falar na possibilidade de não ter uma vivalma em um raio de cem jardas. Devo tentar de qualquer jeito. Tentei. Não ouvi nada fora do normal. Não, exagero, ouvi um tipo de ganido queimante no fundo da minha traqueia, como quando há azia. Com prática, posso produzir um gemido, antes de morrer. Não estou mais assonado. De qualquer jeito, não devo dormir mais. Que tédio”.

existência. Ao contrário, eles representam novos elos na corrente da falta de liberdade. Tanto o trabalho quanto a brincadeira, o jogar, passam a ter função diametralmente opostas do que poderiam ser, se tornando novas arenas para avanço da desumanização entre os indivíduos. Ao fim e ao cabo, ao olhar no espelho, o indivíduo não se reconhece como humano.

“Se as pessoas pudessem decidir sobre si mesmas e sobre suas vidas, se não estivessem encerradas no sempre-igual, então não se entediariam. Tédio é o reflexo do cinza objetivo. (...) Em íntima relação com o tédio está o sentimento, justificado ou neurótico, de impotência: tédio é o desespero objetivo. Mas, ao mesmo tempo, também a expressão de deformações que a constituição global da sociedade produz nas pessoas” (Adorno, 1995, p. 77).

Visto sob esse prisma, o tédio de Malone parece apontar para um cenário mais complexo. Nas suas diversas aparições, seja como entrave à narração em novo antagonismo com o leitor ou como uma mudança de assunto a um raciocínio que deixa o próprio narrador desconfortável, até a sua derradeira marca no texto como algo que parece mais próximo ao cansaço do tipo de existência que leva, Malone parece somatizar as condições listadas por Adorno em seu ensaio. O narrador moribundo, em seu estado de abandono e de alienação, é incapaz de decidir sobre si. As suas diversas tentativas de atuação no mundo acabam morrendo antes, bem antes, do que Malone. As ações dele que estariam próximas do mundo do trabalho, como o farsesco inventariar burguês das posses de um despossuído, ou as brincadeiras, os jogos de contar as histórias sem vida do seu “tempo livre”, efetivamente reforçam a sua desumanização e o seu isolamento.

“Live and invent. I have tried. I must have tried. Invent. It is not the word. Neither is live. No matter. I have tried. (...) I couldn't play. (...) I was born grave as others syphilitic. And gravely I struggled to be grave no more, to live, to invent, I know what I mean. But at each fresh attempt I lost my head, fled to my shadows as to sanctuary, to his lap who can neither live nor suffer the sight of others living. I say living without knowing what it is. I tried to live without knowing what I was trying; Perhaps I have lived after all, without knowing. I wonder why I speak of all this. Ah yes, to relieve the tedium”¹⁰² (MD, p. 189)¹⁰³.

A passagem citada tem algo de circular. Malone tenta e falha sempre ameaçado pela gravidade, pela seriedade, para depois tentar se convencer que isso de fato é viver. No fundo, o processo todo não é tão importante, jura Malone, que se questiona o porquê de ter se enveredado nesses assuntos.

102 “Viver e inventar. Eu tentei. Devo ter tentado. Inventar. Não é a palavra. Também não é viver. Não importa. Tentei. Não podia jogar. Nasci grave como os outros nascem sífilíticos. E gravemente lutei para não ser mais grave, para viver, inventar, sei do que falo. Mas a cada nova tentativa, perdia a cabeça, fugia para as minhas sombras como um santuário, para o seu colo que não pode viver nem sofrer a visão dos outros vivendo. Digo vivendo sem saber o que é. Tentei viver sem saber o que eu tentava; Talvez eu tenha vivido, afinal, sem saber. Fico me perguntando o porquê falo de tudo isso. Ah, sim, para aliviar o tédio”.

103 A referência de Malone ao alívio do tédio tem, novamente, fumos cômicos, já que essa fala surge no início do romance, antes, portanto, de o narrador confessar o seu tédio.

A resposta, aliviar o tédio, mostra que esse tipo de questionamento não gera uma modificação em Malone – nem de ação e, crucialmente, nem de pensamento. Esses questionamentos, de tons subversivos, tem como o único horizonte possível o seu abandono sem fazer nada de concreto.

É possível ver ainda que a relação com o tédio seja dupla em *Malone Dies* – e o alvo é o leitor. “Malone Dies puts up a fair candidate for the most boring scenario in fiction: an ancient man in bed, close to immobile, barely able (...) to sense (...) his own body. (...) [I]n *Malone Dies*, storytelling is not just the antidote to boredom, but its source”¹⁰⁴, (Brooker, 2001).

Um leitor atento poderia argumentar que a procura pelo tédio via narração em Malone acontece, também, por essa ser a realidade a qual ele está acostumado. Retirado em seu quarto e incapaz de interferir, Malone espera a morte tendo as suas necessidades básicas atendidas, ainda que de forma precária. Alguma alimentação é trazida diariamente e seus excrementos são retirados em bacias, ou seja, Malone está, de certa forma, protegido da voracidade da subsistência. Ocorre que, nessas condições, ele se mostra capaz apenas de produzir algo que efetivamente produz o mesmo tédio – em si e no leitor. É como se o melhor cenário possível em que ele se encontra pudesse mirar para um horizonte de repetição, em si só entendiante.

104 “*Malone Dies* se posiciona como um candidato para o cenário mais entendiante de toda a ficção: um ancião na cama, quase totalmente imóvel, mal sendo capaz de sentir as partes do seu corpo. Uma coisa que é clara em *Malone Dies* é que o ato de contar histórias, *storytelling*, não é o antídoto para o tédio, mas a sua fonte”.

2.0 Tentando entender Beckett, alguns caminhos da fortuna crítica

Beckett teve sucesso tardio como autor, mas teve reconhecimento de público e na academia, com destaque ao prêmio Nobel de Literatura recebido em 1969. Adicione-se a isso as repetidas encenações da sua produção dramática em várias partes do mundo. Paralelamente, vários intelectuais de renome se dedicaram a estudar a sua obra, o que parece deixar claro que o interesse pela produção beckettiana não terá um fim tão próximo.

Cria-se, então, uma espécie de realidade circular na qual o status de escritor desafiador de Beckett gera interesse em grandes críticos contemporâneos, de Adorno a Badiou, apenas para citar dois nomes, produzindo novas leituras cruciais, o que, por sua vez, gera mais uma onda de interesse e debate acadêmico, e isso vai se renovando.

É evidente que não haverá espaço, aqui, para discutir tudo o que foi publicado em relação ao escritor irlandês; mesmo a discussão da maioria dos ensaios e livros publicadas desde 1989, ano de sua morte, se mostraria impraticável. No entanto, parece bastante necessário descrever as linhas gerais da crítica e o seu percurso pelos anos, para facilitar a orientação do leitor.

O objetivo de fazer esse pequeno percurso da crítica é duplo. Primeiro, deixar claro como, historicamente, as obras de Beckett acabaram, de maneira geral, sendo lidas quase que exclusivamente por um viés metafísico da sua obra, seja na vinculação inicial do absurdismo até a expressão do ser, ou *Being*, marcando uma experiência humana atemporal.

O segundo passo está em contextualizar o momento atual da crítica beckettiana. Como aponta Dirk Van Hulle, na introdução da recente *New Cambridge Companion* sobre Beckett, que os estudos literários sobre o escritor irlandês estão experimentando uma tendência historicista que “drawn attention to an impressive amount of archive material that had not been taken into account before” (Hulle, 2015, p. XVII)¹⁰⁵. Ele se refere, especificamente, aos materiais que, até então, eram desconhecidos do escritor (em especial, os seus diários e cartas, além da sua biografia autorizada). Mas, além disso, há algo que Van Hulle não aborda: o ocaso das modas intelectuais, que mantinham as leituras do escritor irlandês pairando sobre a materialidade histórica.

Como o objetivo deste trabalho está em dar o destaque merecido à materialidade histórica, o nosso próximo passo está em analisar o momento em que Beckett passa a ganhar atenção mundial por conta de *Waiting for Godot*, Esperando por Godot.

105 “Chama a atenção para a quantidade impressionante de material de arquivo que ainda não havia sido levada em consideração”.

O fenômeno Godot

En attendant Godot vai ser encenado pela primeira vez em Paris em 1953. Samuel Beckett tinha, então, 47 anos. Até aquele momento, a reação crítica para a sua produção foi, no melhor cenário, tépida. Os seus ensaios críticos, incluindo os textos sobre Joyce, em especial *Dante... Bruno. Vico...Joyce.*, e a monografia sobre Marcel Proust não tiveram o que pode ser classificado como uma grande acolhida pela academia, assim como os seus poemas, romances e novelas produzidas até então só receberam referências esporádicas.

Famosamente, *Murphy*, o primeiro romance de Samuel Beckett, foi rejeitado por nada menos do que 42 vezes ao longo de dois anos pelas mais diversas editoras, até ser publicado em tiragem limitada de 1,5 mil exemplares em 1938. O desempenho comercial não foi bom – *Murphy* vendeu pouco menos da metade da tiragem inicial, ou 48% do total (Casanova, 2006, p. 77). O cenário da carreira artística de Beckett foi de marginalidade inicial¹⁰⁶, marcada por “minimal critical attention focused on him – (...) [Beckett lived] in limbo between the academic and creative worlds”¹⁰⁷ (Gourley, 2013, p. 399).

Tudo muda com a estreia de *Godot*, em 1953, em Paris. Apesar da presença pequena do público nos primeiros dias, o interesse aumentou exponencialmente quando a peça virou o centro de um burburinho intelectual com debates pelos jornais do país. O calor da polêmica foi tamanho que espectadores, contra e a favor da peça, chegaram a se agredir no próprio teatro. Como explica Knowlson: “[*Godot*’s] success was assured when it became controversial, for it surprised and shocked many conventional theatergoers (...). As *Godot* became the talk of the theatrical Paris, (...) it became the play that everyone simply had to see”¹⁰⁸ (Knowlson, 1996, p. 350).

O caminho trilhado em Paris foi semelhante nas outras montagens da peça – choque, polêmica e sucesso. Em Londres (em agosto de 1955) e em Nova York (abril de 1956), Beckett virou o centro de um debate sobre o drama. A quebra da concepção dramática tradicional, sem conflito ou resolução, a destruição do enredo tradicional e o fim da clara definição de lugar e de tempo em *Waiting for Godot* aumentou a atenção recebida pela peça em dois atos em que nada acontece, por duas vezes, como na formulação de Vivian Mercier, escrita logo após a estreia da peça em Londres. “[Beckett achieved] a theoretical impossibility—a play in which nothing happens, that yet keeps audiences glued to their seats. What is more, since the second act is a subtly different reprise of the first, he has written a play in which nothing happens, twice.”¹⁰⁹ (1956, *Apud* Weiss, 2012, p. 25).

106 Para um excelente resumo dos períodos pré e pós-guerra da recepção crítica quase em tempo real a produção de Samuel Beckett, ler Gourley 2013.

107 “Atenção crítica mínima focada nele. [Beckett viveu] em um limbo entre os mundos acadêmicos e criativo”.

108 “O sucesso [de *Godot*] foi garantido quando a peça se tornou polêmica, uma vez que chocou e surpreendeu diversos espectadores de teatro tradicionais. Na medida em que *Godot* se tornou o assunto dramático em Paris, (...) se tornou simplesmente a peça que todos precisavam assistir”.

109 “[Beckett conseguiu] criar uma impossibilidade teórica — uma peça em que nada acontece, mas, ainda assim, mantém a audiência colada nas suas cadeiras. Mais, uma vez em que o segundo ato é uma sutil reencenação do primeiro, ele escreveu uma peça em que nada acontece, duas vezes”.

Ainda que Beckett já tivesse publicado os dois primeiros romances da sua trilogia do pós-guerra, *Molloy* e *Malone Dies*, em 1951, não é difícil de imaginar como Godot tenha gerado um aumento na procura pela sua produção anterior. É provável que a sua incapacidade (ou falta de vontade) de promover as suas peças e romances concedendo entrevistas para jornais e revistas literárias tenha tido o efeito de potencializar ainda mais o interesse pelos seus livros. Knowlson conta como Beckett pediu que o seu editor Jérôme Lindon respondesse negativamente a todos pedidos de entrevista. “No, no matter where they come from”¹¹⁰, (Knowlson, 1996, p. 354).

De qualquer maneira, não parece exagero dizer que o sucesso de Godot acabou influenciando a leitura crítica de sua obra. De fato, as primeiras reações a sua prosa tiveram certa contaminação pelo que foi dito a respeito de sua produção como dramaturgo. Nos casos mais extremos, a sua produção em prosa foi ignorada e acabou vista como se os romances funcionassem como um anexo das suas peças, encaradas como a sua produção principal (Barrett, 1956, faz a denúncia quase contemporaneamente à publicação da trilogia beckettiana do pós-guerra).

Sem dúvida, a principal força por trás desse tipo de leitura está em *The theatre of the Absurd* (1960). No ensaio, o crítico Martin Esslin cunha os termos “absurdismo” e “teatro do absurdo” para tentar dar conta da produção teatral de autores como Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco e Jean Genet. Ao colocar as origens do absurdismo bem próximas ao existencialismo, quase análogas, Esslin embasa a sua definição em um traço comum entre o movimento filosófico encabeçado por Jean Paul Sartre e esses autores: a sensação de falta de significado exterior, ou *meaninglessness*.

Para Esslin, a postura crítica dos dramaturgos é marcada pela ruptura com o modelo tradicional do drama, além de uma escolha temática que os colocam a uma grande distância dos modelos que se diziam realistas. Assim, em uma formulação de Esslin que se popularizou e passou a ser bastante citada, as produções dos autores absurdistas estão para o drama tradicional assim como os pintores abstratos estão para a Academia de Belas Artes.

Ao reaproveitar uma declaração de Ionesco sobre Kafka, Esslin define o absurdo como algo “that which has no purpose, or goal, or objective”¹¹¹ (Esslin, 1960, p. 4). Segundo ele, mesmo completamente diferentes em histórico e produção, todos os dramaturgos absurdistas compartilham uma série de sentimentos comuns como um sentimento profundo de isolamento humano e o traço irremediável da condição humana. Produzindo um teatro que é “a grotesquely heightened picture of their own world: a world without faith, meaning, and genuine freedom of will. In this sense, the Theatre of the Absurd is the true theatre of our time”¹¹² (*Idem*, p. 5-6).

110 “Não, não importa de onde [os pedidos] vierem”.

111 “Algo que não tem propósito, meta ou objetivo”.

112 “Uma imagem grotescamente aumentada do seu próprio mundo: um mundo sem fé, significado e sem uma liberdade genuína da vontade. Nesse sentido, o Teatro do Absurdo é o verdadeiro teatro do nosso tempo”.

Esslin tenta fazer uma conexão com o teatro épico de Brecht para argumentar que o absurdismo foi o único capaz de criar, efetivamente, um teatro capaz de fomentar a consciência crítica nos espectadores. “[W]hile the world is being shown as complex, harsh, and absurd and as difficult to interpret as reality itself, the audience is yet spurred on to attempt their own (...) Theatre of the Absurd fulfills Brecht's postulate of a critical, detached audience”¹¹³ (Esslin, 1960, p. 13-14). Esslin classifica Beckett como o poeta mais profundo entre os absurdistas. Destacando *Waiting for Godot* e *Endgame*, que classifica como obras-primas, o crítico afirma que os temas principais do escritor são a evanescência do homem e o mistério da identidade humana.

Por mais que as incursões de Esslin tenham aberto um caminho interessante de exploração, em especial em um momento em que a crítica se debatia para encontrar leituras que dessem conta da produção do drama da época, a vinculação de Beckett ao absurdismo é, no mínimo, delicada.

No *Grove Companion to Samuel Beckett*, Ackerly e Gontarski, dois dos maiores especialistas na obra do escritor irlandês, reconhecem que o conceito do Teatro do Absurdo influenciou incomensuravelmente duas gerações de críticos, mas que “Esslin’s emphasis on the disintegration of language and irrationality of existence, his linking SB [Beckett] with Ionesco and anti-literature, have fared less well”¹¹⁴ (Ackerly e Gontarski, 2004). A mesma passagem esclarece que o próprio Beckett rechaçou veementemente o rótulo, classificando “autor absurdista” como algo vago e mal construído intelectualmente, uma tentativa de criar unidade onde simplesmente não havia.

Shane Weller (2015) explica como Beckett produziu obras que abordavam uma série de temas que acabariam sendo reconhecidos como típicos do período, como questionamentos sobre a liberdade dos homens, o significado ou falta dele na existência humana, como viver após a violência das grandes guerras, do holocausto e da bomba atômica, entre outros. Além disso, Beckett se relacionou com as grandes figuras intelectuais do período e seus livros, ao mesmo tempo em que se mantinha distante, e ambivalente, em relação aos vários movimentos que dominavam o cenário cultural de Paris, incluindo, e em especial, o existencialismo. Chamar Beckett de absurdista, portanto, continua Weller, é bastante questionável, inclusive, por um motivo temporal. “The first works of what would come to be labelled the 'Theatre of the Absurd' reached the stage in 1950; after Beckett had completed *Godot* in 1948”¹¹⁵ (Weller, 2015, p. 169). Além disso, a visão de um Beckett absurdista precisa, também, ignorar a própria obra do autor irlandês, que resiste ativamente a esse

113“Por mais que o mundo seja apresentado como algo complexo, duro e absurdo e tão difícil de interpretar quanto a própria realidade, a audiência é incentivada a tentar a sua própria interpretação (...). O Teatro do Absurdo cumpre o postulado de Brecht de uma audiência crítica e distanciada que vai (...) ser estimulada a pensar por si mesma”.

114“A ênfase de Esslin na desintegração da linguagem e a irracionalidade da existência, na conexão que fazia entre Beckett e Ionesco e a anti-literature não se sustentaram tão bem”.

115“As primeiras peças que viriam a ser rotuladas como parte do 'Teatro do Absurdo' chegaram aos palcos em 1950; depois que Beckett completou *Godot*, em 1948”.

tipo de identificação simplista. “[U]nderestimate what is among the most significant characteristics of Beckett's art, namely its resistance (...) to nationalism (...) [and] to various '-isms', not least existentialism and absurdism”¹¹⁶, (Weller, 2015, p. 170).

É por isso que não é surpreendente a irritação de Beckett ao ver a sua obra ser colocada sob o rótulo absurdista (o qual o próprio escritor sabia que reforçava o seu status de quente *commodity* cultural do período, como provoca Paul Davies, 2001). Mas, mais do que isso, a resposta pouco entusiasmada de Beckett pode estar relacionada também com o que pode ser visto como uma leitura redutora. Ao ressaltar a *meaninglessness* dos seus textos, os estudiosos que leem a sua obra pelo viés do absurdismo correm o risco de, efetivamente, retirar o peso do que está sendo dito, relativizando episódios, cenas e declarações dos personagens. Afinal, tudo é absurdo, importa menos o que está sendo dito do que o ato de dizer, etc.

Não é de se surpreender que, ao nublar tudo o que está de fato sendo dito para se focar em algo acima, quase etéreo, o resultado é uma visão completamente diferente da obra de Samuel Beckett. É possível, inclusive, ver um elogio ao espírito humano em um dos escritores mais pessimistas do século XX. Tal leitura, no mínimo surpreendente, foi inaugurada pelo próprio Martin Esslin em simpósio em Nova York realizado no ano da morte de Beckett. “His vision is a bleak one, but you can look at Beckett's work as an affirmation of the human spirit”¹¹⁷ (Collins, 1989).

Esslin seguiu escrevendo sobre Beckett depois da morte do autor irlandês e, do absurdo, passa a se focar naquilo que enxerga como otimismo via afirmação do espírito. Entre alguns dos ensaios mais interessantes em que Esslin avança na visão de um Beckett pra cima em livro¹¹⁸. Nele, Esslin abre o ensaio dizendo: “Reading Beckett's prose and poetry, seeing his plays is clearly an uplifting, exhilarating experience” (Esslin, 1993, p. 13).

De qualquer maneira, o fato é que o absurdismo influenciou os estudos beckettianos por bastante tempo. Tempo demais, na opinião de Fábio de Souza Andrade. O especialista vê a vinculação de Beckett ao absurdismo algo que causou “estrago [ao associar] a novidade do texto beckettiano a autores com os quais dividia pouco mais que um inespecífico impulso experimentalista (caso de *Arrabal* ou *Ionesco*)” (Andrade, 2010).

Afinal, vendo tudo como algo absurdo, ou o retrato desse absurdo, as peças e os romances parecem evaporar, ficando sem nenhum ponto de referência ou significado externos além de uma inquietação violentamente abstrata. Com isso, a obra de Beckett passa a ser reduzida apenas e tão

116 “Seria subestimar uma das características das mais significativas da arte de Beckett, a sua resistência ao nacionalismo e vários outros ‘ismos’, sem deixar de citar o existencialismo e o absurdismo”.

117 “A sua visão é sombria, mas você pode olhar para a obra de Beckett como uma afirmação do espírito humano”.

118 No livro “What Beckett Teaches Me: His Minimalist Approach To Ethics” ou “O que Beckett me ensinou: a sua abordagem minimalista sobre ética”, de 1993, sem edição em português. “Ler a prosa e a poesia de Beckett, ver as suas peças, é claramente uma experiência edificante, estimulante”.

somente a uma questão metafísica. É apenas assim que a *meaninglessness* absurdista pode culminar na afirmação do espírito humano, mesmo com a publicação acontecendo poucos anos após o fim da Segunda Guerra, do Holocausto e do uso da bomba atômica. E tudo isso acontecendo mesmo com o escritor tendo sido membro na Resistência Francesa.

É interessante notar que o próprio Esslin viu consequências negativas da popularização do termo “teatro do absurdo”. No prefácio para a segunda edição, de 1967, ele reclama que o termo se tornou uma frase feita e passou a ser repetido com pequenas variações, gerando cópias sem significado. Mesmo com a ressalva, ele reforçou a validade da sua leitura absurdista: “[T]he term (...) has been treated as though it corresponded to an organized movement, like a political party (...) The artists of an epoch have certain traits in common, but they are not necessarily conscious of them”¹¹⁹ (Esslin, 1967, p. 9).

É importante ressaltar como o absurdismo definiu a tônica inicial dos estudos beckettianos e, com o tempo, abriu caminho para outras leituras metafísicas que dominaram os estudos beckettianos pelas próximas gerações até o resgate empiricista atual. No ótimo resumo de Fábio de Souza Andrade: “(...) [A] tradição humanista, [de inspiração] heideggereana ou sartreana, subsumiu a importância literária de Beckett ao rótulo do absurdo, fazendo de suas obras ilustrações alegóricas de uma condição universal atemporal e transhistórica” (Andrade, 2001, p. 28). Da outra ponta, com tom atemporal e transistórico, leram o autor irlandês os críticos com inclinação pós-estruturalista. “[A] maré pós-estruturalista encontrou nos sucessivos deslocamentos que Beckett impôs à noção de autor um prato cheio para as suas teorias de morte do sujeito”, (Andrade, 2001, p. 28).

Navegando por terras metafísicas

Seja inspirados diretamente pela leitura de Esslin ou não, diversos críticos avançaram na leitura das obras de Beckett com foco quase exclusivo no viés metafísico. Se, por um lado, é uma movimentação interessante por se focar em temas caros ao próprio autor irlandês, acaba, não raro, retirando a sua produção agressivamente da materialidade histórica, tentando eliminar qualquer contato com a realidade exterior.

A força dessas leituras foi tamanha que não é raro que o autor irlandês seja, ainda hoje, colocado como alguém apolítico, pairando sobre as ocorrências mortais, preocupado apenas com a pura essência da experiência humana, seja via *meaninglessness* ou *Being*, via uma literatura ou dramaturgia que estaria acima da pequenez do embate político e da materialidade histórica.

119 "De fato, o termo (...) foi tratado como se correspondesse a um movimento organizado, como um partido político ou uma equipe de hóquei, que faria os seus membros carregar emblemas e bandeiras (...). Os artistas de uma época possuem alguns traços em comum, mas não estão necessariamente conscientes deles."

Nesse sentido, a própria figura reclusa do escritor, avesso a entrevistas e a discutir a sua obra, foi vista como a evidência final que Samuel Beckett seria a quintessência do escritor na sua torre de marfim. Não parece, aliás, que o próprio autor tenha investido contra essa opinião. Uma de suas frases famosas, uma das poucas, inclusive, a discutir a função de escritor, parece resumir: “The author is never interesting”¹²⁰ (*Apud* Pilling, 1976, p. 1).

Em vez de ser lida com desconfiança, essa declaração, em geral, foi aceita pelo seu valor de face. O que é especialmente curioso ao se perceber que, na análise da própria obra beckettiana, não é uma estratégia inteligente aceitar acriticamente as declarações de narradores em primeira pessoa pouco confiáveis, por mais indefesos que eles pareçam.

Outra declaração de Beckett sobre a arte foi vista por essa crítica como tendo fundamental importância para esse tipo de abordagem. Retirada desta vez de uma obra do próprio autor, em *Three Dialogues*¹²¹ B. e D., presumivelmente Samuel Beckett e George Duthuit, amigo do escritor, debatem questões relacionadas com arte contemporânea, em especial a pintura e a capacidade expressão. É um diálogo entrecortado, cheio de conflitos, e, não raro, foi visto por essa crítica como uma rara declaração cândida e direta de Beckett sobre a arte.

Não tem o mesmo peso para essa crítica, evidentemente, o fato que os *Three Dialogues* serem altamente estilizados e terem sido produzidos como uma obra literária, tendo como base a correspondência de Beckett, não sendo apenas a reprodução de suas cartas. Os diálogos contam, inclusive, com descrições de cena que poderiam fazer parte da obra teatral do escritor irlandês. A sua primeira publicação, vale lembrar, foi na segunda geração da revista *Transition*, em 1949, famosa pela experimentação e editada pelo próprio Duthuit.

As frases destacadas, no diálogo sobre a pintura de Tal Coat, são essas: “The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express”¹²² (1983, p. 139).

Aqui não se defende, evidentemente, que os três diálogos sejam desconsiderados enquanto fonte do debate sobre Beckett. Isso seria um contrassenso. O ponto defendido é, no entanto, de que não parece ser o melhor caminho é encarar essa declaração como a proposta estética beckettiana, sem nenhum questionamento ou problematização.

De acordo com David Hatch (2005), tão comum quanto ver os três diálogos serem reproduzidos em ensaios sobre a obra de Beckett é a ignorância em relação ao contexto dos debates relacionados com o modernismo na revista *Transition*. Muito mais a proposta estética de Beckett, os

120 “O autor nunca é interessante”.

121 Beckett, Samuel. 1983. *Disjecta*. New York: Grove Press.

122 “A expressão de que não há nada a expressar, nada com o que expressar, nada a partir do que expressar, nenhum poder para expressar, nenhum desejo para expressar, junto com a obrigação de se expressar”.

diálogos questionam a visão de modernismo de Eugene Jolas e do seu manifesto da poesia vertical, publicados na mesma revista. Beckett tentava construir um posicionamento equidistante de um dos principais debates teóricos do período, com os surrealistas de um lado, em especial André Breton, e os existencialistas, na voz de Jean-Paul Sartre, do outro, e que ocupou várias páginas da revista.

Sem essa contextualização, o que ocorreu, na prática, foi a leitura do diálogo dos *Three Dialogues* como uma espécie de profissão de fé do escritor Samuel Beckett. Foi outro passo na consolidação do quase consenso na leitura acadêmica sobre Beckett – o autor que versa sobre a falta de sentido, ou *meaninglessness*, e se preocupa apenas com a experiência humana pura, ou *Being*. Ele está acima de tudo e de todos, vivendo de e para arte, quase um profeta laico ao se acreditar nas fotografias nas contracapas de seus livros. “Beckett has come to embody (...) the prophetic, sacred mission assigned the writer by devotees of literature. [H]e has been assimilated to a vague metaphysics (...). [B]een read as the messenger of the truth of 'being'”¹²³ (Casanova, 2006, p. 11).

A leitura de Blanchot

Parece não ser exagero dizer que a leitura que mais contribuiu para a construção de Beckett como autor da experiência pura, ou *Being*, tenha sido a de Maurice Blanchot. O escritor irlandês, inclusive, conhecia alguns dos ensaios do crítico francês e chegou a elogiá-los em cartas, em especial a análise de Blanchot sobre o Marquês de Sade, traduzida como *Sade's Reason* (Weller, 2015, p. 164).

Além disso, há um forte ponto de contato entre a produção do próprio Blanchot com as famosas frases de Samuel Beckett nos três diálogos. O prefácio da primeira coleção de ensaios do escritor francês, chamada *Faux Pas* (1943), traduzido para o inglês como *Dread to Language*, tem a seguinte construção: “The writer finds himself in this more and more comical condition of having nothing to write, of having no means of writing it, and of being forced by an extreme necessity to keep writing it”¹²⁴ (Blanchot, 1999, p. 345). O fato de o ensaio ter sido escrito seis anos antes que os diálogos de Beckett foi apontado como um claro caso de influência do crítico francês, mesmo não havendo confirmação se o escritor irlandês conhecia o texto.

Mas o maior peso da leitura de Blanchot para os estudos beckettianos está no curtíssimo ensaio *Where Now, Who Now*, reunido em *Book to Come* (2003), em que ele analisa, rapidamente, a trilogia do pós-guerra, dando maior destaque para *The Unnamable*. Blanchot sugere que Beckett diminuiu a força dos dois primeiros romances da chamada trilogia ao figurar os narradores em

123 “Beckett passou a corporizar a missão profética, sagrada, definida ao escritor pelos devotos da literatura. Ele foi assimilado por uma metafísica vaga, sendo lido como o mensageiro da verdade sobre o 'ser'”.

124 “O escritor se encontra na condição cada vez mais cômica de não ter nada sobre o que escrever, de ter nenhuma forma de escrever e de ser forçado por uma necessidade extrema a continuar a escrever”.

personagens, Molloy/Moran e Malone. “Molloy is another book in which what is expressed tries to take the reassuring form of a story, and it is not a happy story, not only because of what it says, which is miserable, but because it does not succeed in saying it”¹²⁵ (Blanchot, 2003, p. 211).

O crítico francês mantém a crítica em *Malone Dies*. Ele vê uma da aparência de avanço, já que o narrador protagonista abandona a errância na cidade e nas florestas por um quarto indefinido, cerrado em si. “[B]ut these stories no longer rest on themselves; (...) far from being told so that the reader believes in them, they are immediately unmasked in their artifice as invented stories”¹²⁶ (Blanchot, 2003, p. 212). É interessante notar como, aqui, Blanchot vê as ficções de Malone como estratégias para matar o tempo, argumento do narrador utiliza que é aceito pelo crítico sem questionamentos. Sem interesse na ficção de Malone, ele não analisa as histórias contadas.

É apenas em *The Unnamable* que Samuel Beckett consegue, de acordo com Blanchot, ter sucesso ao eliminar um personagem-narrador e colocar toda a narração em uma espécie de voz suspensa, um eu, *I*, etéreo e sem corpo que, ao mesmo tempo, não para de falar por não conseguir ou não querer parar. Novamente, é como se o que foi falado não importasse; trata-se quase de um tagarelar. Blanchot afirma que é só com o desaparecimento do personagem-narrador que Beckett atinge “something much more important (...). [A] being without being who can neither live nor die, cannot cease or begin, the empty place in which the listlessness of an empty speech speaks, one that with great difficulty regains a porous and agonizing I.”¹²⁷ (Blanchot, 2003, p. 212-213). É nesse momento que Blanchot faz a declaração mais forte: “We may be in the presence not of a book but (...) the pure approach of the impulse from which all books come. The Unnamable is much more important to literature than most of the 'successful' works literature offers us”¹²⁸ (*Idem*, p. 213).

Essa leitura abriu caminhos interessantes, em especial a quebra da expectativa do leitor com a criação de um ser sem a aparência de existência como narrador e ao dar um maior peso à produção em prosa de Beckett no momento em que as suas peças recebiam a maior parte da atenção. Ocorre que, como mostra Pascale Casanova em seu avassalador diagnóstico dos estudos beckettianos,¹²⁹ os ensaios que vieram a partir da curta leitura de Blanchot foram os principais responsáveis por reduzir

125 “Molloy é outro livro em que o que é expresso tenta assumir a forma reconfortante de uma história e, de fato, não se trata de uma história feliz, não apenas pelo o que diz, que é infinitamente miserável, mas por não conseguir dizê-lo. Molloy segue sendo um personagem identificável, um nome definitivo a nos proteger de uma ameaça ainda mais problemática”.

126 “Mas essas histórias não mais descansam em si mesmas. Longe de serem contadas para que os leitores acreditem nelas, elas são imediatamente desmascaradas no seu artifício de histórias inventadas”.

127 “Algo muito mais importante. Um ser sem existência que não pode viver ou morrer, que não pode acabar ou começar, um espaço vazio em que fala a indiferença de um discurso vazio, aquele que com grande dificuldade recupera um poroso e agonizante Eu.”

128 “Nós podemos estar na presença não de um livro, mas de algo muito maior do que um livro. A abordagem pura da qual o impulso de todos os livros nascem. *O Inominável* é muito mais importante para a literatura do que a maior parte das ‘bem sucedidas’ obras de literatura nos oferece”.

129 Casanova, Pascale. 2006. Samuel Beckett, *Anatomy of a Literary Revolution*. London: Verso.

a obra de Samuel Beckett ao universo exclusivamente metafísico. “As early as the 1950s, Blanchot's view became in France the sole authorized commentary, helping to fabricate a tailor-made Beckett, hero of pure criticism”¹³⁰, afirma, no prefácio ironicamente chamado *Mal Visto E Mal Lido* (Casanova, 2006, p. 11).

Há inúmeros exemplos de um Beckett produzido para ser herói da crítica. Nos mais radicais (como por exemplo Willits, 2005), os três diálogos são definitivamente o “*aesthetic pronouncement*” de Beckett e apenas com a primeira linha do *The Unnamable* já se sabe que o romance é uma “narrative that derails any possibility of a phenomenological enquiry” (2005, p. 261). E vai além: “One may reservedly conjecture that through Blanchot's theoretical essays in the 1940s, Beckett found two literary figures - the subject-less writer and the voiceless voice - that would continue to inform such novels, after *The Unnamable*, as *Texts Without Words* and *How It Is*”¹³¹ (*Idem*, p. 266). Vale lembrar que não há confirmação que Beckett tenha lido o ensaio crítico *Dread to Language* de Maurice Blanchot (como reforça Weller, 2005). De qualquer maneira, esse tipo de texto reduz a importância de Beckett a quase um mero explorador dos achados de Blanchot.

Por mais que a relação entre o autor irlandês e Maurice Blanchot fosse de admiração mútua, fica difícil aceitar a visão crítica que posiciona Beckett como alguém preocupado apenas com o *Being*. Um leitor atento tem motivos para ser cético. Em especial, ao se notar que em *The Unnamable*, o narrador sem corpo, o tão elogiado eu, *I*, anuncia: “They must consider me sufficiently stupefied, with all their balls about being and existing.”¹³² (Beckett, 2009, p. 348).

Ao avaliar o comportamento da crítica beckettiana entre as décadas de 1960 e 1990, Bruno Clément (2006) vê a força dominante do caminho aberto por Maurice Blanchot. Um ponto interessante que ele destaca era a frequência na qual os textos críticos sobre Beckett tentavam imitar o próprio estilo de Beckett, em uma espécie de ventriloquismo crítico. Isso pode ser visto, por exemplo, no próprio título do artigo de Blanchot sobre a trilogia - *Where Now? Who Now?*. A partir da década de 1990, Bruno Clément identifica uma guinada rumo a leituras diferentes na França em relação a Beckett, listando a produção de Giles Deleuze e de Didier Anzieu, mas que ainda avançavam na linha a-histórica com foco na filosofia do esgotamento ou via psicanálise. Parece ser a isso, portanto, que Terry Eagleton se refere quando afirma que os estudos críticos sobre Beckett se ajeitaram em uma “tolerably obscure investigation of the 'human condition'”, apagando qualquer

130 “Tão cedo quanto na década de 1950, a visão de Blanchot se tornou, na França, o único comentário autorizado, auxiliando a criar um Beckett feito sob medida, o herói do criticismo puro”.

131 “Uma narrativa que impossibilita qualquer possibilidade de um questionamento fenomenológico”. “Alguém pode, reservadamente, conjecturar que via os ensaios teóricos de Blanchot na década de 1940, Beckett encontrou duas figuras literárias – o escritor sem sujeito e a voz sem voz – que iriam continuar a informar os seus romances depois do *Inominável*, como *Ato sem Palavras* e *Como é*”.

132 “Eles devem me considerar suficientemente estupefato, com todas as suas bolas sobre ser e existir”.

materialidade histórica. E, não raro, sem ter problemas em ler a obra com sinais trocados, vendo no autor um improvável líder de torcida da positividade. “[T]here are always critics on hand to scour these remorselessly negative texts for the occasional glimmer of humanistic hope”¹³³ (Terry Eagleton, 2006, p. 1).

Uma crítica e um Beckett pós-modernos

A retirada da materialidade histórica abriu caminho para uma leitura pós-moderna de Beckett. Durante a década de 1990, seguindo a trajetória crítica identificada por Bruno Clement, os romances do escritor irlandês passaram a ser lidos nesta chave. Comemorando essa mudança, Richard Begam afirma no seu livro de 1996 que os estudos críticos beckettianos passaram rapidamente a “read Beckett through the discourse of post-structuralism”¹³⁴ (1996, p. 8).

Vale lembrar que, a título de clareza, consideramos a pós-modernidade um “style of thought which is suspicious of classical notions of truth, reason, identity and objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, [or] grand narratives”¹³⁵, atuando contra o que viam como as certezas do Iluminismo (Eagleton, 1996, p. VII).

Paralelamente às críticas com inclinação pós-modernista, o próprio Samuel Beckett passou a ser definido como um escritor, ele mesmo, o primeiro entre os escritores do pós-modernismo. Como resume, laconicamente, Brian Finney (1994): “Beckett shares with Borges the distinction of inaugurating in literature what has come to be called postmodernism”¹³⁶.

Por mais que seja curioso ver um rótulo sendo colocado de maneira tão peremptória por um movimento que duvida de rótulos e grandes narrativas, a caracterização está longe de ser uma raridade. Ao contrário, ela passou a avançar em outras áreas chegando, inclusive, a frequentar análises de críticos literários bissextos. O filósofo irlandês William Desmond chega a chamar Beckett de epítome do artista pós-moderno.

“He is the esthetic *reductio ad absurdum* of absurdism (...). Beckett tries to bespeak a failure of the logos, never quite succeeds in being a failure, for to speak the failure would be a kind of success. Hence, the essentially comic (hence unavoidably and ultimately affirmative) nature of his work”¹³⁷ (Desmond, 1990, p. 363). Essa passagem parece salutar por mostrar como a crítica foi

133 “Uma investigação toleravelmente obscura sobre a condição humana. Sempre há críticos disponíveis para investigar esses textos negativos sem remorsos para buscar o ocasional feixe de esperança humanística”.

134 “A ler Beckett sob o discurso do pós-estruturalismo”.

135 “Um estilo de pensamento que suspeita das noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, da ideia de progresso ou emancipação universais, de modelos únicos, de grandes narrativas”.

136 “Beckett compartilha com Borges a distinção de inaugurar, em literatura, o que passou a ser chamado de pós-modernismo”.

137 “Ele é a *reductio ad absurdum* do absurdismo. Beckett tenta revelar uma falha do logos, que nunca tem sucesso de fato em ser um falha, já que falar em falha culminaria em um tipo de sucesso. Daí, a essencialmente cômica (e, por consequência, inevitável e, consequentemente, afirmativa) natureza do seu trabalho”.

abduzida por esses termos. A visão preponderante sobre o autor foi baseada em um coquetel com pós-modernismo, absurdismo, natureza positiva e afirmativa.

E essas leituras avançaram para chegar na cultura popular. Uma boa maneira de explicitar isso está em resgatar um debate sobre o autor. Em *Great Lives: Samuel Beckett* (2010), programa de rádio da BBC 4, Gerry Robinson, irlandês que cresceu na Inglaterra e acumulou fortuna como executivo do setor financeiro até conquistar o título de *Sir* da monarquia britânica, repete a leitura esvaziadora de Beckett, criando um autor apolítico. “He [Beckett] separated himself from all things political (...). He wasn’t interested in politics per se”¹³⁸ (2010). Em resposta, James Knowlson, professor emérito de Literatura Francesa da Universidade de Reading, no Reino Unido, e biógrafo de Beckett em *Damed to Fame* (1996), refuta peremptoriamente a opinião de Sir Robinson. E apresenta seus argumentos com uma candura difícil de ser encontrada em outros lugares. “[T]hat had been perhaps one of the myths [about Beckett] (...). He was a left-winger, he talked with left-winger newspapers, he refused to allow his plays to be performed when there was not a fully integrated audience in South Africa (...)”¹³⁹ (2010).

Resgate do empirismo

Em 2005, uma série de acadêmicos de diversas especialidades se reuniu em conferência e publicou uma edição do jornal de estudos sobre o autor irlandês, *Samuel Beckett Today*, com a meta de resgatar o empirismo na sua obra¹⁴⁰. A movimentação foi uma resposta ao “growing sense of unease among scholars regarding the consensus that Beckett was a profoundly ahistorical writer”¹⁴¹ (Kennedy, 2005, p. 21).

Paralelamente, como já citamos, Pascale Casanova publicava, em 2006, *Samuel Beckett: Anatomy of a Literary Revolution*. No livro, a intelectual francesa fez um diagnóstico bastante interessante da crítica em relação ao autor irlandês, passando por cima de sensibilidades acadêmicas. Além desses, os destaques principais para quem quer tentar entender Beckett por um viés sócio-histórico está na publicação da excelente biografia de James Knowlson, em 1996, e em *Samuel Beckett in Context* (2015). Organizado por Anthony Uhlmann, ele mesmo autor de *Beckett and Poststructuralism* (1999), o livro conta com vários artigos que buscam definir a materialidade

138 “Ele [Beckett] se separou de todas as coisas políticas. Ele nunca esteve interessado na política por assim dizer”.

139 “Esse talvez tenha sido um dos mitos principais sobre o Beckett. Quando você falava com ele, Beckett era de esquerda, ele falava com jornais de esquerda, ele se recusou a permitir a realização das suas peças em um teatro em que o público não era completamente integrado na África do Sul”.

140 O ensaio de Seán Kennedy (2005) faz um ótimo resumo do comportamento da crítica beckettiana e aponta as principais consequências dessa leitura a-histórica.

141 “A crescente sensação de incômodo entre professores especialistas sobre o consenso que Beckett era um escritor profundamente a-histórico”.

histórica – seja falando dos vários momentos da vida do autor, da infância até a idade adulta, seja trazendo à baila os debates relacionados com a história da Irlanda, a França no pós-guerra, etc.

Antecipando-se a essa movimentação, *Samuel Beckett, o Silêncio do Possível*, de Fábio de Andrade (2001), é uma leitura bastante interessante sobre o escritor irlandês que antecipa boa parte das preocupações levantadas pelo resgate empirista. Ao traçar um percurso dos primeiros romances do escritor irlandês até a trilogia, Souza Andrade coloca como base da produção artística do escritor a sua reação contra os limites do romance realista, em especial a temporalidade, espacialização, criação de voz narrativa, personagens, enredo e referencialidade. Em suma, a sua prosa abandonou a ideia de reprodução fiel da realidade e “abri[u] as portas ao caos contemporâneo sem violentá-lo pela imposição de uma forma falsamente apaziguadora” (Andrade, 2001, p. 14-15).

Como vários desses acadêmicos sugerem, o resgate histórico da produção beckettiana não objetiva assumir uma posição maniqueísta e afirmar que a obra do escritor irlandês não faz questionamentos metafísicos ou que temas como falta de sentido ou a precariedade da experiência humana são insignificantes. Esses dois últimos tópicos, em especial, são de crucial importância a obra beckettiana e podem, inclusive, serem lidos como a tônica dominante das suas últimas obras. Mas como a provocação de Terry Eagleton deixa claro:

“[Beckett] was not some timeless spirit but a southern Irish Protestant, part of a besieged minority of cultural aliens caught uneasily within a triumphalistic Catholic Free State. (...) The paranoia, chronic insecurity and self-conscious marginality of Beckett's work make a good deal more sense in this light (...) Unusually among modernist artists, this supposed purveyor of nihilism was a militant of the left rather than the right. A champion of the ambiguous and indeterminate, his fragmentary, provisional art is supremely anti-totalitarian”¹⁴² (Eagleton, 2006).

A materialidade histórica é importante por permitir que passagens, até então obscuras, passem a ser iluminadas. Não só os traços irlandeses e protestantes, como bem destacou Eagleton, mas indo além para o momento histórico em que vivia e a cidade que escolheu viver. Fábio de Souza Andrade (2010) reforça que Beckett foi um modernista tardio ao mesmo tempo em que era membro da Resistência Francesa, que lia Dante, Joyce e Baudelaire “[Ele] não pode ser compreendido sem a materialidade histórica do século 20. Ele construiu uma obra movida pelos impasses, em que a invenção formal, o abalo dos limites dos gêneros literários entre si (...) e o respeito pelo silêncio” (Andrade, 2010).

142 “Beckett não era um espírito além do tempo, mas um protestante do sul da Irlanda, parte de uma minoria cultural sitiada, vivendo incomodada na Irlanda triunfalista, no estado livre católico. A paranoia, a insegurança crônica e a marginalidade autoconsciente das obras de Beckett fazem muito mais sentido sob esse prisma. De maneira pouco usual entre artistas modernos, este suposto fornecedor de niilismo era um militante da esquerda em vez da direita. Um campeão do ambíguo e do indeterminado, com a sua arte provisória e fragmentária sendo supremamente antitotalitária”

A leitura crítica de *Malone Dies*

O resgate empirista é especialmente interessante na análise de *Malone Dies*. O romance do meio da trilogia do pós-guerra nem sempre recebeu a mesma atenção do que os outros dois. Por um lado, *Molloy* atraiu muito interesse por ser o primeiro dos romances do pós-guerra, por manter na sua estrutura interna algo mais próximo de um enredo, além de aproveitar o sucesso de *Waiting for Godot*. Na outra ponta, *The Unnameable*, o Inominável, é a conclusão da trilogia e chegou a ser avaliado por diversos críticos como o ápice da produção beckettiana em prosa de então.

A tendência de obscurecimento do romance intermediário da trilogia já havia sido vista por John Fletcher, quando ele alertava sobre o erro de ver o livro narrado por Malone como um romance menor. Naquele período, ele já tinha diagnosticado que *Malone Dies* “received relatively little critical attention”¹⁴³ (Fletcher, 1972). É evidente que o número de leituras sobre o romance aumentou substancialmente desde então, mas não parece exagero dizer que *Malone Dies* pode e merece ser mais estudado.

O traço marcante de Malone é que Beckett dá mais um passo no ritmo da degradação de seus narradores personagens. Em *Molloy*, o narrador vai contando como vai vendo o seu corpo ficar inutilizado enquanto seus pertences se esvaem, notadamente sua bicicleta e as pedras de chupar, ao mesmo tempo em que se perde nos bosques ao redor de uma cidade não nomeada. Já Malone está em um nível ainda maior de desolação. Um corpo impotente em uma cama que não sabe ao certo de quem é, seus pertences são feitos de coisas descartadas e, mesmo assim, uma das suas maiores preocupações é inventariar essas posses para não morrer angustiado. Até as suas roupas desconjuntadas, com o sobretudo e chapéu puídos e remendados pelo excesso de uso, tão característicos de *Molloy* (e de os outros *tramps* da dramaturgia beckettiana), foram retirados. Malone só possui o chapéu, mas ele está perdido pelo quarto enquanto o moribundo, deitado, nu e só, aguarda a morte entre os cobertores. É um momento inédito de desolação.

Depois de discutir o tipo de narração, aporética, e a relação dela com a (des)memória, e agora depois de descrever as leituras críticas sobre o autor, agora é a hora de voltar a concentrar a atenção no narrador em si. É o assunto do próximo capítulo.

143 “Recebeu relativamente pouca atenção crítica”.

“When I have completed my inventory, if my death is not ready for me then, I shall write my memoirs. That’s funny, I have made a joke. No matter”, (MD, p. 178).¹⁴⁴

3.1 O moribundo beckettiano

Depois de concentrar a análise na narração aporética, aos trancos e barrancos, e a (des)memória em *Malone Dies*, e destacar inclusive como vão se imiscuir e se tornar a própria forma do romance, o passo seguinte está em se focar no moribundo marginal, figura cara a Samuel Beckett e presente em vários momentos na sua produção, tanto em prosa quanto no drama.

Malone, especificamente, é a quintessência do moribundo. Não só quase praticamente incapacitado, ele convalesce em um quarto que não reconhece. Pode estar institucionalizado em um hospital, em um asilo, em um hospício ou, apenas, fechado em um quarto de uma casa qualquer. Sem muito o que fazer, Malone vai definhando, nu entre os lençóis. Ele come em um pote e defeca em outro, que são trazidos e retirados por alguém anônimo, e pode vasculhar o quarto com seu bastão com ponta em forma de gancho, o que é útil para realizar o que definiu como tarefas. A primeira é contar histórias. “While waiting I shall tell myself stories, if I can. (...) [T]hey will be almost lifeless, like the teller”¹⁴⁵ (MD, p. 174). A segunda é a contagem obsessiva dos seus pertences (objetos abandonados ou quebrados como o seu toco de lápis e caderno, ou materiais obtidos diretamente da natureza, como o duplê de bengala/galho que usa para movimentar seus pertences pelo seu quarto).

Essa posição de Malone é marcadamente diferente de outros protagonistas narradores de Beckett. Malone é o primeiro em sua prosa a estar incapacitado, preso a um quarto. Ou seja, o ato de errar que caracterizou a prosa do escritor irlandês deixa de ser físico para se tornar exclusivamente mental. Isso é relevante por uma série de motivos. Em *Molloy*, é possível acompanhar a chegada da incapacidade como uma experiência que avança lentamente, crescendo em paralelo ao seu caminhar cada vez mais claudicante e ao uso mais e mais precário da bicicleta por uma cidade sem nome. O lento processo de incapacidade mental de Molloy aparece junto com a perda de capacidade física, com as pernas se solidificando e o corpo que deixa de obedecer.

É neste momento de incapacidade quase total, ao final da narração de *Molloy*, em que começa *Malone Dies*, moribundo de mente (quase sempre) ativa em um corpo impotente. Não há errâncias senão nas suas histórias, o que faz a narração em primeira pessoa mais e mais instável. Combinada

144 “Quando eu completar o meu inventário, se a minha morte ainda não estiver pronta para mim então, eu devo escrever as minhas memórias. Que engraçado, fiz uma piada. Não importa”

145 “Enquanto eu espero, devo contar para mim histórias, se eu conseguir. Elas vão ser quase sem vida, como quem as conta”.

com a narração aporética e a desmemória, essa estratégia produz um narrador inconstante, que fala muito e se desdiz seguidamente.

A situação desse narrador é tão extrema que parece se assemelhar como algo que parece próximo da demência (o que Lukács, inclusive, viu como uma preferência perversa dos escritores modernos pela degenerescência, pela idiotia, como já discutimos no capítulo Tentando Entender Beckett). Não se trata apenas, como deu a entender o crítico húngaro, de uma obsessão pela idiotia, mas também para levar a foco uma figura marginal, normalmente sem voz.

Malone, o narrador incapacitado, é um dos diversos *tramps* de Beckett, marginais na sociedade, mas que desempenham papel central em sua obra em prosa e dramática¹⁴⁶. Em resumo, os *tramps* de Samuel Beckett estão longe da pureza, sofrem com uma série de problemas corporais, mentais e financeiros, enquanto são ignorados ou achacados pela sociedade institucionalizada, de policiais a assistentes sociais, de enfermeiros a damas dedicadas à filantropia. Assim, as roupas puídas e desconectadas dos *tramps*, de vários tamanhos e estilos diferentes, podem ser lidas como uma analogia direta ao seu estado geral.

O moribundo *tramp* é a base da “poética de indigência” de Beckett, nos termos de Fábio de Souza Andrade (2001, p. 16). E essa poética avança de maneira mais radical do que apenas usar os *tramps* como protagonistas. É constituída via uma linguagem enxuta, de vai e vem, cheia de confusões, silêncios, de desditos. Ela foi vista como uma resposta de Beckett à exuberância da linguagem de James Joyce, uma maneira de conseguir escrever depois dele, que foi amigo, mentor, chefe e rival. “Joyce writes in an encyclopedic manner, but the worlds he creates, no matter how involved and convoluted, are worlds of order. Everything is controlled by a godlike hand”¹⁴⁷ (Uhlmann, 2006, p. 81).

Beckett encontrou o seu próprio caminho, então, no sentido oposto: abraçando o caos, ao olhar e mostrar a indigência, a demência, de uma maneira que não havia sido feita. “[Beckett] could go where Joyce was afraid to go. (...) Beckett told Tom Driver that the modern world was a world of chaos, and the task of the artist now was to accommodate the mess, to let it in”¹⁴⁸ (Idem, p. 82).

Esse caminho Beckett só encontrou depois do final da Segunda Guerra Mundial. Durante o conflito, ele foi agente da Resistência Francesa e passou vários anos fugindo da Gestapo, alternando entre Paris e a pequena Roussillon. Escrevia em inglês, com a ponta dos dedos congelando por conta da falta de aquecimento, da escassez de roupas e da casa fria (segundo Knowlson, 1996, p.

146 Uma discussão detalhada sobre os *tramps* beckettianos e a sua materialidade história vai ser feita no próximo capítulo.

147 “Joyce escreve de uma maneira enciclopédica, mas as palavras que ele cria, não importa o quanto confusas e enroladas, são palavras de ordem. Tudo é controlado por uma mão divina”

148 “Beckett pode ir em locais aos quais Joyce teve medo de ir. Beckett contou para Tom Driver que o mundo moderno era um mundo de caos e que a tarefa do artista, agora, era acomodar a bagunça, deixá-la entrar”.

320-351). Beckett teve atuação destacada pela Resistência Francesa, recebeu a *Croix de guerre* e a *Médaille de la Résistance* do governo francês, mas repetidamente fazia referência a sua atuação no período como “trabalho de escoteiro” (como reporta Knowlson, 1996, p. 303).

Terminada a guerra, Beckett escreveu como um homem liberado de seus demônios interiores e produziu em um frenesi de escrita que culminaria por gerar a maior parte da sua produção artística, incluindo a trilogia de romances do pós-guerra e, também, a peça que o faria reconhecido no mundo inteiro, *Waiting for Godot*. Naquele momento, Beckett, conta Knowlson, passa a escrever em francês “partly influenced (...) by circumstance” já que usava cotidianamente o idioma e parte para “escaping from the influence of James Joyce”¹⁴⁹ (1996, p. 322-323).

De qualquer maneira, a escrita em frenesi de Beckett no pós-guerra acontece em paralelo a uma guinada estilística. Até então, Beckett havia escrito dois romances, *Murphy* (1938) e *Watt* (1945), além de poemas e contos. Neles, o estilo era significativamente diferente da sua produção posterior – referências eruditas explícitas, marcas temporais específicas e não raro com narrador em terceira pessoa. Os temas, contudo, tendiam a ser semelhantes – morte, fragilidade da vida e a necessidade de se comunicar caminhando paralelamente ao fracasso constante ao fazê-lo.

De acordo com o relato da sua biografia, a guinada se desencadeou a partir de uma visita que fez a sua mãe doente em 1945. Em seu quarto, Beckett decidiu alterar como escrevia.

“I realized that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more (...). He was always adding to it; you only have to look at his proofs to see that. I realized that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking away,”¹⁵⁰ (*Apud* Knowlson, 1996, p. 333).

Nascia, então, o estilo beckettiano, encontrando novas formas de expressão pela subtração em uma literatura do menos. É o que Roberto Schwarz, inspirado pela leitura de Adorno, chama de “precariedade” (Schwarz, 2009, p. 164). Não é uma precariedade que aponta para um essencial acima do tempo, como alerta Schwarz, mas que, ao contrário, se volta para os vagabundos, marginais, e para a vida deles para apresentar “o fim-de-linha, (...) o fim ao qual as antigas promessas de plenitude levaram (...). Trata-se de um lugar na história, do nosso lugar na história, com feições precisas e calamitosas” (*Idem*, p. 165).

Portanto, ao ver a obra por esse viés, a escolha pelos vagabundos como foco narrativo ganha ressonâncias interessantes. Os *tramps* beckettianos são “criaturas cuja incapacidade para a ação está

149 “Beckett passa a escrever em francês parcialmente influenciado pelas circunstâncias já que usava cotidianamente o idioma e parte para escapar da influência de James Joyce”.

150 “Percebi que Joyce havia ido tão longe quanto possível na direção de saber mais. Ele estava sempre adicionando coisas; basta ver os seus manuscritos. Percebi que a minha própria maneira seria o empobrecimento, na falta de conhecimento, em retirar coisas”.

muitas vezes representada na deficiência física. [A] ficção de Beckett reconstrói na linguagem a falência do sujeito burguês (...) perdidos num mundo coisificado” (Andrade, 2001, p. 30).

Mas, em *Malone Dies*, não se trata apenas de um *tramp* perdido a narrar, mas um moribundo. E isso merece ser explorado detalhadamente.

Moribundo sem muito a dizer

A frase, que fez as vezes de epígrafe deste capítulo, demonstra a forma como Malone comenta a possibilidade de escrever um memorial. O moribundo marginal, o *tramp* nu em um quarto que desconhece, tem memória falha e acha cômica a possibilidade de escrever as suas memórias. O que ele vai fazer é inventar histórias e inventariar obsessivamente as suas poucas posses.

O humor da piada ganha em intensidade se o leitor analisar a figura do moribundo. Historicamente, ela está vinculada a alguém em trânsito, em uma posição única entre este mundo e o outro (ou o nada, conforme a opinião). É alguém que pode trazer sabedoria para aqueles que vão ficar, com condições de atuar como uma ponte entre o mundo dos vivos e dos mortos. Está nas mãos do moribundo, também, a sua última palavra, a frase final lapidar, a que vai ser citada por amigos e familiares, além de vilipendiada pelos inimigos. É nesse momento de convalescença, afinal, que o moribundo pode passar cercado pelos familiares para ir em paz, em uma imagem utilizada até hoje em obituários dos jornais. A melhor morte possível, por assim dizer.

Um conselho, ou até um memorial, seria bastante interessante para quem fica. Ocorre que, como alertou Walter Benjamin, em *Experience and Poverty*, Experiência e Pobreza, o moribundo tem um papel bastante diferente no mundo moderno. Radicalizando ainda mais o seu argumento sobre o fim da possibilidade de compartilhar experiências em um mundo reificado, Benjamin provoca: “Where do you still hear words from the dying that last and that pass from one generation to the next like a precious ring?”¹⁵¹ (Benjamin, 2005a, p. 731).

A experiência tradicional do moribundo com algo a dizer se perdeu para Benjamin. Relações plenamente reificadas e a fragmentação do mundo moderno acabaram com essa possibilidade de sabedoria. Não só isso, o moribundo deixou de ocupar o centro do palco nessa transmissão. Ao desenvolver a ideia de Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin argumenta: “A expressão privilegiada dessa experiência tradicional é a palavra do moribundo (...) porque (...) ele aproxima o nosso mundo vivo e familiar desse outro mundo desconhecido” (Gagnebin, 1999, p.58).

151 “Onde você ainda ouve as palavras de quem está morrendo que duram e passam de uma geração a outra como um anel precioso?”.

Ocorre que, no mundo moderno, não há mais a possibilidade da experiência compartilhada e eminentemente comunitária, ou *Erfahrung* nos termos benjaminianos, mas apenas a vivência isolada, atomizada em seu mundo fechado, ou *Erlebnis*.

A casa particular torna-se uma espécie de refúgio contra um mundo exterior hostil e anônimo. O indivíduo burguês, que sofre de uma espécie de despersonalização generalizada, tenta remediar este mal por uma apropriação pessoal e personalizada redobrada de tudo o que lhe pertence no privado: suas experiências inefáveis, seus sentimentos, sua mulher, seus filhos, sua casa e seus objetos pessoais (Gagnebin, 1999, p. 59).

Se um leitor fizer um exercício mental e trocar a palavra casa por quarto no parágrafo acima e substituir indivíduo burguês por Malone, abre-se uma leitura interessante de *Malone Dies*, em chave farsesca. O narrador parece compartilhar as obsessões de inventariar do indivíduo burguês, ainda que em chave patética, e vê o mundo externo como algo bastante hostil, responsável, inclusive, pelo seu fim. “I shall speak of the things that remain in my possession (...) It will be a kind of inventory. In any case that is a thing I must leave to the very last moment (...) But can I really resign myself to the possibility of my dying without leaving an inventory behind?”¹⁵², (*MD*, p. 175).

É curiosa essa preocupação. Como se sabe, o inventário é um documento que lista as posses e propriedades de alguém, para que seja obtido um balanço com valores reais deles, sendo muito utilizado em caso de morte para dividir a herança entre os familiares. No caso de Malone, o que se tem é o inventário do despossuído, mas esse pequeno detalhe não tira o inventário das suas principais preocupações. Malone tem, como dito anteriormente, apenas o toco de lápis, o velho caderno de exercícios, a bengala e outros itens sem valor de troca, mas a responsabilidade de realizar o inventário não o abandona, em um belo exemplo de adesão subjetiva ao capitalismo. Ele repete o termo inventário onze vezes ao longo do texto, o que aproxima a preocupação da obsessão. Ao se destacar que não se trata de apenas um narrador pobre, mas de um *tramp*, há uma intensificação do efeito cômico, colocando um moribundo obcecado por identificar pertences meio destruídos em um quarto qualquer sem nem sinal de familiares.

Quando Malone afirma que prefere esperar até o último momento para garantir que nenhum erro seja cometido, o tom de patético, de farsa, se amplia ainda mais. Não só pelo seu inventário ter menos de dez itens, mas pela linguagem escolhida – há algo de formal, que simula um tom profissional, talvez algo próximo a o que um advogado interessado em vender seus serviços diria. O tom é especialmente presente na última pergunta destacada, quando Malone duvida se conseguiria se resignar em morrer sem terminar seu inventário. A morte deixa de ser uma partida para se tornar burocracia, documento registrado em cartório e autenticado em três vias.

152 “Devo falar das coisas que seguem como minhas. Vai ser um tipo de inventário. De qualquer jeito, é algo que devo deixar para o último momento possível, para garantir que não cometi nenhum erro. Será que eu poderia me resignar com a possibilidade de morrer sem deixar meu inventário para trás?”

Logo na sequência, Malone, moribundo diligente e preocupado, começa a calcular o tempo que vai levar para realizar o seu inventário. Ele define um período ideal no relógio, mas rapidamente reconsidera. “It will not take me more than a quarter of an hour at the most. (...) But should I be short of time, at the last moment, then a brief quarter of an hour would be all I should need to draw up my inventory. My desire is henceforward to be clear, without being finical”¹⁵³ (*MD*, 175). Não há variação no tempo, evidentemente, o que aumenta mais o ridículo. O prazo, com pressa ou não, é de 15 minutos – de qualquer maneira, seria muito mais do que o necessário.

Em *Malone Dies* não se vê posses, heranças e tudo o que o indivíduo burguês sonha, mas o que sobrou. Desenvolvendo a máxima de Benjamin que habitar significa deixar rastros, Gagnebin afirma: “Despossuído do sentido da sua vida, o indivíduo tenta, desesperadamente, deixar a marca de sua possessão nos objetos pessoais: iniciais bordadas num lenço, estojos, bolsinhos, caixinhas, tantas tentativas de repetir no mundo dos objetos o ideal da moradia” (Gagnebin, 1999, p. 60).

Parece possível, então, continuar na leitura de Malone como uma representação da retirada radical da experiência do indivíduo burguês moderno com a conseqüente fuga para a vivência. O moribundo Malone não só não tem palavras de sabedoria para compartilhar, já que as suas histórias são tão sem vida quanto ele, como mantém o velho impulso burguês de inventariar enquanto farsa, em chave patética e cômica. Assim, sai de cena o veludo, tecido preferido pelos burgueses por permitir ser marcado o tempo todo pelos dedos dos proprietários, segundo Benjamin, (*Apud* Gagnebin, 1999, p. 60), para ceder lugar a objetos em frangalhos, reaproveitados; a nudez de chapéu. Malone apresenta, na verdade, a ruína da burguesia.

Um outro tipo de espera

O que Malone tem mais claro do que o indivíduo burguês médio é a consciência plena da sua morte e é por ela que o narrador espera. Mas há diferenças cruciais em relação ao tipo de espera de Malone e dos outros *tramps* beckettianos, já que esta é sem controle e cujo final não é, nem pode ser, comemorado. Nesse sentido, a leitura de Strauss (1959) é interessante.

O crítico destaca os paralelos entre o Belacqua da Divina Comédia de Dante, uma das obsessões literárias de Beckett, que erra sem destino como as almas no círculo inferior do antepurgatório e os *tramps* de Beckett que, comicamente, aguardam. Neles, não há meta identificável e eles são “coaxed forward only by a vague expectation (...) attention is distracted by idle

153 “Não vai levar mais do que um quarto de hora, no máximo. Mas se eu tiver pouco tempo, no último momento, então, um breve quarto de hora será tudo o que eu preciso para fazer meu inventário. Meu desejo então é ser, daqui para frente, claro, sem ser metucioso”.

entertainments or by idle waiting (...). Beckett's derelicts resemble Dante's Belacqua (who waits in eternity, but not eternally)¹⁵⁴” (Strauss, 1959, p. 251 e 252).

Ainda que o comentário tenha sido feito pensando em *Waiting for Godot*, o ponto é válido para reforçar o contraste dessa espera com a de *Malone Dies*. Vale ressaltar que as duas obras de Beckett foram escritas contemporaneamente e lidam com o tema da espera, mas de maneiras diferentes. *Godot*, como se sabe, foi escrito entre os dois primeiros romances da trilogia do pós-guerra de Beckett, entre 1948 e 1949, e segundo o próprio autor funcionou como uma espécie de descanso da sua produção em prosa (para mais detalhes ver Cohn, 2005, p. 176).

Como já foi dito, *Malone* abre o romance esperando a sua morte. A espera de Gogo e Didi é de caráter diferente, como se sabe pelo título.

ESTRAGON: Charming spot. (He turns, advances to front, halts facing auditorium)
 Inspiring prospects. (He turns to Vladimir.) Let's go.
 VLADIMIR: We can't.
 ESTRAGON: Why not?
 VLADIMIR: We're waiting for Godot.
 ESTRAGON: (despairingly). Ah! (Pause.) (Beckett, 1954)

Além da temática da espera, em vão no caso da peça, as duas produções contam com trechos comuns, levemente retrabalhados. A cena bíblica dos ladrões que foram crucificados junto com Jesus Cristo, por exemplo. Um deles, de acordo com a Bíblia, pede perdão e é salvo. Em *Godot*, essa cena aparece na voz de Didi como “One of the thieves was saved. (Pause.) It's a reasonable percentage”¹⁵⁵ (1954, p. 25). Em *Malone Dies*, novamente se tem uma radicalização da crítica desenhada na peça. Na reformulação, ela se torna: “For why be discouraged, one of the thieves was saved, that is a generous percentage”¹⁵⁶ (MD, p. 248). Entre o razoável e a generosidade há um traço cruel de ironia, já que 50% continua sendo metade dos ladrões salvos (ou condenados). Além disso, é possível ver um fechamento maior no horizonte futuro entre o drama e o romance beckettiano. Em *Godot*, a expectativa era de racionalidade, cenário que não se apresenta em *Malone Dies*, quando o máximo a esperar é a boa vontade, a generosidade. A expectativa dos vagabundos de *Godot* está em encontrar razão nas decisões divinas, razoabilidade. Já em *Malone*, o que se tem é o total esvaziamento das possibilidades racionais. As grandes guerras parecem ser prova definitiva que o razoável não é mais possível. Tudo o que o moribundo vagabundo pode esperar (e rogar) é pela boa vontade, generosidade, ainda que em tons irônicos.

154 “Levados adiante apenas por uma expectativa vaga. A atenção é distraída por entretenimentos ociosos ou dissipada pela espera ociosa. É precisamente esta resignação a espera eterna que aproxima os rejeitados de Beckett do Belacqua de Dante (que espera na eternidade, mas não eternamente)”.

155 “Um dos ladrões foi salvo. (Pausa.) É uma porcentagem razoável”.

156 “Não tem motivo para ficar desencorajado, um dos ladrões foi salvo, é uma porcentagem generosa”.

A questão da espera entre as duas obras têm outras diferenças cruciais, que precisam ser discutidas. De um lado, Didi e Gogo esperam por Godot sem encontrá-lo, mas são motivados por uma esperança de mudança que é vista, por eles, inclusive, em chave positiva; Godot é esta possibilidade. Nos termos de Strauss (1959), uma expectativa vaga por uma mudança concreta que não se realiza. Por mais que o encontro não ocorra, em nenhum dos atos, os personagens podem ao menos contar com um sonho que os faz avançar – ou seguir esperando, no caso.

Em *Malone Dies*, a chave se inverte. Não há, com Malone, esperança de mudança positiva, vinculada a uma redenção, ou de *Assumption*, para ficar próximo do universo semântico cristão. Para Malone, a vida é quase como um castigo, mas a morte não é apoteose, não se pressupõe revolucionária ou redentora. A espera não trata, evidentemente, de partir dessa para uma melhor, mas partir. A morte, se tem alguma qualidade, é a de ser definitiva.

E se houver espaço para a redenção, em *Malone Dies*, o caminho não parece ser pela arte. As histórias que Malone conta enquanto espera morrer não são capazes de consolar, mal dão conta de distrair. A relação dele com a sua produção de ficções é, na melhor das leituras, ambivalente. Primeiro, ele não cumpre o plano de contar as quatro histórias que prometeu, depois, a que, de fato, decide contar é interrompida em vários momentos, sempre ressaltando a sua artificialidade. “I have tried to reflect on the beginning of my story. There are things I do not understand. But nothing to signify. I can go on. Sapo had no friends-no, that won't do”¹⁵⁷ (*MD*, p. 183).

O que se tem é uma espécie de curto-circuito narrativo, na formulação de Fábio de Souza Andrade (2001). Os planos da representação, a própria história da convalescença de Malone no quarto e as suas ficções acabam confundidos, interpenetrando uns aos outros, enquanto a credulidade do leitor é quebrada, passo que impossibilita com que este se “perca” na obra literária. Não há nenhuma diferenciação clara entre Malone contando a sua história e os eventos externos das histórias de Sapo/Macmann. O que deixa os leitores em posição delicada, instável.

A compulsão de narrar de Malone vai além de uma simples psicopatologia. Ao ver Malone (e Molloy) como herdeiro dos escombros da civilização burguesa, como sugere Fábio de Souza Andrade, é possível entender esse específico tipo de narrar é uma tentativa de dar conta da realidade moderna. E, mais do que isso, passar para a própria forma esse fracasso. “Qual a finalidade da narrativa, então? Não mais o (re)conhecimento do mundo (...), mas talvez a enunciação de um protesto tímido e involuntário (...). Um narrar (...) que gira em falso” (Andrade, 2001, p. 51 e 61).

É nos *tramps* que o retrato da reificação, da epítome dos escombros da civilização burguesa no pós-guerra, pode ser traduzido da maneira mais direta possível. E, até, fiel ao real. Nas palavras

157 “Tentei refletir no começo da minha história. Tem coisas que não entendo. Mas nada que importe. Posso continuar. Sapo não tinha amigos-não, isso não resolve”.

de Adorno: “The subjects have become objects to a much greater degree than he shows us. From this point of view Beckett's human stumps are more realistic than portraits of reality that already soften it through their pictorial quality”¹⁵⁸ (Adorno, 1992, p. 243).

Moribundo aporético e a forma

Na sua teoria estética, Adorno desenvolve novamente a sua formulação da forma enquanto conteúdo sócio-histórico decantado. “The unsolved antagonisms of reality return in artworks as immanent problems of form. This, not the insertion of objective elements, defines the relation of art to society”¹⁵⁹ (Adorno, 1997, p. 6).

A formulação de Adorno tem similaridades impressionantes com a argumentação que o próprio Samuel Beckett usou em artigo na defesa do livro que viria a se tornar *Finnegans Wake* de James Joyce. “Here form is content, content is form. (...) His writing is not about something; it is that something itself”¹⁶⁰ (apud Le Juez, 2008, p. 16).

A análise da forma do romance é especialmente interessante na obra de Samuel Beckett, particularmente em *Malone Dies*. “Em um mundo privado de sentido imanente, a partir de um sujeito esvaziado da capacidade reflexiva, é preciso elaborar formas significativas, ao mesmo tempo denúncia e cópia deste estado de coisas” (Andrade, 2001, p. 31).

É isso que Beckett produz na trilogia do pós-guerra e, em especial, em *Malone Dies*. Mas, indo além, os três romances apresentam, no ponto inicialmente levantado por Ruby Cohn (2005), uma radicalização da crítica feita por Samuel Beckett ao gênero romance. A especialista aponta como isso vai se desenvolvendo passo a passo de *Molloy* para *Malone Dies* para *Unnameable*. Enquanto o primeiro envolve uma paródia dos romances policiais, o segundo parodia o romance internamente com a criação de histórias internas, o que abre uma investigação do processo narrativo ainda mais incisiva. “Malone zigzags between his immediate circumstances and the story he is determined to tell. (...) Malone's hearing and sight are dim (...) his fingers still serve (...) physically accomplishing [the] writing, which, it is implied, is what we are reading”¹⁶¹ (Cohn, 2005, p. 170).

É nessa chave, também, que o fim de *Malone Dies* ganha maior peso. Alguns leitores viram nesse final algo positivo. Malone, por ter o poder da palavra e estar escrevendo a história, evita que

158 “Os sujeitos se tornaram objetos em um grau muito maior do que ele nos mostra. Deste ponto de vista, os flagelos humanos de Beckett são mais realistas do que os retratos de realidade que de antemão o suavizam pela sua qualidade pictórica”.

159 “Os antagonismos não resolvidos na realidade voltam nas obras de arte como problemas imanentes na forma. Isto, não a adição de elementos objetivos, definem a relação da arte com a sociedade”.

160 “Aqui, forma é conteúdo, conteúdo é forma. A sua escrita não é sobre algo; é este algo em si”.

161 “O narrador/protagonista Malone faz um zigue-zague entre as suas circunstâncias imediatas e a história que ele está determinado a contar. A audição e a visão de Malone estão reduzidas; as suas pernas estão paralisadas e seus braços estão quase impotentes. Seus dedos funcionam e escrevem o que, implicitamente, o que estamos lendo”.

Lemuel use a sua machadinha e também o mate. Por esse viés, *Malone Dies* seria, de maneira surpreendente por rejeitar toda a desolação que perpassa o romance, uma alegoria da resiliência humana em chave positiva. Não é a visão de Ruby Cohn. Ela dá um passo além no desenvolvimento da sua leitura da trilogia do pós-guerra como crítica do gênero romance para defender que o enfermeiro e assassino Lemuel acabam funcionando como uma espécie de alter ego do próprio Beckett, o escritor. Há coincidências como a repetição de várias letras entre os dois nomes e a rima no fim. A discussão fica mais clara ao se ler o final do romance:

Lemuel is in charge, he raises his hatchet on which the blood will never dry, but not to hit anyone, he will not hit anyone, he will not hit anyone any more, he will not touch anyone any more, either with it or with it or with it or with or

or with it or with his hammer or with his stick or with his fist or in thought in dream I mean never he will never

or with his pencil or with his stick or

or light light I mean

never there he will never

never anything

there

any more (MD, p. 281).

É durante o passeio de Páscoa, com a machadinha ou lápis, que Lemuel/Samuel coloca fim à narração e ao próprio Malone. Agora, há um salto dialético possível de ser feito nesse final. Malone pode morrer, mas, ao mesmo tempo, ele estava certo. Por mais que seja um alter ego do próprio escritor, Lemuel é ainda um personagem do romance e, por isso, não pode matar mais ninguém. A última palavra de Malone foi curiosamente verdadeira.

É interessante destacar que essa cena acontece na Páscoa, momento em que a dama Lady Pedal quer fazer filantropia e tira os internos para levá-los em um passeio que acaba na carnificina promovida por Lemuel – e a data final da previsão de Malone sobre dias possíveis para a sua morte (na *Assumption* de Cristo). Para Cohn, os quatro companheiros de hospício de Malone são figuras alusivas, avatares dos protagonistas dos outros romances de Beckett. “[They] resemble Murphy, Watt, Moran and Malone (...). The Easter outing is a fantastic narrative of suffering without redemption or resurrection”¹⁶² (2005, p. 174).

162 “Eles parecem Murphy, Watt, Moran e Malone. A saída na páscoa é uma narrativa fantástica de sofrimento sem a possibilidade de redenção ou ressurreição”.

Malone só tem sucesso em morrer quando acaba, na narrativa, com os movimentos da machadinha de Lemuel. Só que não se trata de um processo simples, já que o próprio ritmo e a disposição das frases na última passagem parecem indicar, também, um movimento de corte que muito bem poderia ser exercido por uma machadinha.

Malone, contudo, o dono da voz narrativa no romance tem a última palavra, literalmente. Antes de sair para o fatal passeio de páscoa, Malone anuncia o seu abandono do mundo da ficção: “This exercise-book is my life (...) For I want to put it down, for the last time, those I have called to my help (...) so they may cease with me (...). Yes, there is no good pretending, it is hard to leave everything”¹⁶³ (MD, p. 269-270).

É apenas nesse momento do texto, quando aceita o abandono, que Cohn acredita que a força de Malone consegue se equiparar com a machadinha de Lemuel e interromper as mortes ao assumir a voz narrativa pela última vez. “Malone (me alone) succeeds when Lemuel's weapons melt into Malone's vivifying pencil and stick”¹⁶⁴ (Cohn, p. 175-176).

Em nota na sua influente leitura sobre Samuel Beckett, John Pilling (1976) ressalta um ponto adicional para a cena final de *Malone Dies* que vale ser trazida para discussão. Em uma curta nota, ele afirma: “At the end of *Malone Dies* the character Lemuel (Samuel?) begins to kill off Malone's 'characters'. Lemuel means 'consecrated to God' and is Gulliver's name. Malone seems able to halt his cruelty in mid-stroke by an act of mind, which God is unable to do”¹⁶⁵.

Malone consegue (e quer) parar as mortes apenas usando a sua força de criador, coisa que Deus não pode, nos termos de Pilling, ou simplesmente opta por não fazer. Nesse momento, Malone, o narrador esteta e escritor mal sucedido come a fruta proibida, tenta ser como Deus e consegue fazer ainda mais do que Ele – e é nesse momento que ele deixar de existir. Depois do romance *Malone Dies*, não há mais espaços para personagens protagonistas, narradores que se narram na obra em prosa de Beckett. O caminho que vai ser seguido é o do Eu, I, a voz imaterial do *Unnameable*, que fecha a trilogia.

163 “Esse livro de exercícios é a minha vida. Pois eu quero desistir dele, pela última vez, daqueles que chamei para meu auxílio para que eles deixem de existir comigo. Sim, não há bons fingimentos, é difícil abandonar tudo”.

164 “Malone (*me alone*, eu sozinho) tem sucesso quando as armas de Lemuel derretem dentro do lápis e no bastão vivificantes de Malone”.

165 “No fim de *Malone Dies*, o personagem Lemuel (Samuel?) começa a matar os ‘personagens’ de Malone. Lemuel significa ‘consagrado a Deus’ e é o nome de Gulliver. Malone parece capaz de interromper a crueldade dele no meio de um ataque, apenas por um ato da sua mente, o que Deus não consegue fazer”.

Apêndice:

Tradução – p. 74

“ESTRAGON: Que lugar encantador. (Ele se vira, vai para a frente, para olhando para o auditório.) Perspectivas inspiradoras. (Ele se vira para Vladimir.) Vamos.

VLADIMIR: Não podemos.

ESTRAGON: E por que não?

VLADIMIR: Estamos esperando por Godot.

ESTRAGON: (desesperançoso). Ah! (Pausa)” (Beckett, 1954).

Tradução – p. 77

Lemuel está no comando, ele levanta o seu machado do qual o sangue nunca vai secar, mas não para atacar mais alguém, ele não vai atacar ninguém, ele não vai atacar mais ninguém, ele não vai tocar mais ninguém, seja com ele ou com ele ou com ele ou com ele ou com

ou com ele ou com o seu martelo ou com o seu bastão ou com o seu punho ou em pensamento em sonho, digo, ele nunca, nunca mais

ou com o seu lápis ou o seu bastão ou

ou luz luz, digo

nunca lá ele nunca

nunca nada

lá

mais (MD, p. 281).

“I was walking certainly, all my life I have been walking, except the first few months and since I have been here”¹⁶⁶ (MD, pg. 177)

2.2 – O *tramp* beckettiano

O termo *tramp* deixa de descrever apenas longas caminhadas em meados do século XVII¹⁶⁷ para, como substantivo, ser utilizado para definir pessoas que erravam pelas cidades, em relação peculiar com o mundo do trabalho. A marginalidade é a característica principal dessas pessoas que viviam de empregos temporários, atuando sem nenhuma função fixa ou especialização. O termo também descreve aqueles que, inclusive, rompem com o universo do trabalho (ou foram expulsos dele), passando a viver como desocupados e ganhando o mínimo ao mendigar pelas ruas. Em comum, o baixo status social, o abandono e a repreensão dos representantes do *status quo*.

Samuel Beckett usou sistematicamente a figura do *tramp* tanto nas suas obras dramáticas quanto em prosa. Narrando a partir da margem, esses personagens são caracterizados pela sua impotência, por uma enorme incapacidade de realizar as mais básicas ações, pelas condições precárias de vida, por uma memória pouco confiável e pela completa falta de horizonte de futuro. Iconograficamente, as marcas características estão nas roupas que usavam: ternos, calças e sapatos puídos, desconstruídos; e, por cima, sobretudo remendados, além do indefectível chapéu coco. Em especial na prosa, a obra de Beckett é narrada em primeira pessoa pelos *tramps*, em uma decisão pouco usual no período. Parece ser possível dizer que o fluxo de consciência e o monólogo interior, típicos do Modernismo, não haviam, até Beckett, “descido” tanto¹⁶⁸.

Entre os *tramps* de Beckett, Malone inaugura um novo patamar de destituição. “Yes, an old foetus, that's what I am now, hoar and impotent”¹⁶⁹ (MD, p. 219). No seu quarto, ele não conta nem com o vestuário tradicional dos personagens narradores beckettianos. Nu, na cama, impotente e envelhecido, o que restou da sua rota indumentária está espalhada pelo quarto ou perdida, ou os dois. Malone é mais um passo, talvez o maior, na degradação dos narradores em primeira pessoa beckettianos na chamada trilogia do pós-guerra.

166 “Estava andando, certamente, toda a minha vida andei, exceto nos primeiros meses e desde que cheguei aqui”.

167 De acordo com o *Oxford English Dictionary* (Simpson, J. 1989b, *tramp*), o termo, usado como substantivo, é amplo. Funciona para descrever os cronicamente desocupados, os temporariamente desocupados que viajavam em busca de emprego, até pedintes.

168 No período do lançamento da sua chamada trilogia do pós-guerra, inclusive, a decisão de o *tramp* (se) narrar em primeira pessoa não foi bem vista por certa crítica, inclusive de Esquerda. Longe do auge das suas faculdades mentais, da ilustração, o *tramp* seria, por esse ponto de vista, um narrador ruim. Para Georg Lukács, em *The meaning of contemporary realism*, de 1962, a escolha de escritores como Beckett era motivada por uma obsessão com narradores anormais, motivada pela degradação e nihilismo pequeno burguês.

169 “Sim, um velho feto, é isso o que eu sou agora, grisalho e impotente”.

Outro traço marcante, e diferença fundamental, é que Malone é um ficcionista, escreve com o toco de lápis no caderno pautado, o que, presumivelmente, o leitor está lendo. Ainda que garanta que não tem pretensões com a escrita, que só quer contar histórias para passar o tempo enquanto espera a morte, Malone é, na prática, um ficcionista que se mostra repetidas vezes irritado com a sua produção. Aliás, ele pode ser visto como, talvez, um memorialista, ou, mais provável, uma terceira categoria combinando memória e ficção em um amálgama de difícil (se possível) separação. Malone promete contar quatro histórias diferentes – sobre um homem, sobre uma mulher, sobre uma coisa e, a última, sobre um animal, provavelmente um pássaro. A única história que Malone de fato cria é a do personagem Saposcat/Macmann que, ao fim e ao cabo, torna-se, também, um *tramp* destituído. O andar incessante do *tramp* Malone, o errar sem destino, teve fim e agora, preso no quarto, o velho feto quase imóvel vai escrever sobre um homem.

Este capítulo vai discutir, nas páginas a seguir, a escolha do *tramp* enquanto narrador em primeira pessoa. A meta principal é argumentar que não se trata de uma escolha casual de Samuel Beckett, mas que faz sentido ser vista perante um contexto maior. Parece ter peso especial a materialidade histórica desse tipo específico de vagabundo, figura instável dentro do exército de desempregados. Indo além, vamos focar a análise sobre as roupas, sua característica imagética principal, assim como sua diferenciação na multidão. O capítulo segue até uma comparação com o *tramp* mais conhecido, o Carlitos de Chaplin, figura, inclusive, cara ao próprio Samuel Beckett. Por fim, o capítulo é arrematado com uma especificidade do *tramp* beckettiano, a formação cultural, que o aproxima de um *gentleman*. Em vários casos, como é especialmente verdadeiro em *Malone Dies*, parece haver uma espécie de dialética entre *tramp* e *gentleman* nesse narrador.

A materialidade histórica dos *Tramps*

O que nem sempre ocupou as páginas da crítica beckettiana foi a materialidade histórica dos *tramps* tanto no período entre guerras, da produção da trilogia de romances até o pós-guerra, período de publicação. Esse tipo específico de *vagrant*, vagabundo, faz parte de um desenvolvimento típico do avanço do capitalismo: o exército de desempregados. Como explica o historiador social John Burnett¹⁷⁰ não faz sentido pensar em desemprego quando o trabalho é realizado por um escravo ou por qualquer cativo, como um servo ou camponês medieval. “‘Unemployment’ refers essentially to those who have to sell their labour in return for a wage or salary (...) [being] therefore a characteristic of a capitalist economy”¹⁷¹ (Burnett, 1994, p. 3).

170 Burnett, John. 1994. *Idle Hands, the experience of unemployment 1790–1990*. London: Routledge.

171 “O ‘desemprego’ se refere essencialmente a aqueles que precisam vender a sua força de trabalho em troca de um salário, sendo, portanto, uma característica da economia capitalista”.

Em outras palavras, os *tramps* são apenas parte de um exército de destituídos, os desempregados. A quantidade deles é multiplicada em várias vezes com o avanço do capitalismo sobre as formas tradicionais de produção. Especificamente a partir do desenvolvimento tecnológico da revolução industrial e o êxodo rural¹⁷², o que se vê é o aumento desse contingente em números jamais vistos. Parece, portanto, ser muito mais promissor manter em mente que o *tramp* é um entre esse contingente maior de desempregados.

There were always some who, though poor, chose not to work, preferring the life of a tramp or beggar, perhaps combined with some occasional work or criminal activity. (...) ‘Tramping’ was not, however, necessarily an indication of unwillingness to work: on the contrary, (...) it was often a genuine search for work organized by craft unions for their workless members¹⁷³ (Burnett, 1994, p. 4).

De qualquer jeito, para a intelligentsia conservadora da época, o desemprego era, simplesmente, uma falha moral, uma incapacidade de lidar com “*your lot in life*”, a sua responsabilidade na vida. A ginástica intelectual conservadora se esforçava por associar os desempregados aos criminosos, tentando transformar os dois em sinônimos. Mesmos reformistas tendiam a repetir esse tipo de ponto de vista. Burnett cita o seminal trabalho de Charles Booth, *Life and Labour of the People in London*, da virada do século XX, um dos principais responsáveis por criar políticas de auxílio aos pobres em Londres. Ainda assim, Booth agrupava os desempregados em dois grupos. O primeiro inclui as pessoas que vivem de trabalhos temporários, como os *tramps*, de ambulantes a vagabundos, e criminosos ocasionais. “Their life is the life of savages.... They degrade whatever they touch. (...) It is now hereditary to a very considerable extent”¹⁷⁴ (*apud* Burnett, 1994, p. 5). Já o segundo grupo, para Booth, englobava empregados ocupados por até três dias por semana e não estavam dispostos a trabalhar mais. Nesta situação de tempo ocioso na semana estavam os estivadores e outras categorias mais específicas. Independentemente, a solução para esse tipo de pessoas indesejáveis – o que chama de resíduo – era simples. “Booth saw [them] as a permanent sub-stratum or ‘residuum’ of society, the only remedy for which was removal to some form of labour colonies.”¹⁷⁵ (Burnett, 1994, p. 5)

172 Estimativas apontam que, em 1801, quatro entre cinco pessoas nas ilhas britânicas viviam e trabalhavam em áreas rurais, tirando a sua subsistência trabalhando na terra, seja na agricultura, pecuária ou atividades afins. Em 1911, o cenário se inverteu completamente, com quatro entre cinco pessoas vivendo nas cidades e recebendo salários de atividades relacionadas com as indústrias. Ver John Burnett, *op. cit.*

173 “Sempre houve aqueles que, embora pobres, escolhiam não trabalhar, preferindo a vida de um *tramp* ou pedinte, talvez combinando com algum trabalho ocasional ou atividade criminosa. Viver como um *tramp* não significava necessariamente, contudo, uma indicação de falta de vontade para o trabalho. Ao contrário, demonstrava uma busca genuína por trabalho organizada por sindicatos para os seus membros sem emprego”.

174 “A vida deles é a de selvagens... Eles degradam qualquer coisa que toquem. E é hereditário em grande medida”.

175 “Booth os via como um substrato ou ‘resíduo’ permanente da sociedade, cujo o único remédio era o afastamento para colônias de trabalhos forçados”.

Nas primeiras décadas do século XX, contudo, o que se tem é uma guinada no discurso médio relacionado com a desocupação e o desemprego nas ilhas britânicas, o que incluía a então colônia Irlanda. Em vez da fragilidade moral de quem não quer assumir a responsabilidade e carregar o seu peso pelo bem da sociedade, o desemprego passa a ser um problema social de origens complexas e que precisa ser abordado de outra maneira. “For the first time unemployment became a political issue, perceived as a problem distinct from poverty, caused by factors other than moral failings, deserving of public sympathy and remedial action by the state.”¹⁷⁶ (Burnett, 1994, p. 146).

Não por coincidência, esse é o mesmo período em que os sindicatos e as organizações de trabalhadores passam a se estruturar e ganhar corpo, se tornando voz ativa na sociedade imperial. No período, os trabalhadores conquistam uma série de concessões que vão de aumentos salariais à redução da jornada diária de trabalho e maior controle sobre trabalho infantil, além de, culturalmente, conseguir reduzir o estigma da pauperização e do desemprego. A mudança foi tão marcante que mesmo o porta-voz da elite conservadora britânica, o jornal *The Times*, publicou reportagens propondo o enfrentamento do problema social do desemprego. “[Unemployment was] ‘the fundamental problem of modern society, in comparison with which almost every question in politics seems diminutive’”¹⁷⁷ (*apud* Burnett, 1994, p. 147).

De imediato, as classes proprietárias passaram a investir em caridade. O esforço era duplo. Primeiro, diminuir o ímpeto revolucionário dos trabalhadores e evitar o contágio socialista entre quem eles viam como desempregados respeitáveis, genuínos, como os artesões que tiveram seus negócios dizimados com o avanço da Revolução Industrial e as sucessivas crises econômicas do século XIX. Segundo, impossibilitar o desenvolvimento da solidariedade entre os diversos tipos de desempregados, condenando ao ostracismo aqueles que a elite via como efetivamente marginais, os desocupados crônicos, incluindo os *tramps*. “A widespread fear was that the genuine unemployed (...) would sympathize and identify with the ‘residuum’ of idlers and loafers (...). [I]n this way, [a] moral ‘infection’ would spread [...] spreading Socialism like a disease”¹⁷⁸ (*Idem*, p. 148).

A ação reformadora das classes proprietárias, portanto, parece ter tido a clara intenção de dividir e conquistar. A meta principal era manter as relações sociais existentes com diferenciações claras dentro da classe trabalhadora, reforçando o status e a diferença entre cada um dos desempregados. Colocando em segundo plano ou, se possível, gerando o apagamento das claras

176 “Pela primeira vez, o desemprego se tornou uma questão política, visto como um problema diferente da pobreza, causado por fatores que vão além de desvios morais, merecedor de simpatia pública e de ações de enfrentamento do Estado”.

177 “O desemprego era ‘o problema crucial da sociedade moderna, aquele que faz qualquer outra questão política parecer menor’”.

178 “Um medo comum era que os desempregados genuínos simpatizassem e se identificassem com o ‘resíduo’ de ociosos e vagabundos. Se isso acontecesse, uma ‘infecção’ moral aconteceria, espalhando o Socialismo como uma doença.”

semelhanças no “*lot in life*” dos trabalhadores contratados, dos precariamente empregados ou desempregados como os *tramps*. Como apresenta Burnett, a virada do século guinou a opinião e a ação governamental rumo a políticas mais intervencionistas contra o desemprego, enfatizando menos o caráter individual, o resgate da honra e afins.

Ainda assim, reformistas e intelectuais conservadores mantiveram o consenso de diferenciação interna da classe trabalhadora desempregada. De acordo com Burnett, o desafio estava em criar a necessidade de separar o desempregado, a quem viam como eficiente, este sim merecedor de ser ajudado no seu retorno para o mercado de trabalho, daqueles que seriam impossíveis de serem empregados, os “*unemployables*”, que deveriam ser removidos desse universo. Ou seja, algum apoio para os desempregados “eficientes” enquanto o restante, o que chamavam de resíduo formado pelos *tramps* e pares, deveria ser combatido em ação direta, dura, de preferência nos campos de trabalhos forçados.

A virada após as guerras

No período das guerras, contudo, o que se vê é a volta do pêndulo. O desemprego, a marginalidade e, por consequência, os *tramps*, voltam a ser vistos por lentes bem menos compreensivas. Tudo isso acontecendo concomitante a um momento de impressionante avanço da desocupação. Burnett ressalta¹⁷⁹ que, entre 1921 e 1939, a taxa de desemprego nas ilhas britânicas, Irlanda então incluída, variou de 14% a 22% da população total. Além de um número maior de desempregados, o que passou a ser visto também foi uma maior duração no período de ociosidade, mesmo entre aqueles que eram classificados como desempregados eficientes. Passa a ser comum ver pessoas que, apesar de ativamente procurar emprego, seguiam desempregados por meses ou anos, sem data de acabar. Mesmo o *boom* visto para a produção bélica no esforço de guerra durou pouco. O que se consolidava era um cenário novo – o desemprego estrutural. “But what was new in the 1930s was that even in the best years there remained a hard core of ‘outofworks’ of around 10 per cent (...). [T]his was structural unemployment”¹⁸⁰ (Burnett, 1994, p. 7)

Nesse contexto, a ideia da clara separação entre desempregados eficientes, que apenas se encontram sem emprego no momento, e o resíduo populado por *tramps*, vagabundos e pedintes, passa a se tornar mais difícil de sustentar. Acabam, todos, no exército de reserva, parte do desemprego estrutural do sistema e fundamental para o seu funcionamento¹⁸¹. Em vez de continuar

179 Op. cit., p. 07.

180 “O que era novo na década de 1930 foi o surgimento, mesmo nos melhores anos economicamente, de um núcleo duro de ‘gente sem emprego’ que ficava ao redor dos 10 por cento da população. Isto era o desemprego estrutural”.

181 O período aparece, na cultura de massas, como momento de pujança econômica. Essa visão, para Burnett, só foi possível pela drástica redução do foco de análise. “For the eight or nine million people who depended on an ungenerous dole in the early thirties, these were unquestionably the worst of times: for the burgeoning lower middle classes buying

na política de reformas anteriores, o que as classes proprietárias passaram a produzir foi um discurso ainda mais agressivo de enfrentamento. Não apenas satisfeito em equacionar desemprego com falha moral individual, o que estava sendo encubado era a semente de um individualismo radical que buscava destruir toda e qualquer ação de auxílio aos desempregados. “A poor law which supported—indeed, some believed, encouraged—the idle and shiftless had no place in the new climate of competitive individualism”¹⁸² (Burnett, 1994, p. 9). Como novidade, o ataque se alastra além das fronteiras dos desempregados e passa a se focar no salário dos empregados, acusados de receber muito e prejudicar a competitividade do Reino Unido no comércio mundial. A justificativa era um nacionalismo tacanho. O ataque, contudo, não se encerrou aí e avançou também contra os sindicatos. Eles deixaram de ser os principais responsáveis pelo aumento na qualidade de vida dessas pessoas para serem chamados de “inimigos internos”¹⁸³.

Assim, se estabeleciam dois mundos bem distintos. Entre os empregados de classe média ou mesmo trabalhadora em indústrias em alta, o que se vivenciou foi um período de melhorias¹⁸⁴. Acima desses, muitos proprietários registraram lucros impressionantes no período. Na outra ponta, a massa sempre presente dos desempregados estruturais, sendo que vários deles estavam apartados do sistema econômico e passariam a vida tentando voltar a ter um emprego, sem sucesso. Parece importante ressaltar novamente que *tramp* é um termo em que essas duas situações convivem; é possível ser *tramp* por escolha individual, por rejeição ao mundo do trabalho, como alguém que precisa errar para conseguir emprego independente do lugar que seja, ou um *tramp* expulso.

A relação de Malone com o mercado de trabalho é difícil de definir. O seu narrar aporético e a sua (des)memória coloca qualquer certeza relacionada com alguma ocupação difícil de ser estabelecida. Não dá para saber, com confiança, se ele deixou o mercado de trabalho, se foi expulso desse universo ou alguma combinação intermediária. Há, contudo, algumas passagens em que ele comenta o burburinho da cidade, com todos correndo de um lado para o outro, em tons que

their new semi-detached house on mortgage, running a Ford (...) they were probably the best to date” (Op. cit., p. 202). “Para os oito ou nove milhões de pessoas que dependiam de ganhos bem pouco generosos no início da década de 30, foi, sem dúvida, o pior dos tempos. Para a pujante classe média baixa comprando a sua casa geminada em financiamento, rodando em um Ford (...) esse período foi, provavelmente, o melhor que tiveram até então”.

182 “Uma lei de auxílio aos pobres que suportava – e que, alguns acreditavam, encorajava – os ociosos e desajustados, não tinha lugar no novo clima de individualismo competitivo”.

183 A guinada conservadora que teve como alvos principais os sindicatos e os “altos salários” chega a sua conclusão destruidora na década de 1980, no governo de Margaret Thatcher. Em documentos revelados em 2013, ela classifica os sindicatos de inimigos internos e acrescenta: “We must neglect no opportunity to erode trade union membership wherever this corresponds to the wishes of the workforce”. “Não devemos negligenciar nenhuma oportunidade de erodir a adesão sindical sempre que isso corresponder ao desejo da força de trabalho”, (Travis, 2013).

184 “For those in work these were unusually good years—more disposable income, shorter working hours, increased leisure provision, more and better houses”, afirma Burnett (Op. cit., p. 201). O que o historiador social não deixa claro é que a consequência disso foi a divisão interna da própria classe trabalhadora. Assim, o que se reforça é o antagonismo entre empregados, que muitas vezes se viam como merecedores por terem trabalhado duro, enquanto os desempregados eram sanguessugas buscando prazer e sorvendo os benefícios do governo.

lembram o Eclesiastes bíblico¹⁸⁵. “The living. (...) [G]roaning with tedium I watched them come and go, then I killed them, or took their place, or fled. I feel within me the glow of that old frenzy, but I know it will set me on fire no more”¹⁸⁶ (MD, p. 188). O frenesi dos vivos é vão e, Malone garante, não vai consumi-lo como antes. Há, também, nesta passagem, algo que pode ser visto por um leitor atento como algo próximo a uma crítica ao cenário de competição extrema de uns contra os outros, de pai contra mãe. Do ponto de vista apartado que um *tramp* moribundo pode ter, Malone se coloca, em primeira pessoa, no meio do burburinho. Depois de assistir o vai e vem infinito, um formigueiro pisado, parte para o primeiro ato que não é outro senão assassinato; depois, toma o lugar (o emprego?). O último verbo de ação escolhido é, por fim, fugir.

Mais do que a fútil tarefa de tentar decidir se Malone foi exilado, ou se exilou como um *tramp* no mundo, parece promissor tentar analisar como o narrador do livro e seu personagem Sapo/Macmann (que muitas vezes surge como alter ego) parece embutir essa ambivalência. Malone rejeita, e é rejeitado, em um movimento que vai paralelo ao narrar aporético, de trancos e barrancos, e a sua (des)memória que tanto lembra quanto confunde. E esse meneio pode ser visto, tanto nas poucas roupas que estão espalhados pelo seu quarto (o chapéu e um sapato), quanto na vestimenta de Macmann, no momento do romance que seu personagem reaparece em completo abandono.

***Tramp* - O que é dito pelas roupas**

O vestuário do *tramp* já se consolidou na cultura popular. É o vestir de Carlitos, o *little tramp* de Charles Chaplin. Sapatos em petição de miséria, calça, camisa e colete descontraídos, a gravata como um impulso incongruente, a bengala em um caniço e, cobrindo tudo, o casaco principal, entre sobretudo e paletó, sobre o desencontro. Acima, o tradicional chapéu coco.

Em *Malone Dies*, a iconografia das roupas descontraídas parece funcionar mais como um retrato de uma vida em pedaços¹⁸⁷. Malone dá ao seu próprio *tramp* Sapo/Macmann um casaco remendado, com pedaços de madeira no lugar de botões, enquanto o chapéu, duro, com um rasgo no topo, é amarrado por uma corda, tanto para mantê-lo preso junto o queixo quanto para mantê-lo conectado com o casaco. Um vestuário em petição de princípio. No momento em que desiste do nome Sapo e passa a chamar seu personagem de Macmann, Malone detalha suas roupas.

185 “O que foi, será; o que se fez, se tornará a fazer: nada há de novo sob o sol”, Eclesiastes, 1:9 (Bíblia de Jerusalém, 1996).

186 “Os vivos. Grunhindo com tédio eu os vi, ir e vir, então eu os matei, ou tomei os seus lugares ou fugi. Sinto, dentro de mim, o brilho desse velho frenesi, mas sei que não vai me incendiar novamente”.

187 Uma comparação mais detalhada entre o Carlitos de Chaplin em o Garoto e o *tramp* beckettiano vai ser feita ainda nesta seção.

And there he is as good as gold on the bench, his back to the river, and dressed as follows, though clothes don't matter, I know, I know, but he'll never have any others, if I know anything about it. He has had them a long time already, to judge by their decay, but no matter, they are the last. But most remarkable of all is his greatcoat, in the sense that it covers him completely and screens him from view. For it is so well buttoned, from top to bottom, by means of fifteen buttons at the very least, set at intervals of three or four inches at the very most, that nothing is to be seen of what goes on inside. (...) But perhaps I am wrong to call this coat a greatcoat and perhaps I should rather call it an overcoat or even cover-me-down, for that is indeed the impression it gives, that it covers the whole body all over, with the exception obviously of the head which emerges, lofty and impassive, clear of its embrace (...) The hat, as hard as iron, superbly domed above its narrow guttered rim, is marred by a wide crack or rent extending in front from the crown down and intended probably to facilitate the introduction of the skull. For coat and hat have this much in common, that whereas the coat is too big, the hat is too small. And though the edges of the split brim close on the brow like the jaws of a trap, nevertheless the hat is attached, by a string, for safety, to the topmost button of the coat, because, never mind. (...) And it would not surprise me to learn that this hat once belonged to a sporting gentleman, a turf-man or breeder of rams. (MD, p. 221-222).

As roupas velhas, desconstruídas, de Macmann funcionam, também, como o seu castelo. E parecem agradar o gosto estético do próprio Malone que, em meio a toda descrição do vestuário do seu personagem que está caído embaixo de um banco de parque, faz questão de destacar: “And if we now turn to consider this coat and this hat, no longer separately, but in relation to each other, we are very soon agreeably surprised to see how well they are assorted”¹⁸⁸ (MD, p. 222). Bem conectados na desconexão suprema do *tramp*. Em momento algum Malone deixa de olhar para a origem da vestimenta, especulando quem pode tê-la usado, qual teria sido a ocasião da compra e o seu motivo, além de, claro, a ocasião para o uso. Esse tipo de preocupação denuncia, em Malone, uma visão que vai além da roupa enquanto *commodity*. É um item crucial para um vagabundo. Não só a sua indumentária, mas a sua proteção contra os elementos, já que não é raro um *tramp* ser também um sem teto. Ocorre que essa roupa desconstruída não deixa de ser a sua diferenciação ante ao restante da cidade.

Peter Stallybrass¹⁸⁹ resgata como era comum, do Renascimento até o início época moderna, as roupas aparecem como itens valiosos em heranças e, também, como prêmios para aprendizes nas guildas de artesão. “Um legado típico de um mestre para aprendiz era a doação de roupas” (Stallybrass, 1999, p. 38). Vestidos, camisas e casacos eram passados de geração em geração, em um movimento que ia além do aproveitamento material dos itens de vestuário, mas quase como uma linha que conectava as diferentes gerações. As roupas, em si, têm a sua própria memória. No jargão técnico da costura, a memória da roupa representa as marcas de seu uso, seja no desgaste dos cotovelos, no puimento das mangas, das manchas de suor nas axilas, nos pontos de costura que cederam e se abriram demais, etc. Isso, evidentemente, reforçava a ideia de continuidade das

188“E se agora paramos para analisar o casaco e o chapéu, não mais separados, mas um em relação com o outro, somos rapidamente agradavelmente surpreendidos em ver o quão bem eles dois vão juntos”.

189 Stallybrass, Peter. 1999. O Casaco de Marx. Belo Horizonte: Autêntica.

vestimentas como herança. Crucialmente, os traços da utilização de roupas ultrapassam as marcas visíveis, indo, inclusive, até os cheiros de quem as usou. Ocorre que, no entanto, a memória delas não se reduz, apenas, a quem a utilizou, mas, carrega também traços de status e marcas de pertencimento social. Um belo sobretudo de cores sóbrias, pode ser verde-escuro, marrom ou negro, é o que um *gentleman*, um cavalheiro deve usar sobre as suas vestes para ser reconhecido como tal; assim como o casaco de fustão, a sarja escurecida resistente, é a marca distintiva da classe trabalhadora no norte inglês. Ao se analisar esses dois pontos, traços pessoais e marcas de classe, é possível entender, como bem resume Stallybrass, que a roupa não só tem uma memória física, mas ela é, também em si, um tipo de memória. “[A roupa é] o material (...) no qual as memórias e as relações sociais são literalmente corporificadas” (*Idem*, p. 21).

Contudo, no cenário do pós-guerra, com a produção em série da revolução industrial, as vestimentas não têm o mesmo peso que já tiveram. Em conjunção com a consolidação da indústria da moda, elas passam a ser mais descartáveis. A saber, um casaco deixa de ser um item fundamental para a defesa do corpo contra o tempo por toda a vida, para se tornar algo que pode ser descartado imediatamente após uma temporada de uso por estar desatualizado, fora de moda. Elas deixam de ser posses valorizadas que iam além da família para apenas mais uma preocupação, algo sensivelmente menor, uma tralha.

Longe desse mundo, a relação do *tramp* com as roupas marca um contraste brutal em relação ao universo maior da sociedade dos empregados. Mesmo vivendo após as revoluções industriais, o *tramp* não poderia se dar ao luxo de se preocupar com o que está na moda. À margem e desamparado, evidentemente não podem abrir mão do valor material das roupas – restos lhe interessam. Assim, a roupa para ele parece ter um peso muito maior¹⁹⁰ mesmo com a abundância e o descarte vistos em partes da sociedade ocidental após a Revolução Industrial. Além disso, não são amigos, amantes ou familiares que o presentearam com a herança de vestir, mas as vestimentas que cobrem esse corpo em petição de miséria foram conquistadas como os *tramps* podiam, combinadas aleatoriamente. A memória do *tramp* beckettiano, tão dilapidada em si, não é capaz de explicar mais, se é que em algum momento já explicou, a origem das roupas. Não é difícil imaginar um *tramp* atordoado pelo excesso da memória física de cada peça que encontra e usa, com todos os seus cheiros e as suas marcas, como vários passados que ficam quase a assombrar essa figura marginal. Os *tramps* de Beckett não olham para as roupas enquanto mercadoria, se focando vividamente no que elas são enquanto valor de uso. O casaco remendado, por exemplo, funciona quase como uma armadura a proteger o que está dentro dele – quase o único/último aliado – e é grande demais,

190 Como é sabido, o casaco foi escolhido por Marx em “O Capital” para descrever a trajetória de algo que era uma vestimenta para se tornar uma mercadoria.

deixando apenas a cabeça e as canelas para fora. Completa o visual o chapéu, pequeno demais, com rachadura, mas que é duro como ferro. Todas essas desconexões, aliás, acabam conectadas por um cordão. Um leitor pode ver a criação de uma armadura de tecido para enfrentar a cidade.

A fetichização das roupas, um dos traços fundamentais da indústria da moda, é questionada por Malone e os comentários sobre o que é *fashionable* costumam aparecer em chave irônica¹⁹¹. Ele começa a descrição fazendo referência, em tons cômicos, a quanto discutir o assunto vestuário não importa. “[T]hough clothes don't matter, I know, I know, but he'll never have any others, if I know anything about it” (MD, p. 222). A repetição do eu sei, eu sei, sugere um interlocutor implícito, alguém que demanda uma posição diferente. Por um lado, pode ser uma resposta a veleidade de Malone. Alguém na situação de Sapo/Macmann (ou do próprio narrador) não deveria perder tempo se preocupando com roupas e seus detalhes, mas apenas se dedicar a sair desta situação. Em outras palavras, a única preocupação de Macmann deveria ser estar vestido. Por outro lado, Malone pode estar respondendo também à demanda de um discurso romântico (e contraditório) da publicidade, que afirma que as roupas são parte do universo das aparências, mas o que importa, realmente, é o que as pessoas trazem por dentro. A segunda possibilidade, vindo do lápis de um *tramp* descrevendo outro, aumenta sensivelmente o alcance da ironia.

Os *tramps* parecem ser, então, o destino final das roupas antes da destruição completa. Depois delas terem sido passadas por familiares, depois de habitados os bazares beneficentes (ou, em inglês, *goodwill*, termo com sons de ironia beckettiana), depois de serem abandonadas, são resgatadas pelos *tramps*. E sobre eles, elas avançam com as suas memórias e histórias.

O *little tramp* e o *tramp* de Beckett

Como falado, o *tramp* é alguém entre mundos – vive entre o emprego, a sociedade de “gente de bem” e o desemprego, a marginalidade e o crime. Parte do exército de reserva dos desempregados, conseguem sobreviver arrumando bicos temporários, não raro, insalubres ou dependem do que ganham como pedintes. As suas roupas são, ao mesmo tempo, a marca da sua baixa posição social, mas também o seu diferencial e o único abrigo contra o tempo de quem acaba comumente sem teto. Como o moribundo discutido no capítulo anterior, o *tramp* vive em uma posição instável, quase uma ponte, entre um universo e outro¹⁹². Nas cidades, eles representam uma mácula nesse mundo voltado ao progresso, aparecendo como incômodos nos antigos locais de

¹⁹¹Malone fica, comicamente, horrorizado quando vê um detalhe das roupas de um visitante que estava vestido, das calças ao sobretudo, de preto. “It was then I saw he was wearing brown boots, which gave me such a shock as no words can convey” (MD, p. 265). “Foi quando eu notei que ele estava usando botas marrons, o que me deu um choque tão grande que palavras não podem explicar”. Voltaremos a discutir essa passagem ao longo do capítulo.

vivência coletiva como parques e praças, subvertendo a sua utilização idealizada e incomodando os cidadãos de bem com as suas roupas, (a falta de) modos, seu cheiro e etc.

Na cultura de massa, Chaplin dá ao Carlitos, *little tramp*, a sua identificação mais marcante. Como o próprio ator resume: “É um vagabundo, um cavalheiro, um poeta, um sonhador, um sujeito solitário, sempre ansioso por amores e aventuras. (...) Contudo não está acima de certas contingências, como a de apanhar pontas de cigarro no chão ou de furtar o pirulito de uma criança” (Chaplin, 2015, p. 179).

Cabe ressaltar como, em sua época, o uso de Carlitos como um protagonista foi, sem dúvida, uma atitude bastante subversiva. “If you look at American films from around the time of Chaplin's screen debut, tramps are the villains: housebreakers, street muggers and train robbers. Chaplin's genius [was] in making cinema audiences fall in love with someone they never expected to”¹⁹³ (Hutchinson, 2014). Uma figura que causaria repulsa no espectador médio de cinema fora da sala consegue, como protagonista na tela, conquistar a massa.

Não apenas isso, Carlitos é muito mais do que um oprimido, é alguém que, mesmo vivendo em meio a uma maré de azar que parece ser eterna de origem pobre, precisa se apoiar apenas na sua sagacidade para sobreviver. Como ela foi afiada ao longo do tempo pela luta diária, as suas peripécias e as suas vitórias são sempre impressionantes. No ponto mais alto de produção artística, Chaplin conseguia, com o *little tramp*, incorporar na tela a fragmentação e descontinuidade da vida na linha de produção da fábrica, ao mesmo tempo em que retratava a desumanização e coisificação dos centros urbanos cada vez maiores. A alienação vira fonte de riso. Riso que teria potencial, inclusive, revolucionário. “In his films, Chaplin appeals both to the most international and the most revolutionary emotion of the masses: their laughter”¹⁹⁴ (Benjamin, 2008). Benjamin via Chaplin como um fenômeno histórico que “uses slapstick comedy to tell the truth about the fictitious nature of everyday life under capitalism (Modern Times and The Circus) and fascist politics (The Great Dictator)”¹⁹⁵ (Kang, 2014, p. 141). Se Benjamin e outros pensadores viram com bons olhos as possibilidades revolucionárias do Carlitos de Chaplin, críticos conservadores viram algo parecido,

192 O moribundo traz algo de inevitável em seu predicamento, alguém só será capaz de evitar esse estado se tiver uma morte súbita. O *tramp*, ao contrário, tem algo de menos avassalador na sua obrigatoriedade, ainda que pareça fazer sentido pensar que não se trata de uma escolha, pura e simples. De qualquer jeito, parece ser seguro imaginar, são pontes que a maioria preferiria não cruzar.

193 “Se você analisar os filmes dos Estados Unidos no momento da estreia de Chaplin, os *tramps* eram os vilões. Invasores de casas, ladrões nas ruas ou de trens. A genialidade de Chaplin foi fazer a audiência nos cinemas se apaixonar por alguém que eles jamais esperariam”.

194 “Nos seus filmes, Chaplin apela tanto para a mais internacional e mais revolucionária emoção das massas: a sua gargalhada”.

195 “Usa a comédia pastelão para dizer a verdade sobre a natureza fictícia da vida cotidiana sob o capitalismo (Tempos Modernos e o Circo) e os políticos fascistas (O Grande Ditador)”.

em chave oposta. “[C]onservative thinkers viewed Chaplin as ‘the personification of cultural and moral decline’, ‘a little mongrel without race’ and ‘the hero of the sub-human’”¹⁹⁶ (*Idem*, p. 142).

Ocorre que a reação conservadora não parou nos ataques contra o vagabundo vulgar que questiona autoridade, desafia policiais, não respeita a propriedade privada e, ainda por cima, faz a plateia rir disso. Uma série de pressões de setores conservadores¹⁹⁷ foram feitas ao estúdio, e ao próprio Chaplin, para aplainar seu personagem mais famoso. Em alguns casos, a pressão deu resultado e o que se viu foi um Carlitos muito mais lírico, um vagabundo sim, mas com coração de ouro, com consequente esforço de apagamento de qualquer aresta de classe. É esta imagem docilizada que é solidificada pela indústria, hoje, inclusive. A saber, o perfil do *Los Angeles Times*, jornal porta-voz de Hollywood: “[Chaplin is] the industry's first superstar—thanks to the endearing charm and spirit of the Tramp”¹⁹⁸ (Desowitz e McMillan, 1998). Charme e espírito, nenhuma aresta.

O caminho para tanto foi uma espécie de guinada sentimentalista rumo ao melodrama. Em *O Garoto*, de 1921, por exemplo, Chaplin mostra um Carlitos que, se vendo frente a um bebê abandonado, decide tomar conta da criança. Ele dá ao menino o nome de John e resolve criá-lo, ainda que em condições precárias. Mesmo o desrespeito às leis, com a criança quebrando vidraças para, na sequência, serem consertadas por Carlitos, tendem a ser vistos como deslizos. O final do filme, completamente feliz, mostra um policial reunindo Carlitos ao menino e a mãe, que agora é uma cantora famosa e muito rica. A sugestão é que os três vão conviver bem de alguma forma. Em filmes como este, sai o iconoclasta que incomodava os conservadores e entra o vagabundo de coração de ouro, que não se deixa abater e segue lutando.

Um outro tipo de tramp

A figura de Carlitos era cara a Beckett. Um de seus cadernos com manuscritos para o romance *Murphy* conta com o desenho do *little tramp* na borda das páginas (Crow, 2014)¹⁹⁹. Há, evidentemente, uma série de semelhanças nos dois *tramps*. A iconografia é bem parecida, assim como a posição de marginalidade e repulsa da sociedade de empregado, além de, segundo Vivian Mercier²⁰⁰, a pretensão à aristocracia.

[B]oth the pathos and the humor of the tramp portrayed by Charlie Chaplin depend upon his similar aspirations: his bowler hat, dark jaquet and walking stick strive to be genteel, but the ill

196 “Conservadores viam o Chaplin como ‘a personificação do declínio cultural e moral’ e um ‘um pequeno vira-lata sem raça’ e ‘o herói do sub-humano’”.

197 Ver, em especial, Maland (1994) e Gunning (2010).

198 “[Chaplin foi] a primeira superestrela da indústria cinematográfica—graças ao charme e ao espírito do *Tramp*”.

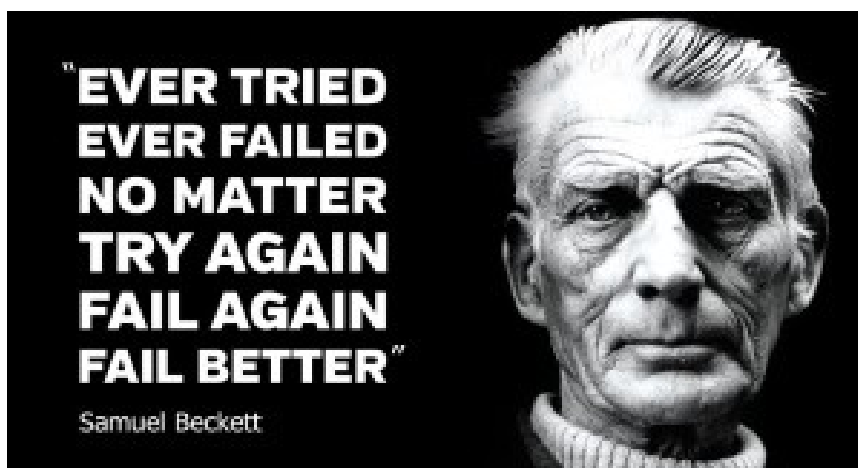
199 O caderno foi vendido em leilão na *Sotheby* em 2014 e arrecadou 1,6 milhão de dólares.

200 Mercier, Vivian. 1977. *Beckett/Beckett*. Oxford: Oxford University Press.

fitting trousers and boots give the show away. His politeness, especially to women, strikes us as excessive (...) a genuine aristocrat might be far less obsequious²⁰¹ (Mercier, 1977, p. 47)

A sentimentalidade, que foi o caminho para a absorção facilitada do Carlitos enquanto um produto da indústria cultural, não encontra eco nos *tramps* beckettianos. O retrato é mais duro e focado na impotência: memória faltando, corpo que endurece e foge do controle em uma vida que vai sendo terminada sem grandes expectativas e nenhum horizonte.

Ocorre que, como longamente discutido no capítulo de fortuna crítica desta dissertação, Samuel Beckett parece não ter saído incólume por essas pressões por um *tramp* menos incômodo e mais aceitável para um grande público. Ao ponto de ser possível ler e acompanhar livros e palestras que tentam vender o autor como *life affirming*, alguém que defende a vida, em chave otimista, acima de tudo. Um trecho é repetido pelos defensores desse Beckett positivo e ocupa de canecas a memes na internet: “Ever tried. Ever failed. No matter. Try Again. Fail again. Fail better”.



Não importa, de fato, o contexto inicial de *Worstward Ho*, em português, *Pra Frente o Pior ou Pioravante Marche!*, mas apenas como essas frases retiradas do contexto se encaixam no discurso do empreendedorismo, o canto mais recente na ideologia do capitalismo tardio, em ritmo forte de estripar direitos. O fracasso é apenas mais um passo na direção do sucesso e Beckett é transformado em guru de autoajuda (Bird, 2014). Como já abordado no capítulo *Tentando entender Beckett*, esse tipo de visão de um otimismo do escritor irlandês chega, inclusive, a fazer parte da academia. Resta saber se a disputa política pelos *tramps* de Beckett vai culminar em um vagabundo bonzinho, que dizia coisas importantes e tinha um bom coração, e nunca desistiu de tentar, apesar das condições difíceis de vida que enfrentou.

201 “Tanto o *pathos* quanto o humor do *tramp* retratado por Charlie Chaplin dependiam de suas aspirações semelhantes: o seu chapéu coco, casaco escuro e a sua bengala se esforçam para serem aristocráticos, mas as calças e as botas desajustadas mostram a realidade. A sua educação, especialmente para as mulheres, nos parece excessiva. Um aristocrata genuíno poderia ser bem menos obsequioso”.

A dialética entre Tramp/Gentleman

Um leitor atento é capaz de ver no esteta fracassado, no criador insatisfeito, traços algum tipo de educação formal em Malone. E, até, de status social maior do que o que seria de esperar se Malone tivesse sido um *tramp* a vida inteira. De fato, o *tramp* moribundo, narrador-narrado, não é um destituído sem conhecimento. A sua peculiar erudição aparece de diversas maneiras. Na mais óbvia, nas diversas escolhas lexicais, como as seguintes que foram retiradas de apenas uma página do romance. “There I am back at my old aporetics. Is that the word ? I don't know. (...) My desire is henceforward to be clear, without being finical. I have always wanted that too.”²⁰² (MD, p. 175, grifos meus). Em *Malone Dies*, as escolhas lexicais de um *tramp* narrador tão próximas de um universo erudito aparecem diversas vezes utilizadas dentro do contexto apropriado, como é o caso do meticoloso, *finical*, supracitado. Em diversas outras vezes, contudo, certas escolhas lexicais são utilizadas equivocadamente. Esse processo parece central na narração aporética beckettiana. Por um lado, surpresa e estranhamento no uso de vocábulos inesperados para um *tramp*; por outro, uma explosão em humor com a incongruência entre o que é dito e seu significado.

A análise mais detalhada de outro exemplo parece interessante.

But my fingers too write in other latitudes and the air that breathes through my pages and turns them without my knowing, when I doze off, so that the subject falls far from the verb and the object lands somewhere in the void, is not the air of this second-last abode, and a mercy it is. And perhaps on my hands it is the shimmer of the shadows of leaves and flowers and the brightness of a forgotten sun. Now my sex, I mean the tube itself, and in particular the nozzle, from which when I was yet a virgin clouts and gout of sperm came streaming and splashing up into my face, a continuous flow, while it lasted, and which must still drip a little piss from time to time, otherwise I would be dead of uraemia, I do not expect to see my sex again, with my naked eye, not that I wish to, we've stared at each other long enough, in the eye, but it gives you some idea. But that is not all and my extremities are not the only parts to recede, in their respective directions, far from it. For my arse for example, which can hardly be accused of being the end of anything, if my arse suddenly started to shit at the present moment, which God forbid, I firmly believe the lumps would fall out in Australia. And if I were to stand up again, from which God preserve me, I fancy I would fill a considerable part of the universe, oh not more than lying down, but more noticeably. For it is a thing I have often noticed, the best way to pass unnoticed is to lie down flat and not move. And so there I am, who always thought I would shrivel and shrivel, more and more, until in the end I could be almost buried in a casket, swelling. No matter, what matters is that in spite of my stories I continue to fit in this room, let us call it a room, that's all that matters, and I need not worry, I'll fit in it as long as needs be. And if I ever succeed in breathing my last it will not be in the street, or in a hospital, but here, in the midst of my possessions, beside this window that sometimes looks as if it were painted on the wall, like Tiepolo's ceiling at Wurzburg, what a tourist I must have been, I even remember the diaeresis, if it is one (MD, p. 227-228).

O jogo narrativo de Malone é várias vezes agressivo. De maneira geral, o início do período selecionado é quase repleto de lirismo. O narrador fala da sua escrita como “dedos que escrevem em outras latitudes” e, ao comentar a invasão dos elementos na sua escrita, no caso, o vento que invade o seu quarto, cria a bela imagem do ar respirando através das suas páginas, só que a

²⁰² “Então eu volto para a minha velha aporética. É esta a palavra? Não tenho ideia. O meu desejo é, daqui para frente, ser claro, sem ser meticoloso. Sempre quis isso também.”

ingerência natural bagunça o caderno, atrapalha o fluxo narrativo, modificando todo o seu monólogo interno enquanto ele cochila. Malone, então, faz algo que parece ser um comentário sobre as possibilidades que escrever oferece: “E talvez nas minhas mãos está o cintilar das sombras das folhas e flores e o brilho de um sol esquecido”. Seria o poder da criação? Ou apenas uma descrição, lírica, das sombras de folhas e flores que ultrapassam a pequena janela do seu quarto?

De qualquer maneira, para o *tramp* de narrar aporético, o estilo mais alto e quase poético em prosa acaba sumariamente solapado pela escatologia, em uma conexão quase sem paradas. O narrador se volta a seu sexo, o tubo em si, especialmente o bocal, em uma construção que invade o léxico geométrico para efeito cômico. Mas o assunto o lembra da sua juventude virginal que volta com lirismo, inclusive com rimas, já que o seu pênis produzia “*clouts and goutts*”, algo como nuvens e gotas de esperma, que o atingiam em seu rosto – uma imagem metaforicamente e literalmente apropriada da adolescência de um jovem repleto de hormônios sexuais. A movimentação segue durante todo o período, com a descrição cômica das excrescências humanas, como os pedaços de fezes que chegariam até a Austrália, sucedido pelo reflexo da janela no teto tão bonito que chega a lembrar uma das obras-primas do Rococó.

Ao trazer o foco nas escolhas lexicais, temos no período o termo médico “*uremia*” utilizado corretamente e em contexto adequado, quando Malone se preocupa com a incapacidade de urinar, o que seria sintoma de problema no funcionamento dos rins. O estranhamento que poderia ser causado no leitor por esse tipo de conhecimento científico em um *tramp* é, rapidamente, abandonado com um comentário rápido sobre o reflexo da janela do seu quarto. Para Malone, parece próximo ao afresco que Tiepolo pintou no teto da residência de Wurzburg. O humor, em primeiro plano, pode surgir com a incongruência da ideia de uma janela de um quarto em um hospital, hospício, instituição de caridade ou casa não nomeada, pode ser equivalente em beleza rebuscada de uma das produções artísticas mais famosas do intrincado rococó, que chega a 680 m² de afrescos. O contraste, que alguns poderiam ver como ironia, entre um dos palácios preferidos da monarquia europeia com o quarto, ou claustro, não poderia ser mais claro.

Incansável, Malone segue na sua narração até o arremate com *Diaerese/diaeresis*. O termo tem origem latina e significa divisão ou incisão, além de uma série de outros significados que vão da prosódia à linguística e à fonética²⁰³. Pode, também, fazer referência ao método de classificação platônico no qual, a saber, um termo específico é definido por uma série de subdivisões. Inicia-se em um o conceito amplo que, então, que passa a ser dividido em outros menores e assim sucessivamente até chegar ao termo específico de maneira satisfatória. Não há, no período, nenhum

203 Diérese pode se referir à pronúncia de vogais em um ditongo, à separação de vogais adjacentes em sílabas consecutivas, à marca para utilização de um trema ou, em poesia, na quebra de um verso antes do final da linha.

processo de definição de conceito por esse movimento; o que se tem, de fato, é uma simples analogia com o que vem da janela. Depois, Malone arremata com o comentário irônico sobre o turista que foi²⁰⁴. Ocorre que, resgatando o contexto das funções corporais descritas no período analisado, o narrador poderia estar se confundindo com diurese, ou seja, a produção excessiva de urina pelos rins na tentativa de purificar o corpo. Ainda que usadas levemente fora do contexto, estratégia crucial para o humor beckettiano que vamos discutir mais à frente no capítulo da memória, escolhas lexicais como essas são vistas em todo o romance.

É possível encontrar, também, certas declarações de Malone que podem ser lidas como indicando um passado menos marginal. Em uma delas, ele admite, tanto quanto a narração aporética permite, o hábito de andar pelos táxis e carruagens que pulularam pela cidade não nomeada em que habitou. Ocorre que, em se tratando desse tipo de narrar, é difícil tirar conclusões definitivas. “[W]hat you might call cab green, for there used to be cabs and carriages rattling through the town (...). I must have seen them myself, and even driven in them, I would not put it past me”²⁰⁵ (MD, p. 221). Volta aqui a expressão “*I would not put it past me*”, algo como não estaria além do que eu poderia, marca do pantanoso narrar aporético, para descrever essa relação possivelmente mais aproximada de Malone com o transporte urbano.

Além disso, conhecimentos eruditos, que em teoria deveriam ser alheios a um *tramp*, passam a invadir o fluxo narrativo. Exemplo crucial está na descrição do relacionamento entre Macmann e a enfermeira Moll, em algo que poderia ser descrito como uma tentativa beckettiana de conexão amorosa. Malone comenta, em tom que lembra de crítica literária, os poemas curtos produzidos por Macmann sobre o relacionamento com Moll.

[A]ll remarkable for their exaltation of love regarded as a kind of lethal glue, a conception frequently to be met with in *mystic texts*. (...) And it is extraordinary that Macmann should have succeeded, in so short a time after such inauspicious beginnings, in elevating himself to a view of this altitude²⁰⁶ (MD, p. 255).

É sobre esse modo de se expressar dos seus *tramps* que o crítico Vivian Mercier indagou a Beckett, diretamente, sobre a formação intelectual deles. Ambos irlandeses que conviveram no mesmo período em Dublin, a conversa especificamente se deu sobre a peça *Esperando Godot*. “*It*

204 Na edição francesa, Malone faz referência a *trompe l’oeil*, técnica das artes plásticas para criar a ilusão de ótica que um objeto retratado possui três dimensões. Na sequência, comenta como foi capaz de manter inclusive o trema: “*même le tréma m’est resté*”. A referência foi apagada na versão inglesa feita pelo próprio Beckett; o autor optou por usar *diaeresis*. O traço de ironia se mantém, já que diérese significa trema, mas o lodaçal de significados possíveis aumenta sensivelmente.

205 “O que você poderia chamar de verde como um táxi, já que costumava ter táxis e carruagens andando pela cidade. Eu mesmo devo as ter visto, até mesmo ter as dirigido, não estaria além do que eu poderia”.

206 “Mais notável foi a sua exaltação do amor como uma espécie de cola letal, um conceito frequentemente encontrado nos textos místicos. E é extraordinário que Macmann tenha tido sucesso, em tão pouco tempo, depois de um início tão pouco promissor, se elevar a uma visão desta altitude”.

*seemed to me, that here and elsewhere in the English version of En attendant Godot, he made Didi and Gogo sound as if they had earned Ph.Ds. 'How do you know they hadn't?' was his answer*²⁰⁷ (Mercier, 1977, p. 46). Vendo o vestuário, a maneira de falar e resgatando as orientações de palco do próprio Beckett, Mercier argumenta que os seus personagens estão mais próximos de aristocratas caídos do que farrapos humanos, o que vê como traço marcante para os outros *tramps* beckettianos.

Ao focar a sua análise especificamente sobre Malone, Mercier afirma que a sua formação cultural é ampla, com conhecimentos sobre história da arte, latim e até sobre os referidos textos místicos²⁰⁸. Acima de tudo, continua Mercier, ele se mostra com um curioso senso de etiqueta. Ao receber uma visita toda vestida de preto em seu quarto, do chapéu coco ao sobretudo, o narrador só se choca quando o visitante anda. “It was then I saw he was wearing brown boots, which gave me such a shock as no words can convey”²⁰⁹ (MD, p. 265). A incongruência da situação, aqui, novamente é a base da explosão do humor na construção beckettiana, mas, ao mesmo tempo, explicita a posição de Malone muito além do que seria um *tramp* típico. “Beckett’s tragicomic figures are down-at-heel gentry rather than Lumpenproletariat”²¹⁰ (Mercier, 1977, p. 52).

O crítico faz uma aposta ousada. Para Mercier, a posição social dos *tramps* beckettianos, em especial os narradores dos dois primeiros romances da trilogia, não seria a pequena aristocracia rural, *landed gentry*, em desarranjo com o avanço do capitalismo, mas a classe de profissionais com melhor remuneração que prolifera pelas cidades. “[I]t’s reasonable to argue that they came from the professional classes – prone, in Ireland as in England, to ape the manners of the aristocracy while possessing a better education”²¹¹ (*Idem*, p. 53).

Além da dificuldade de posicionar socialmente Malone e os *tramps* narradores beckettianos, há o desafio extra de tentar diagnosticar o motivo da queda. Novamente, Mercier tenta algo que outros críticos não ousaram e busca um caminho possível. Não se trata, argumenta, da queda gerada pela batalha contra os vícios, tema tão querido na Inglaterra desde o tempo da rainha Vitória, que podem ser o alcoolismo ou os vários tipos jogos para os apostadores compulsivos, ou a devassidão e os gastos com mulheres de pouca reputação. O crítico ressalta o traço esteta dos *tramps*

207 “Parecia a mim, que aqui e ali na versão em inglês de *En attendant Godot*, ele tenha feito Didi e Gogo soar como se tivessem doutorados. ‘Como você sabe que eles não tinham?’ foi a sua resposta”.

208 No interessante diagnóstico de Shane Weller (2009), Malone está se referindo às *Confissões* de Santo Agostinho. O amor enquanto cola letal tem, aqui, a ressonância extra do papel do escritor enquanto divindade que paira sobre os personagens que cria. Erik Tønning (2009) ressalta a importância de *Christian Mysticism* (1899), de William Ralph Inge, como leitura de Samuel Beckett e possível resposta à referência de textos místicos de Malone.

209 “Foi quando eu vi que ele usava botas marrons, o que me deu um choque tamanho que nenhuma palavra consegue descrever”.

210 “As figuras tragicômicas de Beckett estão mais próximas da pequena aristocracia arruinada do que o lumpemproletariado”.

211 “É razoável supor que eles tenham vindo das classes profissionais – com propensão, tanto na Irlanda quanto na Inglaterra, de macaquear os costumes da aristocracia ao mesmo tempo em que tinham uma educação melhor”.

beckettianos para ressaltar que eles mal comem, quanto mais beber e que o personagem Macmann se manteve virgem até a sua velhice. Acima de tudo, sem dinheiro, eles jamais jogariam.

Para Mercier, há nos narradores de Beckett uma dialética sempre presente entre os polos de *Tramp* e *Gentleman*. O tipo de narração específico beckettiano de trancos e barrancos, que chamamos no primeiro capítulo de narração aporética, é um redemoinho que puxa esses dois lados constantemente. O que esta dialética deixa claro sub-repticiamente, para Mercier, está na apresentação das duas principais preocupações da vida do irlandês protestante das classes profissionais. De um lado, as aspirações de ascensão para se tornar um aristocrático rentista e, do outro, o temor de receder socialmente ao ponto de acabar como um despossuído errante. Assim, sugere Mercier, o personagem de Beckett “if [he] doesn’t have an unearned income and fails to establish himself in a profession, (...) [he] never looks forward to a lifetime of ‘honest toil’. He becomes a parasite”²¹² (Mercier, 1977, p. 71).

Parece razoável supor que o estudo de Mercier, a despeito da ousadia na leitura, poderia ter encontrado mais espaço dentro da crítica beckettiana. É possível que a sua análise tenha padecido por estar a grande distância do modelo pós-estruturalista que dominou as leituras do escritor por diversos anos, indo desde a década de 1970 até muito recentemente, como já foi ressaltado na fortuna crítica desta dissertação. Como resumiu Peter Boxall, a leitura prioritária da obra de Beckett foi muitas vezes restrita na ideia que “the literary text preserves universal truths about the human condition in a mystical language and a living, organic form that cannot be translated or even fully understood”²¹³ (Boxall, 2000, p. 93).

É apenas com o resgate empirista da obra beckettiana, realizado a partir de meados dos anos 2000, que estudiosos passam a resgatar a contribuição de Vivian Mercier ao debate. Revisitando o livro de Mercier, Séan Kennedy comenta²¹⁴ como a leitura crítica de Mercier caminhou na contramão das principais análises da obra de Beckett, mas que o seu foco em polos dialéticos rendeu frutos, em especial no que diz respeito a antinomia entre *Gentleman/Tramp*. “[M]ost scholars now acknowledge (...) that Beckett’s tramps had a rather auspicious beginnings and, at the very least, a university education”²¹⁵ (Kennedy, 2010, p. 04). E não apenas isso, há marcas de que esses narradores compartilharam a mesma formação afluente protestante, em um ambiente eminentemente católico, crescendo em uma minoria com mais recursos financeiros. Como

212 “Se ele não possui uma renda e falha em se estabelecer em uma profissão, ele nunca aguarda ansioso por uma vida de ‘trabalho honesto’. Ele se torna um parasita”.

213 “O texto literário preserva verdades universais sobre a condição humana em uma linguagem mística e em uma forma viva, orgânica, que não pode ser traduzida ou, mesmo, completamente compreendida”.

214 Kennedy, Séan. 2010. “Ireland/Europe... Beckett/Beckett”. In: *Beckett and Ireland*. Cambridge: Cambridge University Press.

215 “A maior parte dos críticos reconhece, agora, que os *tramps* de Beckett tiveram um início promissor e, no mínimo, educação universitária”.

acrescenta Kennedy, ecoando Mercier: “[*Beckett’s narrators*] might be presumed to share his own affluent, educated, Protestant beginnings”²¹⁶ (Kennedy, 2010, p. 05).

A partir de outro ponto de vista, um comentário de Ruby Cohn sobre o nome dos personagens criados por Malone pode ser visto também atuando nos polos *tramp* e *gentleman*. O primeiro é Saposcat/Sapo, claramente no polo *tramp*. “Saposcat contains his paradoxical nature in his name, combining soap and dung. He is quickly nicknamed Sapo, a diminutive of Latin sapiens and cognate of the colloquial English for fool - ‘sap’”²¹⁷, (Cohn, 2005, p. 170). Na outra ponta, está o muito mais cavalheiresco Macmann. Cabe notar que Malone só começa a se referir ao seu personagem por esse nome quando o “encontra” sentado em um parque, imóvel, sendo que logo depois ele se joga no chão e fica coberto de lama e chuva. Ou seja, surge o cavalheiresco Macmann exatamente no momento em que ele se converte em um despossuído.

Tramp desdobrado em dois

É importante ter em mente que, no caso específico de Malone, não se trata apenas um *tramp* com alguma formação intelectual formal, mas um esteta frustrado. Na sua ficção, ele tem basicamente um personagem principal, Saposcat/Macmann, que acaba se tornando outro *tramp*. O aparecimento de Saposcat é fundamental. Ele surge no romance com Malone cumprindo a promessa que fez no início de contar a história de um homem.

The man's name is Saposcat. Like his father's. Christian name? I don't know. He will not need one. (...) A few words about the boy. This cannot be avoided. He was a precocious boy. He was not good at his lessons, neither could he see the use of them. He attended his classes with his mind elsewhere, or blank.²¹⁸, (MD, p. 180).

Mesmo com o pouco interesse do menino pelo universo acadêmico, ele acaba crescendo entre as pretensões familiares de ascensão social via educação superior. As referências e o tom parecem indicar uma família de classe média, classe média baixa, vivendo em alguma dificuldade financeira, mas sempre mantendo o olhar no status social. Essa dinâmica familiar cria cenas cômicas em que uma imobilidade tácita é criada e cuidadosamente desenvolvida pelo casal²¹⁹. As expectativas para o filho, contudo, são altas.

216 “Os narradores de Beckett, pode se presumir, compartilham a sua mesma origem afilente, educada e protestante”.

217 “Saposcat contém a sua natureza paradoxal em seu nome, combinando sabão com estrume. Ele é rapidamente apelidado de Sapo, diminutivo do latim *sapiens* e cognato da palavra coloquial em inglês para tolo - ‘sap’”

218 “O nome do homem é Saposcat. Como o seu pai. Nome de batismo? Não sei, ele não vai precisar. Algumas palavras sobre o garoto. Isto não pode ser evitado. Ele foi precoce. Ele não era bom nas suas tarefas e nem conseguia ver o a razão delas existirem. Ele ia nas aulas com a sua mente em outro lugar, ou em branco”.

219 Em outro jogo de humor típico de Beckett, Malone descreve a vontade do Sr. Saposcat de procurar mais um emprego além de ser vendedor de loja, para dar mais conforto à família. Ao que a sua exasperada esposa responde: “*And who will look after the garden?, said his wife. The life of the Saposcats was full of axioms, of which one at least established the criminal absurdity of a garden without roses and with its paths and lawns uncared for.*” (MD, p. 181). “E quem vai cuidar do jardim?”, disse a esposa. A vida dos Saposcats era cheia de axiomas, um deles estabelecia o absurdo criminoso de um jardim sem rosas e com os seus caminhos e gramados sem cuidado”.

They did not know why he was committed to a liberal profession. (...) That was yet another thing that went without saying. It was therefore impossible he should be unfitted for it. They thought of him as a doctor for preference. He will look after us when we are old, said Mrs. Saposcat²²⁰ (MD, p. 183).

É interessante notar como, aqui, a formação acadêmica aparece como se Sapo tivesse se comprometido com isso ou, mesmo, como se fosse um sonho dele. Na realidade, é a obsessão dos pais que coloca só um horizonte como possível, o da “profissão liberal”. Mais à frente, o casal chega a admitir a possibilidade de um filho advogado em vez de médico, em uma concessão curiosa. Ocorre que a voz nunca é dada a Sapo e o que está em jogo não parece ser a sua formação ou crescimento pessoal, mas sempre como uma resposta adequada perante as exigências da sociedade ou, em termos mais coloquiais, ‘o que vamos dizer aos outros’. “When this first ordeal was surmounted there would be others (...). But it seemed to the Saposcats that these would be less terrible than the first which was to give them, or deny them, the right to say, He is doing his medicine, or, He is reading for the bar”²²¹ (MD, p. 204).

As esperanças acadêmicas do Sr. e Sra. Saposcat em seu primogênito se mostram, desde o início, vãs e, com o tempo, vai ficando cada vez mais claro que os interesses de Sapo estão muito distantes desse universo. Ele entra em conflitos constantes no colégio e, mesmo sob ameaça de punição física, da palmatória, opta por arrancar o objeto de tortura com pretensões pedagógicas e arremessá-lo pela janela. A cena só não é mais libertadora porque a janela estava fechada, estavam no meio do inverno. Malone, fugindo um pouco da distância aporética, opta por classificar Sapo nos termos pouco singelos “burro” e “simplório”. (“The dolt is seldom solitary” ou “You are a simpleton”, MD, p. 183 e 185).

Sem se dar por vencidos, os Sr. e Sra. Sapocast continuam investindo no futuro acadêmico do seu primogênito, pagando aulas particulares para a entrada na universidade. A ambição do casal continua inalterada – um filho doutor, médico cirurgião, ou advogado, exercendo as profissões liberais. Pouco a pouco, o discurso deles vai ficando mais transparente e passa a ser tratado como de fato o é: como um plano de negócios. O termo usado²²² (e mantido na paráfrase acima) é investimento - *investment*. Mesmo com o risco de os gastos das aulas extras colocarem a família, nos termos da senhora Saposcat, na miséria (*poorhouse*).

220 “Eles não sabiam o motivo do filho estar comprometido com uma profissão liberal. Esta era outra coisa que ia sem se dizer. Era, então, impossível que aquilo não fosse indicado para ele. Eles o viam como um médico, de preferência. Ele vai cuidar da gente quando estivermos velhos, disse a Sra. Saposcat” (MD, p. 183).

221 “Quando este primeiro desafio for superado, haveria outros. Mas parecia aos Saposcats que as próximas seriam menores terríveis que a primeira que seria capaz de permitir, ou negar, a eles a capacidade de dizer, Ele está fazendo medicina, ou, Ele está estudando para ser advogado”.

222 “*The summer holidays. In the morning he took private lessons. You'll have us in the poorhouse, said Mrs. Saposcat. It's a good investment, said Mr. Saposcat*”, (MD, p. 188). “As férias de verão. Nas manhãs, ele tinha aulas particulares. Você vai nos deixar na miséria, dizia a Sra. Saposcat. É um bom investimento, disse o Sr. Saposcat”. É nesse momento de dúvida que a Sra. Saposcat explicita o seu temor principal (e de toda a sua classe): se tornar pobre.

Em uma última tentativa, o casal tenta uma espécie de suborno desastrado, que nasce com a ideia de um simples incentivo. O Sr. Saposcat compra uma caneta tinteiro na promoção, uma *Blackbird*²²³ – conhecida por ser uma tinteiro mais simples (Oxonian, 2007), especialmente se comparada com a caríssima *Swan*, e tem a ideia de dá-la para o filho no dia da prova, mas o casal não chega a um acordo sobre como dar o presente e o seu futuro uso. No dia seguinte, a ideia surge um tanto diferente. “This conversation was renewed the next day. Mr. Saposcat said, Might it not be better if we just lent him the pen and told him he could keep it for his own, if he passed?”²²⁴ (MD, p. 145). Uma caneta tinteiro, evidentemente, é a marca de status de alguém das profissões liberais²²⁵. Metaforicamente, é a marca do especialista, o veículo para a assinatura desse profissional. Só que essas tinteiros não eram canetas comuns, mas objetos ornados com pedras preciosas e bico de ouro para destacar o seu status, a importância do dono. Parece haver pelo menos dois pontos cruciais a serem salientados aqui. No debate com a esposa sobre quando e como dar o “presente”, o pai revela o terror da comparação da caneta que teria Sapo com a dos amigos “menos empobrecidos”, nos termos do Sr. Sapocast. Malone não relata o que teria acontecido com a caneta, mas um leitor atento pode especular que a tinteiro não foi dada porque os pais já tinham claro que seu filho não conseguiria a aprovação. Assim, poderiam, quem sabe, recuperar o investimento ao revendê-la.

Em meio a esse cenário, Sapo passa a ficar mais distante da sua família, inclusive fisicamente. Ele sai em andanças sem destino e, nelas, percebe que quer ficar próximo da natureza. Em pouco tempo, se encaminha para o interior²²⁶. Enquanto ele vê os camponeses no mercado municipal, Malone retoma a palavra para uma espécie de análise econômica: “The market. The inadequacy of the exchanges between rural and urban areas had not escaped the excellent youth. He had mustered, on this subject, the following considerations, some perhaps close to, others no doubt far from, the truth. In his country the problem -no, I can't do it”²²⁷ (MD, p. 190).

O tom parece paródico, ainda mais ao se notar que a juventude excelente a que Malone se refere é, presumivelmente, o próprio Sapo – xingado poucas páginas atrás. De qualquer maneira, o tema é cortado quando chega perto da discussão nacional. A economia com os problemas da nação é demais para Malone que assume a sua incapacidade (ou falta de paciência) e troca de assunto.

223 O nome *Blackbird* só aparece na edição francesa, em inglês Malone a chama apenas por *Bird*. De acordo com colecionadores, a *Blackbird* é um primo pobre (*poor's man*) da *Swan*. Esta, sim, a caneta de quem tinha dinheiro.

224 “Essa conversa se renovou no dia seguinte. O Sr. Saposcat disse: Não seria melhor se a gente emprestasse a caneta e dissesse a ele que ela poderia ser dele, se ele passasse?”.

225 No Brasil, a equivalência seria o popular “anel de doutor”.

226 Não há idílio no caminho de *fugere urbem* de Saposcat. A zona rural da cidade não nomeada é tão ou mais hostil do que a cidade. Os conflitos e desencontros abundam nos dois cenários e não parece haver apaziguamento.

227 “O mercado. A inadequação nas trocas entre as áreas urbanas e rurais não passou despercebida pela excelente juventude. Ele criou, sobre este tema, as seguintes considerações, algumas próximas da verdade, enquanto outras sem dúvidas, distantes dela. No seu país, o problema-não, não consigo”.

Mas não é apenas a análise econômica que é abandonada. Na sequência, Malone breca a narrativa de Sapo para retomar a palavra em longa digressão sobre o seu corpo, as suas dores e seus pertences. Quando a retoma, ele passa a falar da família Lambert (Louis na edição francesa) e da situação precária deles. Muito próximos da miséria²²⁸, os Lamberts – pai e mãe, filho e filha – convivem com vários tipos de violência que chegam, de acordo com Malone, ao cheiro de incesto. A única receita fora da produção da terra ruim da fazenda e dos magros animais vinha de *Big Lambert*, o pai, que tinha um bico de açougueiro e cobrava apenas parte dos porcos que destroçava, preço bem menor do que o açougueiro de fato. Sem explicação, Sapo reaparece na mesa de jantar da família. De acordo com a descrição de Malone, ele parece ser visitante regular e recebe até uma tigela de leite de cabra. Só que houve um avanço grande na sua incomunicabilidade e Sapo não fala. A única forma de comunicação parece ser os pequenos presentes que Sapo deixa na mesa, como botões, zíperes e itens afins, enquanto a família continua na sua rotina de trabalho incessante.

Nesse lugar, Sapo acompanha o enterro da mula dos Lamberts no próprio terreno da fazenda. O animal, velho e coberto de feridas da idade, foi comprado por preço módico a caminho do abatedouro. Orgulhoso, o comprador Louis Lambert conta que conseguiu um bom retorno sobre seu investimento. “I thought I might screw six months out of him [the mule], said Lambert, and I screwed two years”²²⁹ (MD, p. 206). Vale destacar a escolha lexical. O verbo, *screw*, tem o sentido duplo aqui de arrancar e, também, mais próximo da gíria, de ferrar.

Malone, passa a descrever, então, a cena do enterro na terra da fazenda, sem grandes floreios. “The face of the earth, on which it had plodded its life away, would see it no more, toiling before the plough, or the dray. And Big Lambert would soon be able to plough and harrow the place where it lay, with another mule, or an old horse, or an old ox, bought at the knacker's yard”²³⁰ (MD, p. 207). Ao lado, Sapo acompanha todo o processo, inclusive quando a mula, jogada na vala, tem as suas patas da frente, que ficaram esticadas no *rigor mortis*, destruídas por golpes de enxada de Big Lambert para ocupar menos espaço.

O episódio parece interessante por uma série de motivos. Primeiro, por indicar o nível da violência desse ambiente. Entre o cenário de uma morte rápida no abatedouro ou o trabalho pesado no arado por mais dois anos, lavrando até a morte sob pancadas de Louis Lambert, fica difícil imaginar a primeira opção como objetivamente pior para a mula. Paralelamente, a compra no caminho do abatedouro, para mais e mais trabalho até a morte, não é um acontecimento único, mas

228 Ainda que a vida dos Lamberts seja medíocre, ou abaixo disso, não há realizações espirituais nesse contexto. Beckett invalida a ideia da *aurea mediocritas*; a miséria só gera mais miséria, em todas as esferas das suas vidas.

229 “Pensei que pudesse arrancar seis meses dele, disse o Lambert, e eu consegui arrancar dois anos”.

230 “A face da terra, na qual arruinou a sua vida, não a veria mais, se matando no arado ou no transporte. E o grande Lambert seria, em pouco tempo, capaz de arar e remexer o lugar onde estava jogada com outra mula, ou um cavalo velho, ou um boi velho, comprado no jardim do abatedouro”.

o início renovado de novo ciclo de miséria. A situação precária da família alimenta mais pobreza em que os animais explorados pela família, os mais fracos, são explorados até a morte. Mas, acima de tudo, parece ser possível ver, na mula, os próprios Lamberts, que trabalham quase o tempo todo em uma terra ruim e estão abandonados à própria sorte para gerarem comida para a sobrevivência e tentar arrancar algum dinheiro no mercado. A existência brutal da família de camponeses, na pobreza generalizada, se reverbera em ondas de violência, que vão atingindo todos os que estão ao redor. O motivo não é explicado por Malone, mas parece não ser coincidência que, pouco depois do enterro da mula, Sapo abandona a família Lambert de vez e desaparece.

O caminho de Sapo até este momento é sintomático. Para recapitular: filho de uma família de classe média, classe média baixa, obcecada com status e identificadores de diferenciação social, não consegue se adequar a esse ambiente e ao mundo dos estudos. Pouco a pouco, vai se isolando até efetivamente fugir dos seus. Seu destino é o campo, já que sempre gostou da natureza, ainda que a visse de uma forma pouco intelectualizada. No caminho, vê camponeses, acompanha o movimento do mercado (naquilo que Malone classifica como trocas desiguais) e se aproxima de uma família vivendo em condição precária. Convive com violência que vem em ondas e que, ali, não chega a ser completamente inesperada. Nos universos em que Sapo convive, a ascensão social aparece apenas como uma miragem, uma possibilidade que simplesmente não acontece. Não há bilhete premiado da ascensão via graduação no ensino superior, mesmo com o Sr. e a Sra. Saposcat tendo seguido todos os passos recomendados para garantir ao seu primogênito a formação necessária, assim como não há na história dos Lamberts, vislumbre possível de uma situação efetivamente melhor.

O desaparecimento de Sapo se mantém por 12 páginas. Quando retorna, ganha outro nome, Macmann, e já está completamente em estado marginal, um *tramp*. Encontrado coberto de lama e sem se mexer em um parque, é levado para o asilo São João de Deus. Ao fazer esse resumo, fica difícil concordar com o poeta irlandês Anthony Cronin quando afirma que “the Beckett man belongs to no category, no class, no nationality or community”²³¹ (Cronin, 2006). Malone, um *tramp* com alguma formação intelectual, cria um personagem, Saposcat que, apesar de nascer em ambiente de classe média, escolhe conviver com camponeses em miséria. Com o tempo, ele, já se chamando Macmann, torna-se um *tramp* – concretizando o maior medo da sua mãe. Agora, um ponto da declaração de Cronin que parece indiscutível está na resistência dos personagens e narradores à comunidade. Em *Malone Dies*, a relação deles com o mundo exterior é de franco conflito perante uma coletividade maior. “[To] analyze the presence, however veiled and indeterminate, of a wider collectivity that assumes different forms along the Trilogy (...) and to

231 “Os homens de Beckett pertencem a nenhuma categoria, a nenhuma classe, a nenhuma nacionalidade ou a nenhuma comunidade”.

which the different narrators always resist.”²³² (Lopez, 2013). A vida em comunidade só acontece quando é mandatária, quando Malone/Macmann, no momento em que se amalgamam, estão internados no asilo. Mas o desfecho disso é mais violência.

Lopez vê, no isolamento dos narradores beckettianos, uma ação definidora, eminentemente política, e que responde ao momento sócio-histórico.

It is their refusal to become part of a community and their resistance to a state demanding conformity and obedience that leads [them] to become isolated egos (...) [S]uspicion towards forms of authority and resistance to collective or communal affiliation can be seen as informed by the particular historical manifestations of authoritarianism prevailing during Beckett’s writing of the Trilogy²³³ (Lopez, 2013).

Por essa leitura, a resistência dos narradores e personagens beckettianos às comunidades são uma resposta ao período histórico, de totalitarismos diversos, dos fascismos ao stalinismo. Mas é possível ir além. O foco do escritor Beckett no *tramp*, enquanto narrador narrado em primeira pessoa, pode ser visto pela radicalidade da proposta. Em situação de rua, de abandono, incapaz de se mover com certeza no terreno pantanoso do próprio narrar aporético e da memória ruim, Beckett coloca o leitor em uma posição especialmente fragilizada. Ele não sabe em quem confiar e toda perspectiva de superação parece, de antemão, estar impossibilitada.

O caminho dos narradores beckettianos, em especial em *Malone Dies*, não é apresentar a história como um retrato em terceira pessoa com pretensões de real, mas, como bem define Andrew Gibson, como ruína.

[I]mages whose historical content has been displaced, language whose allusion to historical realities is characteristically oblique. The obliquity is crucial, as is the sporadic and unreliable Irishness of the characters, in holding the historical material at a remove. But the point par excellence, of course, is that history in the Trilogy exists as rubble, as debris strewn across its pages²³⁴ (Gibson, 2010, p. 122).

É essa história distorcida, em ruínas, que aparece na narração aporética, recheada de (des)memória do *tramp* moribundo. O *tramp* parece ser, portanto, mais uma das figuras pantanosas, instáveis, das quais Beckett fez uso constante em sua obra. Assim como o moribundo, que habita dois mundos sem estar efetivamente em nenhum, o *tramp* traz, em si, posições incongruentes – ao

232 “Analisar a presença, por mais velada e indeterminada que seja, de uma comunidade mais ampla que assume diferentes formas na trilogia e que contra as quais os diversos narradores sempre resistem”.

233 “Está na sua recusa de se tornar parte de uma comunidade e na resistência deles ante a um estado demandando conformidade e obediência que os leva a se tornar egos isolados. A suspeição ante formas de autoridade e a resistência a afiliação coletiva ou comunal podem ser vistas como informadas pelas manifestações históricas particulares de autoritarismo predominantes no momento em que Beckett escrevia a trilogia” (2013).

234 “Imagens cujo o conteúdo histórico foi deslocado, uma linguagem a qual as alusões para as realidades históricas é caracteristicamente oblíqua. A obliquidade é crucial, assim como a esporádica e a pouco confiável aparência irlandesa dos personagens, para manter o material histórico a distância. Mas o ponto por excelência, é claro, é que a história existe na trilogia como ruínas, como descombros espalhados por suas páginas”.

mesmo tempo em que é livre por escapar das obrigações do mundo burguês, já que não passa o dia sentado em um cubículo, está preso a um universo de miséria. Ele se exila e é expulso por esse mundo, é um desempregado que eventualmente trabalha, alguém em constante movimento e de difícil estabilização. Samuel Beckett fez de Malone tudo isso ao mesmo tempo, moribundo e *tramp*, ficcionista e criador de outro *tramp* – em movimento e parado. Um despossuído obcecado com seus pertences, formados por restos e coisas quebradas, tão desconjuntados quanto as suas roupas, que reencena a obsessão burguesa pelo testamento em chave de farsa. Mais, um *tramp* com pretensões (e formação) de *gentleman*, que depende da caridade para a sobrevivência, enquanto preenche em seu caderno a velha aporética.

Para dar conta do cenário do pós-guerra, do fracasso do projeto Iluminista, do narrar depois de Auschwitz, parece não ser satisfatório colocar a voz na primeira pessoa em um burguês decaído. A decadência financeira, ou a podridão moral, parecem não mais responder a um processo histórico de dimensão (e crueldade) inéditas. A narração aporética, desmemoriada, de um *tramp* moribundo é um ataque ao leitor comum, abalando todas as suas certezas tradicionais e a sua confiança no romance. O que o leitor tem em mãos é incerteza e insegurança perante a obra. Não se trata de uma denúncia dos horrores da guerra e do autoritarismo nos moldes tradicionais, mas de uma exploração moderna que traz ao romance a experiência de vida do período. O *tramp* narrando não deixa de indicar o fim da linha de narradores terminais cuja a única projeção para o futuro é a morte. Ou, na formulação de Theodor Adorno, a narração que traz indivíduo moderno esfacelado do capitalismo na vida administrada. Fica a cargo do leitor identificar até que ponto essa situação extrema de *tramp* pode ser um farol para indicar o périplo do indivíduo moderno, balançando entre forças que não controla e que mal pode compreender.

Apêndice:

Tradução – p. 86

“E aqui está ele, bom como o ouro, no banco, com as suas costas para o rio, e vestido da seguinte forma, ainda que as roupas não importem, eu sei, eu sei, mas ele nunca mais terá outras, se eu sei algo sobre isso. Ele as teve por um longo tempo, a julgar por sua decadência, mas não importa, elas são as últimas. Mas o mais notável de tudo é o seu casaco, no sentido que o cobre completamente e o protege da vista. Por ser tão bem abotoado, de cima a baixo, por meio de quinze botões, pelo menos, colocados em intervalos de três a quatro polegadas no máximo, que nada deixa ver o que passa por dentro. Mas talvez eu esteja errado em chamar isso de sobretudo, talvez deva chamá-lo de capote ou, até, de sobretudo, por essa é, de fato, a impressão que dá, que cobre todo o corpo, com exceção da cabeça, obviamente, que emerge, elevada e impassível, do seu abraço. O chapéu, duro como o ferro, soberbamente abobadado sobre em seu rebordo estreito e escorregadio, é marcado por uma rachadura ou fenda ampla que vai da abóboda craniana até a parte de baixo, e existe, provavelmente, para facilitar a introdução do crânio. O casaco e chapéu possuem muito em comum, enquanto o casaco é muito grande, o chapéu é muito pequeno. E, ainda que as bordas se fechem nas sobancelhas como as mandíbulas de uma armadilha, de qualquer jeito o chapéu está preso, por uma corda, por segurança, a casa mais alta do casaco, por motivos de, não importa. E não iria me surpreender saber que este chapéu já pertenceu a um cavalheiro esportivo, um proprietário de cavalos ou a um criador de carneiros” (MD, p. 221-222).

Tradução – p. 92

“Mas os meus dedos também escrevem em outras latitudes e o ar que respira pelas minhas páginas e as muda sem o meu conhecimento, quando eu cochilo, de modo que o sujeito cai longe do verbo e o objeto aterriza em algum lugar no vazio, não é o ar desta penúltima morada, e que misericórdia que é. E talvez nas minhas mãos está o cintilar das sombras das folhas e flores e o brilho de um sol esquecido. Agora, o meu sexo, me refiro ao tubo em si, e particularmente o bocal, do qual quando eu era ainda um virgem, gotas e nuvens de esperma vinham fluindo e chovendo o meu rosto, um fluxo contínuo, enquanto durava, e que ainda deve escorrer um pouco de urina de tempos em tempos, caso contrário eu estaria morto de uremia, eu não espero ver o meu sexo de novo, com os olhos nus, não que eu queira algo assim, nós nos encaramos por tempo o suficiente, mas isso dá a você alguma ideia. Mas isso não é tudo e as minhas extremidades não são as únicas partes a recuar, nas suas direções respectivas, longe disso. Veja o meu traseiro, por exemplo, que

difícilmente pode ser acusado de ser o fim de qualquer coisa, se o meu traseiro começasse subitamente a cagar neste exato instante, o que, Deus me livre, acredito piamente que os toletes cairiam na Austrália. E se eu fosse me levantar novamente, o que Deus me preserve, acho que preencheria uma parte considerável do universo, ah, não mais do que deitado, mas de maneira mais visível. Por que há algo que eu sempre noto, a melhor maneira de não ser notado está em se deitar reto e não se mover. E então aqui estou eu, que sempre pensei que iria encolher e encolher, mais e mais, até que, no fim, eu quase poderia ser enterrado em um caixão, inchando. Não importa, o que importa é que, apesar das minhas histórias, eu continuo a caber neste quarto, isso é tudo o que importa, e eu não preciso me preocupar, eu vou me encaixar pelo tempo necessário. E se eu tiver sucesso em respirar pela última vez não vai ser nas ruas, ou no hospital, mas aqui, em meio as minhas posses, abaixo dessa janela que algumas vezes parece que foi pintada na parede, como o teto de Tiepolo em Wurzburg, que turista que eu devo ter sido, eu até lembro da *diaeresis*, se for isso” (MD, p. 227-228).

“One could live there, perhaps happy, if life was a possible thing, but nobody lives there”²³⁵ (MD, p. 279).

Conclusão

Malone, moribundo com pouco a dizer e *tramp* imóvel, nu e alquebrado em seu quarto, não vê a vida como algo possível nas últimas páginas do romance, no trecho selecionado para a epígrafe. O raciocínio surge no narrador quando ele olha a bela ilha que, em pouco tempo, vai se tornar o cenário do massacre dos internos feito por Lemuel, incluindo Macmann (ou o próprio narrador?).

Na outra ponta, em meio ao narrar aporético e a (des)memória, é possível imaginar que um leitor médio também possa achar *Malone Dies* um romance impossível, tamanha é a radicalidade do ataque beckettiano ao modelo tradicional do gênero e ao leitor. Como dito anteriormente, enredo, personagem e desenvolvimento da trama são destroçados. Mas vai além. O narrador tem o hábito de fazer inúmeras promessas que não cumpre, sem deixar justificativas. Para citar um exemplo, das quatro histórias que ele afirma pretender contar no início, Malone desiste de quase todas menos uma, a de Saposcat/Macmann. Ainda assim, ela é contada de intercortada, fragmentária, com o narrador insatisfeito e reclamando de tédio. Volta e meia, ele a interrompe, mesmo em momentos importantes, e troca de um assunto para o outro sem preocupação ou consideração com o leitor. O narrador chega ao ponto de, várias vezes, ameaçar abandonar a única história que conta e trocá-la por uma outra qualquer, provavelmente sobre uma pedra. De maneira parecida, o tão sonhado inventário das suas posses, preocupação central do moribundo no início do romance, é sumariamente abandonado ao longo das páginas. Em outras palavras, não há garantia de que nada que Malone tenha dito se confirme ou que ele tenha prometido se realize.

É tranquilamente possível imaginar um leitor²³⁶ reagindo em tons que lembram a indignação ao se deparar com a ruína do romance apresentada por Samuel Beckett calcada na falta de certeza, na pouca clareza dos acontecimentos, nas referências eruditas que não abrem significados secretos, mas confundem mais e são confundidas pelo narrador, no cansaço e tédio no próprio narrar. E, talvez mais crítico ainda, esse leitor pode se mostrar irritado com o apagamento de acontecimentos tintilantes, como no caso citado da cena da possível violência sexual incestuosa no

235 “Alguém poderia viver lá, talvez feliz, se a vida fosse algo possível, mas ninguém vive lá”.

236 Há um comportamento interessante nas reviews na página de produto da trilogia de romances Samuel Beckett na Amazon dos Estados Unidos. As análises com melhor reputação, ou seja, as mais votadas entre os clientes da loja, dizem coisas como “não é uma leitura fácil, vai exigir esforço”, “não é meu autor favorito, mas respeito o trabalho” ou “O veneno da pena de Beckett pode ter origem na sua batalha sem fim contra a depressão”. A relação dos leitores comuns com o escritor irlandês parece ser, no mínimo, ambivalente.

abate do coelho pelo *Big Lambert*. De maneira geral, uma das poucas coisas que está clara com Malone é o pouco respeito dele pelo pacto narrativo com o leitor. É como se dissesse: “não é uma jornada tranquila, não é edificante, não tem pote de ouro ao fim e eu não vou estar com você quando o romance terminar”.

Perante isso, o leitor acaba em terreno pantanoso, termo que já utilizamos algumas vezes nesta dissertação, acoitado pelas incertezas do narrar aporético e da (des)memória. Essa posição não só é bastante desconfortável para quem lê o romance esperando uma obra “normal”, mas, acima de tudo, é uma criação artística impressionante. Samuel Beckett leva ao nível da forma a incerteza, amplificando o questionamento da possibilidade de uma obra de arte pode explicar alguma coisa, quanto mais a sociedade. O passo beckettiano dado, então, vai na direção oposta. Em vez de criar uma realidade mediada objetiva, o escritor coloca o leitor na posição de Malone, sentindo o desamparo e incapacidade, quase se tornando um leitor *tramp* moribundo. Se o sujeito moderno está, como tudo indica, confrontado com uma realidade social monstruosa que não pode/quer/consegue afetar, quiça alterar, o leitor atolado no terreno pantanoso da narração de Malone é efetivamente arremessado para essa perspectiva bem pouco confortável. Por tal prisma, a reação por vezes de ojeriza de alguns ao romance de Beckett pode trazer embutido o desespero de se sentir vivendo em dobro sob o capitalismo tardio.

Ocorre que não se trata apenas da memória ruim e do narrar aos trancos e barrancos. Beckett coloca um moribundo e um *tramp* a narrar e, não satisfeito, em um índice ainda maior de desamparo. Os narradores beckettianos tendem a falar das margens, incapazes e incapacitados, tendo pouco a comunicar. Não se trata em Beckett de uma atualização do tema antigo da literatura que faz a verdade ser revelada pelo louco, pelo bêbado ou pelo idiota da vila. O escritor irlandês leva o foco aos mais excluídos e apresenta uma comunicação estilhaçada que seria esperada de quem vive nessa posição, sentindo diariamente a impotência, a pobreza e o desamparo. Especificamente para *Malone Dies*, quem fala é um moribundo que não tem nada a dizer e um *tramp* institucionalizado que cria um outro vagabundo que acaba, também, enviado a um hospício, asilo, hospital, ou afins. Como esta dissertação espera ter demonstrado nos capítulos anteriores, a materialidade histórica das figuras escolhidas parece indicar que a opção por um narrador com a vida em pedaços como Malone está longe de ser inconsequente, ou, mais ainda, inocente.

Parece não ser exagero dizer, então, que, na obra de Samuel Beckett, a história surge como ruína refletida em um espelho distorcido, ativamente apagada e adulterada. O tabu da história é a

nova maneira de falar da história, da ruína sem saída da civilização burguesa, em uma tentativa de paráfrase de tons adornianos.

[E]le destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances (...) são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação (Adorno, 2003, p. 61).

A fala de Theodor Adorno é sobre Kafka, mas o ponto parece permanecer válido para a produção em prosa beckettiana, ainda mais ao se manter em mente que o terreno pantanoso que Malone arremessa o leitor não acaba nem no fim do romance, ao contrário, ele é intensificado. É possível dizer que a incerteza de quem termina o romance é, ao menos, igual, mas provavelmente maior, do momento em que o iniciou. Como argumenta o próprio Beckett: “The time is perhaps not altogether too green for the vile suggestion that art has nothing to do with clarity, does not dabble in the clear and does not make clear”²³⁷, (Beckett, 1986).²³⁸

Não há a clareza esperada da denúncia cândida, de tons naturalistas. Mas é possível tentar buscar a História. Os *tramps* de formação erudita, (des)memoriados e, no caso de Malone, também moribundo, parece representar um ponto de vista praticamente impossível na materialidade histórica. Não parece haver evidências para uma resposta satisfatória sobre a questão de qual é o tipo social de Malone. Ainda que esse um perfil não tenha se reproduzido na vida social, isso não significa que ele força crítica menor. No capitalismo tardio, a experiência da vida social está descolada de tal maneira que juntar isso à fórceps seria uma imposição artificial e uma arbitrariedade. A impossibilidade deste ponto de vista, então, do lumpemproletariado com formação liberal e aspirações de baixa aristocracia, tem o potencial único de refletir, como não havia sido logrado antes, a falta de horizonte na modernidade como em um espelho distorcido que coloca o leitor em posição quase tão frágil (ou mais) desse narrador desmemoriado, vagabundo e às vésperas da morte.

De tudo isso, um ponto que parece crucial manter em mente é o quanto o terreno pantanoso, a demonstração na forma do romance da falta de perspectivas, do horizonte sem saída, ou do fim de partida, é uma conquista artística impressionante, uma vitória da inteligência do escritor. E que

²³⁷ “O momento talvez não seja tão imaturo para a sugestão vil de que a arte não tem nenhuma relação com a claridade, não se interessa pelo claro e não esclarece”.

²³⁸ O objetivo, aqui, não é encarar a declaração como uma profissão de fé beckettiana, mas ver o ponto crítico de uma crítica do início da carreira do escritor e tentar dialeticamente relacioná-la com a produção prática do artista.

parece indicar uma visão bem pouco caridosa com o futuro. Beckett participou da guerra que culminou com a derrota do maior dos vilões – os fascismos (ainda que a sua influência possa ser visto, inclusive atualmente, nas democracias ditas sólidas). Mas isso não é motivo para comemorações ingênuas ou grande expectativas de mudanças. Como bem resumiu Oswald de Andrade: “Venceu o sistema de Babilônia e o garção de costeleta” (1991).

E isso leva a atenção de volta ao farsesco inventário de Malone. Uma das suas maiores preocupações, ressaltada de várias maneiras na primeira metade do romance, era a realização do seu inventário, para não morrer angustiado, em um caso curioso de adesão subjetiva ao capitalismo vinda dos mais pobres. A leitura feita nesta dissertação é que se tratava de uma repetição em tom de farsa da obsessão burguesa pelo patrimônio e pela herança, já que o despossuído Malone só poderia elencar restos e sobras como posses – do toco de lápis apontado dos dois lados até o caderno e seu cajado. Ao longo do romance, todas essas posses se esvaem. Até o lápis vira pedaço de chumbo e desaparece. A única coisa que sobra mesmo, para Malone, é o caderno de exercícios, ou seja, o seu texto. “No, nothing of all that is mine. But the exercise-book is mine, I can't explain”²³⁹ (MD, p. 240). Essa é a vitória final da inteligência em meio ao universo pantanoso de Malone e no qual ele arremessa os seus leitores. Não há saída, Malone perde tudo e desaparece, mas o caderno de exercícios, esse sim, permanece.

239 “Não, nada disso tudo é meu. Mas o livro de exercícios é meu, não posso explicar”.

Bibliografia

Ackerly, Chris and Gontarski, Stanley. 2004. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press.

Adorno, Theodor. 2013. “Art, Society, Aesthetics”. In: *Aesthetic Theory*. London: Bloomsbury Academic.

_____. 2010. “Notes on Beckett”. In: *Journal of Beckett Studies*, 19.2: 157–178. Edinburgh: Edinburgh University Press.

_____. 2004. “After Auschwitz”. In: *Negative Dialectics*. London: Routledge. Adorno,

_____. 2003. “A posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34.

_____. 1995. “Tempo Livre”. In: *Palavras e sinais*. Petrópolis: Vozes.

_____. 1992. “An Open Letter to Rolf Hochhuth”. In: *Notes to Literature 2*. New York: Columbia University Press.

_____. 1991a. “The position of the narrator in the contemporary novel”. In: *Notes to Literature 1*. New York: Columbia University Press.

_____. 1991b. “Extorted Reconciliation: On Georg Lukács’ Realism in Our Time”. In: *Notes to Literature; Volume One*. New York: Columbia University Press.

_____. 1987. “Cultural Criticism and Society”. In: *Prisms*. Boston: MIT Press.

_____. 1982. ‘Trying to Understand Endgame’. *New German Critique*. 26, 119-150.

Amazon Customer Reviews: *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable by Samuel Beckett*. 2018. Disponível em: www.amazon.com/Three-Novels-Molloy-Malone-Unnamable/product-reviews/0802144470/ref=cm_cr_arp_d_viewpnt_rgt?ie=UTF8&filterByStar=critical&reviewerType=all_reviews&pageNumber=1. Acessado em: 26/01/2018.

Anderson, Perry. 1971. “Lukács on his life and work”. In: *New Left Review*, n.º68, Julho-Agosto 1971, pp. 56-7. Disponível em: newleftreview.org/I/68/georg-lukacs-lukacs-on-his-life-and-work. Acessado em: 15/08/2016.

Andrade, Oswald de. 1991. “O Escaravelho de Ouro”. In: *O santeiro do mangue e outros poemas*. Rio de Janeiro: Editora Globo.

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

- _____. 2010. "A importância de Beckett para a Modernidade". Revista Cult. Disponível em: revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-importancia-de-beckett-para-a-modernidade/. Acessado em: 15/08/2016.
- Ashwood, Barbara. 2003. "Sexuality and Its Significance in *Malone Dies*". In: Undergraduate Review, Volume 15, Issue 1, Illinois Wesleyan University.
- Astro, Alan. 1990. *Understanding Samuel Beckett*. Columbia: University of South Carolina.
- Bair, Deirdre. 1990. *Samuel Beckett: A Biography*, Cidade: Editora.
- Banville, John. 1996. "The Painful Comedy of Samuel Beckett". In: *The New York Review of Books*, 14/10/1996. Disponível em: samuel-beckett.net/banville.html. Acessado em: 15/08/2016.
- Barrett, William. 1956. "Real Love Abides, *Malone Dies* by Samuel Beckett". In: New York Times. Disponível em: nytimes.com/books/97/08/03/reviews/beckett-malone.html. Acessado em: 15/08/2016.
- Beckett, Samuel. 2012. *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*. London: Faber & Faber.
- _____. 2009. *Three Novels: Molloy, Malone Dies and Unnamable*. London: Grove Press.
- _____. 1995. *Samuel Beckett: The Complete Short Prose 1929-1989*. New York: Grove Press.
- _____. 1983. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. London: Grove Press.
- Begam, Richard. 1996. *Samuel Beckett and the End of Modernity*. Califórnia: Stanford University Press.
- Benjamin, Walter. 2013. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo.
- _____. 2008. "Chaplin in Retrospect". *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on media*. Cambridge: Harvard University Press.
- _____. 2006. "The Storyteller: Observations on the Work of Nikolai Leskov". In: *Selected Writings. Vol. 3: 1935-38*. Cambridge: Belknap Press.
- _____. 2005a. "Experience and Poverty". In: *Selected Writings, Volume 2, Part 2, 1931-1934*. Cambridge: Belknap Press.
- _____. 2005b. "Mickey Mouse". In: *Selected Writings, Volume 2, Part 2, 1931-1934*. Cambridge: Belknap Press.
- _____. 2005c. "Excavation and Memory". In: *Selected Writings, Volume 2, Part 2, 1931-1934*. Cambridge: Belknap Press.
- Bíblia de Jerusalém. 1996. São Paulo: Paulus.

- Bible New International Version. 2008. Illinois: Tyndale House Publishers.
- Bird, Alan. 2014. Samuel Beckett - Inspirational Guru?. Disponível em: <https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/west-end-features/samuel-beckett-inspirational-guru>
Acessado em: 26/01/2018.
- Boxall, Peter. 2000. *Samuel Beckett: 'Waiting for Godot'/'Endgame': A reader's guide to Essential Criticism*. Cambridge: Icon Books.
- Burnett, John. 1994. *Idle Hands: The Experience Of Unemployment, 1790–1990*. London – Routledge.
- Blanchot, Maurice. 2003. “Where now? Who now?”. In: *Book to Come*. Califórnia: Stanford University Press.
- _____. 1999. “Dread to Language”. In: *The Station Hill Blanchot Reader*. New York: Station Hill Press.
- Brooker, Joe. 2001. “What Tedium: Boredom in Malone Dies”. In: *Journal of Beckett Studies* 10 (1-2): 29-39.
- Bronner, Stephen Eric. 2011. “Lukács and the Dialectic: Contributions to a Theory of Practice”. In: *Georg Lukacs Reconsidered*. London: Bloomsbury Academic.
- Casanova, Pascale. 2006. *Samuel Beckett: Anatomy of a Literary Revolution*. London: Verso.
- Caygill, Howard. 2006. 'Lyric Poetry before Auschwitz'. In: *Adorno and Literature*; David Cunningham and Nigel Mapp, eds.. London: Continuum.
- Chaplin, Charles. 2015. *Minha vida*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Clément, Bruno. 2006. “What the Philosophers do with Samuel Beckett?”. In: *Beckett after Beckett*, A. Uhlmann and S. Gontarsky, eds.
- Cohn, Ruby. 2005. *A Beckett Canon*. Michigan: University of Michigan Press.
- Collins, Glenn. 1989. “Discussing Beckett, Whether It Matters or Not”. In: *New York Times*. Disponível em: nytimes.com/1989/03/07/books/discussing-beckett-whether-it-matters-or-not.html.
Acessado em: 15/08/2016.
- Costelloe, Timothy. 2016. “Giambattista Vico”. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em: plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/vico/. Acessado em: 26/01/2018.
- Critchley, Simon. 1997. “Nothing is funnier than unhappiness – Beckett's laughter (Adorno III)”. In: *Very Little... Almost Nothing*. New York: Routledge.
- Cronin, Anthony. 2006. “Beckett's Trilogy”. In: *Samuel Beckett, 100 Years: Centenary Essays*. Ed. Christopher Murray. Dublin: New Island. 88-92.

- Crow, Jonathan. 2014. "Samuel Beckett Draws Doodles of Charlie Chaplin, James Joyce & Hats". In: Open Culture. Disponível em: www.openculture.com/2014/06/samuel-beckett-draws-doodles-of-charlie-chaplin-james-joyce-hats.html . Visitado em: 26/01/2018.
- Davies, Paul. 2001. "Samuel Beckett". In: The Literary Encyclopedia. Disponível em: litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=5161. Acessado em: 26/07/2016.
- Desmond, William. 1990. "Being Mindful: Thought Thinking Its Other". In: *Philosophy and Its Others: Ways of Being and Mind*. Nova York: State University of New York Press.
- Desowitz, Bill e McMillan, Penelope. 1998. "Charles Chaplin". Los Angeles Times. Disponível em: <http://projects.latimes.com/hollywood/star-walk/charles-chaplin/>. Acessado em: 26/01/2018
- Eagleton, Terry. 2013. *How to Read Literature*. London: Yale University Press.
- _____. 2008. "Determinacy Kills". In: London Review of Books. Vol. 30 No. 12.
- _____. 2006. "Champion of ambiguity". In: *The Guardian Online*. Disponível em: guardian.co.uk/commentisfree/2006/mar/20/arts.theatre. Acessado em: 15/08/2016.
- _____. 1999. 'Where do the Postmodernist come from?'. In: "Em defesa da História: Marxismo e Pós-Modernismo". Wood, Ellen e Foster, John, eds. São Paulo: Zahar.
- _____. 1997. *The Illusions of Postmodernism*. London: Blackwell Publishing.
- _____. 1996. *The illusions of postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Esslin, Martin. 1965. *Absurd Drama*. New York: Penguin Books.
- _____. 1960. "The Theatre of the Absurd". In: *The Tulane Drama Review*; Vol. 4, No. 4, pp. 3-15.
- Finney, Brian. 1994. "Samuel Beckett postmodern fictions". In: *Columbia History of the British Novel*, John Richetti (ed.). New York: Columbia University Press.
- Fletcher, John. 1972. *Beckett: A Study of His Plays*. New York: Hill and Wang.
- Gagnebin, Jeanne Marie. 1999. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Gatti, Luciano. 2014. "Adorno e Beckett: Aporias Da Autonomia Do Drama". In: *Kriterion*; nº 130, Dez./2014, p. 577-596.
- Great Lives: Samuel Beckett*. 2010. BBC 4 Radio. Disponível em: www.bbc.co.uk/programmes/b00wqbjq. Acessado em 15/08/2016 [Trecho destacado está a partir dos 19 minutos e 36 segundos até 20 minutos e 14 segundos].
- Gibson, Andrew. 2010. *Samuel Beckett, Critical Lives*. London: Reaktion Books

- Gourley, James. 2015. "Initial Reception". In: *Samuel Beckett in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gunning, Tom. 2010. "Chaplin and the body of modernity". In: *Early Popular Visual Culture*, 8:3, 237-245.
- Hall, Timothy. 2006. "Adorno's Aesthetic Theory and Lukács's Theory of the Novel". In: *Adorno and Literature*; David Cunningham and Nigel Mapp, eds.. London: Continuum.
- _____. 2011. "Reification, Materialism, and Praxis, Adorno critiques of Lukacs". In: *Tellos*, Summer 2011, vol. 2011, no. 155, p. 61-82.
- Hayes, Peter, 2004, *From Cooperation to Complicity: Degussa in the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hatch, David. 2005. "Beckett in Transition: 'Three Dialogues', Little Magazines, and Post-War Parisian Aesthetic Debate". In: *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*; Vol. 15, pp. 43-56.
- Hobsbawm, Eric. 1994. *Age of Extremes*. London: Abacus.
- Hohendahl, Peter U.. 2011. "Theory of the Novel and Realism for Lukacs and Adorno". In: *Georg Lukacs Reconsidered*. London: Bloomsbury Academic.
- Hulle, Dirk Van. 2015. "Introduction: A Beckett Continuum". In: *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutchinson, Pamela. 2014. Charlie Chaplin and the Tramp: the birth of a hero. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2014/jan/27/charlie-chaplin-tramp-birth-hero>. Acessado em: 26/01/2016.
- Kang, Jaeho. 2014. "Art And Politics In The Age Of Their Technological Reproducibility". In: *Walter Benjamin and the Media: The Spectacle of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Kennedy, Seán. 2010. *Beckett and Ireland*. Cambridge: Cambridge University Press
- _____. 2005. "Introduction to 'Historicising Beckett'". In: *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*; Vol. 15, pp. 21-27.
- Kiberd, Declan. 2006. 'Molloy, Malone Dies, and The Unnamable'. In: *The Novel*; volume 2, forms and themes, Franco Moretti ed. New Jersey: Princeton University Press
- Knowlson, James. 1996. *Damned to Fame, the life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press.
- Le Juez, Brigitte. 2008. "Beckett and French Literature". In: *Beckett before Beckett*. London: Souvenir Press.
- Lewis, Pericles. 1992. "The 'True' Homer: Myth and Enlightenment in Vico, Horkheimer, and Adorno". In: *New Vico Studies*, Volume 10, pp. 24-35.

- López, María. 2013. "Samuel Beckett's Trilogy, Alain Badiou and the Subtraction from the State and the Community". In: *Estudios Irlandeses*, Number 8, pp. 32-42.
- Löwy, Michel. 2013. "Introdução". In: *Capitalismo como Religião*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- _____. 2005. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Lukács, Georg. 1969. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada-Editora de Brasília.
- _____. 1965. "Thomas Mann e a Tragédia da Arte Moderna". In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 1962. *The meaning of contemporary realism*. London: Redwood Press.
- Maland, Charles. 1994. "The genteel tradition and the vulgar charlie". In: *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. New Jersey: Princeton University Press.
- Marshall, Taylor. 2012. "Did Christ Experience an Ascension or an Assumption or Both? Checking the Greek and Latin". Disponível em: www.taylormarshall.com/2012/05/did-christ-have-both-ascension-and.html. Acessado em: 26/01/2018.
- Mercier, Vivian. 1977. *Beckett/Beckett*. New York: Oxford University Press.
- McKenna, Amy. 2010. *The 100 Most Influential Writers of All Time*. London: Britannica Educational Publishing.
- O'Connell, Mark. 2014. The Stunning Success of "Fail Better", How Samuel Beckett became Silicon Valley's life coach. In: *Slate*. Disponível em: www.slate.com/articles/arts/culturebox/2014/01/samuel_beckett_s_quote_fail_better_becomes_the_mantra_of_silicon_valley.html. Acessado em: 26/01/2018.
- Oxonian, John. 2007. "Is a Blackbird Pen a Poor Mans Swan?". In: *Fountain Pen Network Forum*. Disponível em: www.fountainpennetwork.com/forum/topic/48026-is-a-blackbird-pen-a-poor-mans-swan1/?p=456782. Acessado em: 26/01/2018.
- Pilling, John. 1976. *Samuel Beckett*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Simpson, J. 1989a. Aporia. *Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press. Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/aporia>. Acessado em: 26/01/2018.
- Simpson, J. 1989b. Tramp. *Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press. Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/tramp>. Acessado em: 26/01/2018.
- Sommerville, Donald. 2011. *The Complete Illustrated History of World War II*. New York: Lorenz Books.
- Souza, Ana Helena. 2014. "Prefácio". In: *Malone Morre*. Rio de Janeiro: Globo.

- Schmidt, James. 2013. "Poetry After Auschwitz – What Adorno Didn't Say". Disponível em: persistentenlightenment.wordpress.com/2013/05/21/poetry-after-auschwitz-what-adorno-didnt-say/. Acessado em: 26/01/2018.
- Schwarz, Roberto. 2014. *Ideias Fora de Lugar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 2009. "Dialética da Formação". In: *Experiência Formativa e Emancipação*; Bruno Pucci, Jorge de Almeida e Luiz Lastória (orgs.). São Paulo: Nankin Editorial.
- Stallybrass, Peter. 1999. *O Casaco de Marx*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Strauss, Walter. 1959. "Dante's Belacqua and Beckett's Tramps". In: *Comparative Literature*; vol. 11, No. 3, pp. 250-261. Oregon: Duke University Press.
- Tertulian, Nicolas. 2010. "Lukács/Adorno: a reconciliação impossível". In: *Verinotio*, n. 11, Ano VI, abr./2010.
- Tonning, Erik. 2009. "Beckett's Unholy Dying: From Malone Dies to The Unnamable". In: S. Barfield and M. Feldman (eds.), *Beckett and Death*. London: Continuum.
- Travis, Alan. 2013. "National archives: Margaret Thatcher wanted to crush power of trade unions". In The Guardian. Disponível em: <https://www.theguardian.com/uk-news/2013/aug/01/margaret-thatcher-trade-union-reform-national-archives>. Acessado em: 26/01/2016.
- Uhlmann, Anthony. 2006. "Samuel Beckett and the Occluded Image". In: *Beckett after Beckett*; S.E. Gontarski e A. Uhlmann (eds.). Gainesville: University of Florida Press.
- _____. 1999. "Molloy, Surveillance and secrets". In: *Beckett and Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vedda, Miguel. 2010. "Vivência trágica ou plenitude épica: um capítulo do debate Lukács-Adorno". In: *Verinotio*, n. 12, Ano VI, out./2010.
- Weller, Shane. 2015. "Post-World War Two Paris". In: *Samuel Beckett in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2012. 'All the Dead Voices': Beckett and the Ethics of Elegy. in: Gontarski, S. E. ed. *The Beckett Critical Reader: Archives, Theories and Translations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 224-238. 2011.
- _____. 2010. "Dossier: Adorno's Notes on Beckett". In: *Journal of Beckett Studies*; 19.2, p. 157–178. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- _____. 2009. "Orgy of false being life in common': Beckett and the Politics of Death". In: Barfield, S; Feldman, M and Tew, P. eds. *Beckett and Death*. London: Continuum.
- Weinberg, Gerhard. 2005. *A World at Arms, a Global History of World War II*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Weiss, Katherine. 2012. *The Plays of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury Publishing.
- Willits, Curt. 2005. "The Blanchot/Beckett Correspondence: Situating the Writer/Writing at the Limen of Naught". In: *COLLOQUY*, text theory critique; Vol. 10.