

O INOMINÁVEL, OU A VIDA NO LIMBO¹

Fábio de Souza Andrade

RESUMO

Este artigo ocupa-se d'*O Inominável*, volume final da trilogia beckettiana do pós-guerra, incluindo ainda *Molloy* e *Malone morre*, em que o autor irlandês corta a cabeça bem pensante do narrador em primeira pessoa, figura-chave no romance moderno, e exhibe os despojos dessa *talking head* fantasmagórica em praça pública. Sem um exame minucioso da radicalidade desse processo e do impasse necessário a que conduziu, não há mapa possível da narrativa moderna. *Palavras-chave*: Samuel Beckett; *O Inominável*; *literatura moderna*.

SUMMARY

This article engages on *The Unnamable*, the final volume in Beckett's trilogy of the postwar period, which also includes *Molloy* and *Malone dies*. It is the work in which the Irish author chops the head of the once keystone in the modern novel out: hence, the first-person utterer is headless, and the remains of this phantasmagoric "talking head" are exposed in the open. There is no possibility of mapping the modern narrative without a detained inquiry on the radical aspects of this process and of the deadlock it has brought forth.

Keywords: Samuel Beckett; *The Unnamable*; *modern literature*.

*Um inseto cava/ cava sem alarme/ perfurando a terra/ sem achar escape//
Que fazer, exausto,/ em país bloqueado,/ enlace de noite,/ raiz e minério?*
Carlos Drummond de Andrade, "O áporo"

(1) Este artigo combina um texto breve, "As despalavras de Beckett" (*Folha de S. Paulo*, caderno "Mais!", 19/09/1999, pp. 5-7), e um ensaio sobre *O Inominável* que integra minha tese de doutoramento (*O silêncio possível*, São Paulo: FFLCH-USP, 1999).

(2) A declaração de intenções foi feita em carta de 07/07/1937 a Axel Kaun, um amigo que Beckett conhecera em viagem à Alemanha no ano anterior.

Na busca de uma "literatura da despalavra", que escave a superfície desgastada do verbo e permita entrever o que sob ele se esconde, tudo ou nada — programa estético elaborado precocemente que, em 1937, se adiantava à prática do jovem autor —, Samuel Beckett erigiu no silêncio um refúgio tão mais desejável quanto mais impossível e distante². Às vésperas da publicação de *Murphy*, romance em que ainda se reconhecem os ecos da gigantesca figura de Joyce, Beckett enunciava com todas as letras a vontade de trocar o manto de uma prodigiosa capacidade de fazer as palavras dizerem tudo pelo desejo de nelas calar o que é sentido congelado, excessivo, ruidoso, dispersivo. De *Watt*, narrativa seguinte de uma longa série, passando pela trilogia do pós-guerra, *Molloy*, *Malone morre* e *O Inominável*,

em todo o teatro que ainda viria, até sua morte, a três dias do Natal de 1989, sua literatura é uma escrita de resistência tanto ao "anonimato difícil de penetrar" do mundo quanto ao açoite de palavras sob o qual esse mesmo mundo "morre covarde, pesadamente nomeado". Curioso caminho que, trilhado sem concessões e com rigor, se arma numa sucessão de paradoxos, avança por impasses:

*... sempre falo demais ou de menos, o que sempre me faz sofrer, tanto sou apaixonado pela verdade. [...] a longo prazo, meus excessos verbais se revelavam pobreza e inversamente. [...] Não me calava, aí está, não me calava... porque dizendo não necessitar de ninguém, não dizia demais, mas uma ínfima parte do que deveria ter dito, que não saberia dizer, deveria ter calado*³.

(3) Beckett, Samuel. *Molloy*. Trad. de Leo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, pp. 31-32.

O silêncio a que a obra de Beckett aspira não pode ser alcançado por inércia, mediante um recolhimento solipsista a uma bolha indevassável em meio às ruínas e ruídos do mundo, que tampouco pode ser calado à força. Provas disso são a copiosidade de seus textos, que, mesmo reduzidos e condensados à brevidade de páginas ou linhas, continuaram a verter em ritmo de conta-gotas incessante até seus últimos dias, e a compulsão narrativa a que estão submetidas, a contragosto, suas personagens, cadeias ininterruptas de palavras desconexas e esvaziadas de sentido, fragmentos de discurso e vivências esparsas, para as quais não há perspectiva do descanso em paz.

Mesmo antes da virada estilística do pós-guerra, na obra inicial, a relutância em compactuar com as retóricas vigentes em nome de uma linguagem voluntariamente empobrecida e o tropismo em direção ao silêncio já se deixavam insinuar aqui e ali, seja no título de sua primeira coletânea de poemas, *Echo's bones and other precipitates* (1935), em que a figura imaterial da ninfa reduz a dureza óssea dos discursos a ecos, seja na figura arquetípica de Bellacqua, imagem acabada da acídia tomada de empréstimo a Dante e na qual Beckett se reconheceu a ponto de batizar assim seu alter-ego ficcional que se esquia dos laços humanos em meio à boemia artístico-universitária de Dublin, em *More pricks than kicks* (1934), sua primeira coletânea de contos. Muitas vezes é a imagem aterradora do silêncio eterno dos espaços infinitos, como num poema de 1937 que recorta, no bucolismo de uma paisagem verdejante, a figura mínima de uma mosca, zumbido cessante e posta em repouso sobre uma vidraça, apenas para em seguida flagrar seu esmagamento, súbito e inesperado, por um polegar hostil, registro de uma morte ignorada pela imensidão silenciosa de um intenso e imperturbável céu azul.

Na obra dramática repete-se a mesma tensão entre personagens obrigadas ao discurso cotidiano das "mesmas velhas perguntas, mesmas velhas respostas", cuja existência penosa, mutilada, se prolonga em palavrório inútil,

e a ânsia pelo silêncio. Em *Fim de partida*, ilhadas como sobreviventes de uma humanidade devastada, quatro criaturas incapazes de se calar definitivamente sofrem os resquícios do rumor fabulatório do mundo, alimentado por uma convivência forçada. Em *Dias felizes*, os monossílabos do marido contrariado e o discurso elegíaco vazio de Winnie se equivalem como faces de uma mesma temporalidade aprisionadora e infernal. Nas miniaturas dramáticas da maturidade, o silêncio se adensa para que as imagens avultem, como a das passadas fantasmáticas da protagonista de *Footfalls* ou as lembranças evocadas por um verso de Yeats em *but the clouds*. Sua presença é notável tanto nas rubricas, em que "pausa" é a indicação mais constante, como na predileção pela pantomima. Duas peças podam as palavras já a partir do título (*Act without words I e II*). Também é revelador que Beckett tenha recorrido a um Buster Keaton aposentado, esquecido gênio do cinema mudo, para protagonizar sua única incursão pessoal no cinema, *Film* (1965), co-dirigido com Alain Schneider, em que um homem solitário luta para silenciar todos os vestígios de sua passagem pelo mundo.

Em *Malone morre*, toda a arquitetura narrativa, fachadas falsas armadas pelas histórias, desvios que postergam o discurso sobre o que realmente importa a Malone (as dificuldades em conhecer a si próprio, sua falência no corpo e no espírito, a impossibilidade de criar um consolo na arte, refugiar-se da vida), desaba num desabafo malcontido que deixa entrever o "eu" em ruínas, inesgotável e estéril, ponto perdido no espaço, que toma a palavra no Inominável.

*Cansado com o meu cansaço, branca lua última, único lamento, nem isso. Estar morto, diante dela, sobre ela, com ela, e girar, morto sobre morta, em volta dos pobres homens, e nunca mais ter que morrer, entre vivos e moribundos. Nem isso, não, nem isso. Minha lua estava aqui embaixo, aqui bem embaixo, o tantinho que eu pude desejar. E um dia, logo, logo, um dia iluminada pela terra, debaixo da terra, um bicho em agonia dirá, como eu, à luz de um luar que fosse da terra, um luar, um terrear, nem isso, nem mesmo isso, e morrer, sem nunca ter conseguido encontrar um arrependimento que fosse*⁴.

(4) Beckett, Samuel. *Malone morre*. Trad. de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 113.

E apesar desse cansaço, contra sua própria confissão de impotência e reconhecimento dos limites ao exercício de sua fantasia criativa, substantivação da vontade de poder (objetivos, caderno, grafite e vida esgotando-se; ideais, personagens e história rebeldes), Malone não consegue renunciar, entregar os pontos. À beira do abismo, continua tentando salvar os escombros de seu plano narrativo, rearranjado às pressas para adaptar-se às novas, adversas circunstâncias. Nele, procura apropriar-se do que é descontrole, assumir os descaminhos da narrativa como opções pessoais, breve, preservar o direito de dizer "eu", afirmar-se enquanto fonte primeira dos acontecimentos narrados:

*Aqui está o programa, de qualquer forma, o fim do programa. Pensam que podem me confundir e me fazer perder meus programas. São uns filhos da puta. Aqui está. Visitas, pequenas observações, segue Macmann, lembranças de agonia, mais Macmann, depois, misturar Macmann e agonia, o mais longo tempo possível. Isso não depende de mim, meu grafite não é inesgotável, nem meu caderno, nem Macmann, nem eu, apesar das aparências. Que tudo isso desapareça no mesmo instante, é tudo que eu peço, no momento. Salvo imprevisto*⁵.

(5) Ibidem, p. 119.

Nesse voto de auto-extinção coincidente com o fim (provisório) de sua história já cabe a advertência do ceticismo: "salvo imprevisto". A impossibilidade de fixar identidade, de capitalizar uma história pessoal sacramentada pela morte, corresponde ao aspecto inconclusivo que a vida enquanto *pensum* assume para os narradores da trilogia, expresso à perfeição no aspecto contínuo, duradouro, da morte enunciada no título de seu romance central: não "A morte de Malone", mas *Malone morre*. "Tudo está pronto. Menos eu. Estou nascendo na morte, se posso usar a expressão. Essa é a minha impressão. [...] Minha história terminada, ainda vou estar vivendo. Falta que promete. É o fim do mim. Não vou mais dizer eu"⁶.

(6) Ibidem, p. 157.

O vaticínio do narrador, em sua última intervenção voltada para a própria agonia, ao "nascer para a morte", será desmentido pela queda das barreiras que separam os próprios volumes, também ela continuidade diluindo contornos, interligando Inominável, Malone, Molloy. Contra sua vontade, a primeira pessoa ressurgirá, agora natimorta, mais difícil de qualificar ou de calar, na algaravia que toma conta de seu sucessor, o sem-nome, aquele cujo nome não pode ser pronunciado. Malone, que buscava o silêncio do *requiescat in pace* e que, à exemplo de Hamm em *Fim de partida*, gostaria de nunca ter estado cá, entre os vivos (o título provisório com que Beckett trabalhou o romance, *L'Absent*, é testemunho dessa preferência⁷), mais uma vez será convocado a juntar-se à procissão de fracassados, no romance que tenta encerrar a trilogia.

(7) Cf. Brater, Enoch. *The drama in the text: Beckett's late fiction*. Nova York: Oxford University Press, 1994, p. 7.

Da morte por um fio à vida no limbo: o silêncio ensurdecador

Na voz impessoal d'*O Inominável*, Malone ressuscita no purgatório. O corpo, carcaça em que os farrapos de memória de Molloy, Moran e Malone se abrigavam, perde aos poucos sua materialidade. O narrador do inominável habita um ponto qualquer de um espaço cinzento e indefinido, talvez seu crânio, imóvel ou não, não há como precisar, ao redor do qual os velhos personagens de Beckett (Murphy, Mercier, Camier, Molloy, Malone) revolucionam como planetas, em órbitas mais ou menos regulares. A compulsão narrativa permanece: o Inominável, depois batizado Mahood e Worm, é ele próprio uma rede de palavras, um prisioneiro do presente da enunciação,

(8) Na trilogia, o estreitamento do espaço que o sujeito habita atinge aqui seu ápice: não mais o quarto, a cama, mas um latão, o crânio, o cinza sem limites. Sobre o espaço em Beckett, ver Janvier, Ludovic. "Lieu dire". *Cahier de L'Herne: Samuel Beckett*. Paris: Éditions de L'Herne, n° 31, 1976, pp. 167-189.

relativizado pela instabilidade da própria identidade. Inventa personagens sobre as quais discursa, mutiladas e confinadas como ele⁸, terceiros que não consegue delimitar se são corpos que cria para habitar, projeções do seu mundo interior ou descrições de realidades autônomas.

A radicalização da redução estrutural operada por Beckett sobre as estruturas narrativas volta-se agora para o próprio "eu" que fala. Sua identidade deslizante descaracteriza a fonte do discurso, o sujeito: o romance passa a ser uma máquina de palavras que gera a si própria, autônoma, desgarrada e fora de controle. O movimento é sisífico, interminável, a narrativa oscila entre a série infinita e o impasse, o murmúrio incessante e o silêncio. Num romance como este, no centro da espiral de adensamento que a trilogia realiza, o desfecho não tem vez:

*Talvez me tenham levado até o umbral de minha história, ante a porta que se abre para a minha história, isso me espantaria, se ela se abre, serei eu, será o silêncio, aí onde estou, não sei, não o saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar*⁹.

(9) Beckett, Samuel. *O Inominável*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, p. 137.

O umbral a que, saindo de cena, o Inominável conduz o leitor opera uma coincidência entre o começo e o fim que não nos é estranha. Aponta para a figura da inesgotabilidade do percurso circular, já presente nas duas partes de Molloy e aqui agravada pelo descentramento da voz narrativa, cuja marca furtiva deixa-se entrever, mas não apreender, em toda e nenhuma parte. Como na meia-noite de Moran, o relógio volta ao princípio, o fim emenda-se ao começo, demonstrando o interminável da empresa do narrador, consciência sem subjetividade:

*Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar isso. Dizer eu. Sem o pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vá, eu tenha simplesmente ficado, no qual, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar o dia e a noite tão longe quanto possível de casa, não era longe. Pode ter começado assim. Eu não me farei mais perguntas*¹⁰.

(10) Ibidem, p. 5.

À falta de um eixo que estruture a narrativa, a primeira pessoa passa a lugar privilegiado de uma disputa que, mais do que guerra ou jogo pronominal, tem a ver com o esfacelamento da identidade, posta em questão a partir dos fundamentos. Autor, narrador, personagens existem em regime provisório, de "vice-existência", continuamente revogável. Visando, no limite, ao cerne da essencialidade, disposto a cessar quando capaz de alcançar o silêncio dito essencial, a fonte de toda literatura — nas expressões de

Blanchot¹¹ —, o próprio discurso se confessa incapaz seja de abdicar da tarefa inesgotável, calando-se, seja de cumpri-la a contento¹².

A disposição do narrador para descartar todas as soluções de compromisso (a aproximação confessional, a ficcional, o relatório isento, a representação ordenada, mimética) anteriormente desacreditadas conduz a fala necessária a um impasse. O silêncio provisório, a pausa, não satisfaz. Tampouco se avizinha o impossível silêncio almejado, rigoroso, que já disse o que havia a ser dito. A proclamada nova inflexibilidade não abrevia o discurso necessário do narrador, mas dá-lhe caráter tendencialmente infinito. O único caminho possível para chegar a esse discurso depurado é uma via negativa, que passa pela demonstração de tudo aquilo que ele não é, da insuficiência mentirosa dos múltiplos aspectos que ele já assumiu no passado. A negação, a afirmação por exclusão, implica voltas infinitas na construção narrativa. Paradoxalmente, a vontade de negar os sofismas obriga aos recursos retóricos, ao desnudamento das armadilhas para neutralizá-las. O discurso que se quer direto, reta razão, acaba revelando-se o mais tortuoso: desprovido do artifício das máscaras fixas, desmancha-se na pluralidade de artifícios.

Qual é o núcleo pensante desse romance? O que ou quem pode ainda assim ser chamado? O que lhe atribui caráter individual, sem que essa individualidade se perca nas existências particulares? Qual a importância para sua existência da consubstanciação física, o quanto sua definição depende do atributo da extensão? Quais são suas determinações mínimas, que não podem ser descartadas sob o risco de desfigurar o que resta de sua identidade? Caso ela não se mantenha, qual o ponto decisivo em que se esvai de todo, desfazendo-se no caos? O quanto é necessário um nome para dar-lhe consistência? Encontrável esse nome, qual seria sua solidez, como se relacionaria com os demais? É possível a delimitação de uma identidade individual na solidão? Quais limites separam a consciência e sua interioridade do universo? Quão instáveis são esses limites?

Avanço importante no projeto beckettiano de buscar uma literatura da despalavra, culminância do "descenso" empreendido ao longo da trilogia, esse romance final arrasta em seu fluxo verbal fragmentos da obra anterior, que poderiam funcionar como pontos de orientação de sua travessia, fosse esta a direção mais importante na leitura, a de reconduzi-lo à mínima ordem romanesca que se preservava nos dois volumes que o antecederam. Mas como a tarefa maior que se propõe à narrativa beckettiana do pós-guerra é a da desarticulação de uma dicção cristalizada, mais fecundo é tomar essas sobrevivências a contrapelo, como lembranças de caminhos recusados pelas opções estéticas do autor. Ao lado de *Comment c'est* (1961), *O Inominável* integra o canto de cisne das narrativas beckettianas dominadas pelo motivo do deslocamento compulsivo, tecido a partir do qual Beckett criou a sua primeira grande contribuição à narrativa moderna, marcada pelo uso particularíssimo que deu à primeira pessoa como foco da enunciação.

À semelhança de fractal desconcertante, o riocorrente da narrativa do Inominável foge à apreensão no micro e no macro, na passagem escolhida e no romance como um todo, ele também fragmento de uma construção sem

(11) Blanchot, Maurice. "Où maintenant? Qui maintenant?". In: *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

(12) Cf. Fanizza, Franco. "The word and silence in Samuel Beckett's *The Unnamable*". In: O'Hara, J. D. (ed.) *20th century interpretations of Molloy, Malone dies, The Unnamable. A collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970, pp. 71-81.

fim. Foge à definição familiar, dirige-se para um caminho desconhecido, ou para a ausência dele, o que fica patente tanto para quem lê uma página, tomado de assalto pelo ritmo sufocado a que nele chega a escrita beckettiana, como para o leitor esperançoso e tenaz, que atravessa o livro na expectativa de uma descompressão que não vem. O estilo se define por uma contínua recapitulação para apagar os traços, um voltar atrás com as palavras não para corroborar certezas, muito menos para melhor armar situações épico-dramáticas, mas para cancelar as possibilidades insinuadas, cassar a palavra emprestada às *personae*, que mal chegam a se cristalizar. Como já se passava na relação entre as partes de *Molloy*, esse efeito perturbador estende-se sobre toda a trilogia, para não dizer sobre a narrativa ficcional anterior de Beckett, acentuando-lhe o caráter inovador.

É significativo que, na obra em prosa, o volume que imediatamente se seguiu à trilogia, os *Textes pour rien* (1955), tenha o caráter da justaposição de textos mínimos, brevíssimos e concentrados, retomando nessa concisão todos os problemas de base colocados e não solucionados pelo romance. Na economia da obra, essas equações narrativas, pequenos textos enunciando aspectos da aporia, cumprem o papel que, nos três romances, já cumpriam os constantes balanços provisórios em que o narrador se envolvia.

A obsessão pelos planos narrativos servia ao narrador em primeira pessoa para constantemente repetir um apanhado de dúvidas e certezas, rearranjado a cada nova e inevitável prescrição de validade do anterior. Do ponto de vista do autor, inseria nos volumes um espaço adequado para a síntese e descrição do estágio do impasse em que se encontrava àquela altura seu "*work in regress*", tarefa absolutamente impossível de escamotear quando se está em busca de uma forma capaz de acomodar o caos sem nele se desfazer.

Obra de transição, os *Textes pour rien* antecipam a contenção verbal do último Beckett, funcionando como prolongamento do canto de cisne da primeira pessoa na narrativa beckettiana. Trabalham individualmente aspectos de questões que aparecem entrelaçadas n'*O Inominável*, à maneira de inventário organizado por tópicos, em resposta à obsessão de Malone e outras criaturas beckettianas pela ordem e pelo inventário¹³.

Robert Champigny trata *O Inominável* como um monólogo menos conduzido que assombrado pela primeira pessoa, percorrido pelo pronome convertido em variante expandida do ponto de interrogação¹⁴. Se a dúvida metódica cartesiana se aplica ao objeto da reflexão, não se estende à coisa pensante, personalizada por um artifício aparentemente inocente do pensador. O pensamento não se afirma em si, mas é deslocado, na qualidade de atributo, para um espírito, para uma singularidade personalizada. Ainda segundo Champigny, em suas tentativas malogradas de constituir-se como pessoa/personagem, de identificar-se por meio de duplos, a primeira pessoa do *Inominável* demole essa inocência original: o espaço da dúvida se alarga e passa a abarcar o Ser em si, a linguagem, a significação, eles próprios colocados no campo temporal que buscavam decifrar, temporalizando a temporalidade que deles deriva, na esteira das palavras iniciais do romance:

(13) "Ao fim da minha obra, não há nada a não ser o pó — o nomeável. No último livro — *L'Innommable* — há uma desintegração completa. Nada de 'eu', nada de 'ter', nada de 'ser'. Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante. A última das coisas que escrevi — *Textes pour rien* — foi uma tentativa de escapar da atitude de desintegração, mas falhou" (entrevista de Beckett a Israel Shenker no *New York Times*, 05/05/1956, republicada em Graver, Lawrence e Federman, Raymond. *Samuel Beckett: the critical heritage*. Londres: Henley, 1979). "*Malone* brotou de *Molloy*, *O Inominável* de *Malone*, mas depois — e por um longo tempo — eu não tinha mais nenhuma certeza do que me restava a dizer. Eu tinha encurralado a mim mesmo. Tentando me libertar, escrevi aqueles pequenos textos, aquelas historinhas se você preferir, que chamo de '*écrits pour rien*'" (entrevista a Gabriel d'Aubarède em *Nouvelles Littéraires*, 16/02/1961). Sobre os *Textes pour rien*, ver Porter Abbott, H. "Beginning again: the post-narrative art in *Texts for nothing* and *How it is*". In: Pilling, John (ed.). *The Cambridge companion to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 106-123; Pilling, John. "Texts for nothing". In: Knowlson, James e Pilling, John. *Frescoes of the skull*. Londres: John Calder, 1979, pp. 41-60.

(14) Champigny, Robert. "Adventures of the first person". In: Friedman, Melvin (ed.). *Samuel Beckett now*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1975, pp. 119-128.

"Onde agora? Quem agora? Quando agora?". Colocadas essas novas dúvidas, não há mais um grau zero da subjetividade a partir do qual todo discurso possa se organizar. Instaura-se como princípio de ordenamento do discurso o desequilíbrio, uma espécie de labirintite verbal, vertigem que contamina tanto o leitor como o mundo representado.

A introdução da primeira pessoa é um elemento complicador a mais. Numa narrativa monologada, é preciso identificar a quem o pronome "eu" se refere. O efeito obtido pelo descarte desajeitado com que o narrador faz acompanhar sua aparição (acompanhada do voto de dizer "eu" sem pensar nisso, preservar o puro pensamento) é avesso ao desejo manifesto: só faz chamar mais nossa atenção para a fragilidade do "eu" e tornar a questão mais crucial. A impossibilidade de respondê-la dá ao romance seu caráter errático e aparentemente sem fim, privando-lhe de um objetivo alcançável. Como afirma Champigny, o efeito das intervenções metalingüísticas é o de chamar a atenção mais para o dedo que aponta do que para aquilo que é indicado.

As tentativas de preservação das histórias, *ricorso* de velhos fantasmas narrativos, correspondem à necessidade (projetada pelo leitor, não totalmente exorcizada pelo narrador) de amarrar o "eu" que fala a circunstâncias mais precisas, a um cenário, a uma biografia, ficcional ou não. Mas o jogo de identificações da voz com caricaturas de pessoas ou personagens não se resolve e impossibilita o descanso ou o progresso. Enquanto no discurso comum os dêiticos (palavras como "eu", "aqui", "agora", respostas impossíveis às questões essenciais que abrem o *Inominável*) fixam-se, quando proferidos, num "indivíduo entre indivíduos, um lugar entre lugares, um momento entre momentos"¹⁵, o romance beckettiano instala-se numa câmara de eco, construída justamente no intervalo entre esses termos, suspensos em eterno, recusando-se à sedimentação.

(15) Ibidem.

Se em *Malone morre* a questão do corpo, limite individual da existência, já se colocava de maneira incisiva, aqui ela se aguça ainda mais. A retirada estratégica da capacidade reflexiva de Malone, à medida que sua agonia avança, em direção a um ponto mínimo do crânio tinha duas conseqüências paradoxais: por um lado, tornar seu corpo um estranho, alienar-lhe os membros, que passariam a ser sentidos como partes estranhas e remotas, parentes distantes da consciência recolhida à cabeça; na outra direção, quanto menor o corpo, maior a possibilidade da integração cósmica, da dissolução do "eu" no caos universal, de uma expansão infinita.

Como no paradoxo da pilha impossível (ora atribuído a Zenão, ora a Eubulides de Mileto), n'*O Inominável* a questão assume novo aspecto: a de quão desfigurado precisa estar o corpo para que deixe de representar o indivíduo. Numa obra que sempre esteve atenta para as implicações de processos dolorosos como o da mutilação física, a preocupação em si não é nem um pouco estranha, mas sua forma excepcionalmente aguda, sim. Em tese, a solução dualista adotada por Beckett permite que o espírito se refugie no mínimo espaço. Não lhe faz falta mais que uma modesta glândula pineal.

Levar o retalhamento dos corpos e a tortura do espírito à beira da aberração circense, do circo de horrores, ilustra essa possibilidade esdrú-

xula. E, colocando à prova os limites, a representação espacial mínima e metonímica do sujeito leva, na obra final, a uma transmutação do "eu" ("I") em "olho(s)" ("eye/eyes"), ele próprio cindido entre funções perceptivas distintas. Como já se antevia em *Film*, perceber o mundo e perceber a si próprio são as duas atividades básicas cumpridas a contragosto pelo que sobra do sujeito, incapaz de fugir à manutenção inercial desses processos, preservados por uma percepção atrofiada, limitada, caminhando para uma restrita autopercepção, pouco gloriosa.

Mahood, o primeiro dos duplos no qual a consciência falante ensaia se reconhecer, só aparece após uma tentativa malograda de postergar a necessidade de um nome. Reduzido a "bola falante", massa maldefinida rasgada por uma boca, a primeira tentativa de situar o "eu" num campo biográfico, como coisa espacializada, passa também pela definição de um espaço exterior. "Seria bom estabelecer a posição do corpo no cenário exterior", cinza, indistinto, povoado pelas criaturas ficcionais da voz em primeira pessoa que percorreu os romances anteriores.

As lágrimas, prova dolorosa da vida em *Fim de partida*, escorrem pelo "corpo" em constituição com o intuito de demarcar-lhe os limites. Mas já a pergunta pelas roupas, uniformizadoras em Molloy e nos contos que prece-deram a trilogia, escasseando em Malone, problematiza essa tentativa primeira: "Estou vestido? Já me fiz várias vezes essa pergunta, mas logo eu falava do chapéu de Malone, do capote de Molloy, do terno de Murphy"¹⁶. Nenhuma garantia sobra da coincidência das determinações da bola falante, invenção ou reminiscência, próprias ou surrupiadas, e da voz que fala.

Na obra final, essa anatomia da identidade concentrada nos processos metabólicos essenciais, da vida resumida a pulso e respiração, vai se acentuar, assim como a atenção máxima aos órgãos responsáveis por dois dos processos perceptivos essenciais: os olhos e os ouvidos. Os primeiros, objetivados pelas lágrimas, são incapazes de se diferenciar daquilo que vêm: "eu sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, se abre, deriva, reflui, flocos, sou todos esses flocos"¹⁷. De forma análoga, os ouvidos trazem vozes que são portadoras de memórias equívocas, possível e mesmo provavelmente manifestações exteriorizadas de lembranças que dizem respeito ao ouvinte.

A cisão reflexiva da identidade em dois, "eu" e "outro" dividindo espaço no mesmo indivíduo (aparente contradição nos termos), sua multiplicação em máscaras diversas, traz de volta a questão do processo de despersonalização, um dos motos maiores da trilogia. Para além da objetivação que, necessariamente, acompanha qualquer forma de arte, presente no momento de reificação da subjetividade em coisa criada, autônoma, livre do cordão que uma vez a ligou ao seu autor, a despersonalização de que aqui se fala tem relação com o enfraquecimento moderno da consciência individual, porto seguro a que o sujeito sempre volta para enfrentar o mundo.

Como em Fernando Pessoa, o qual Beckett tentou ler no original¹⁸, o "eu" que fala no Inominável busca cercar-se de heterônimos e neles se confundir, mas, ao contrário do que ocorre com o autor de *Mensagem*,

(16) *O Inominável*, loc. cit., p. 20. A perda das roupas, por mais rotas, justas ou folgadas que estejam, sempre angustiou o narrador beckettiano — por exemplo, quando recolhidos a asilos ou, como Molloy, acolhidos pela hospitalidade normatizadora daqueles que não conhecem a marginalidade, como Lousse.

(17) *Ibidem*, p. 108.

(18) Cf. Knowlson, James. *Damned to fame*. Londres: Bloomsbury, 1996.

o Inominável não consegue atribuir-lhes um perfil biográfico consistente, constantemente regredindo ao estágio de indiferenciação anterior. Em Pessoa, a individualidade é forte a ponto de multiplicar-se em máscaras reconhecíveis e distintas; em Beckett, toda máscara desmancha-se no mesmo perfil amorfo e escorredido.

No *Inominável*, a primeira dessas máscaras, Mahood, surge como personagem, mas progressivamente o narrador vai assumindo como sua a fala em primeira pessoa, confundindo-se com a da personagem sua biografia mínima, desprovida de memórias consistentes. O fato é que, mesmo nos raros momentos de aparente identificação total, negaceio e armadilha da narrativa, o intervalo entre o autor do discurso, criador, e a primeira pessoa criada, criatura, preserva-se no mal-estar confessado pelo narrador. Já se falou em "estática intersubjetiva" na ânsia de definir os ruídos que impedem a distinção clara ou a comunhão entre autor implícito e personagens no romance, nessa oscilação entre a propensão a reconhecer-se nas propriedades atribuídas pelo discurso ao "eu" que fala e a tendência a acentuar o alheamento, mecânico ou mediúnico, entre os fatos enunciados, proferidos como quem cita a fala de outro, e uma eventual existência pessoal, própria.

A carreira de herói de Mahood é breve e pobre em peripécias. Sua odisséia, volta ao mundo e volta à casa do filho pródigo, faz-se numa espiral que se fecha, caricatura da aproximação artilosa daquele que pensa tortuosamente, Odisseu, e prefere chegar aos poucos, de volta às origens, como Molloy, em busca da mãe, ou Malone, experimentando um segundo vir/fugir à luz para a morte. No pátio da casa, a família reunida não escuta as histórias daquele que chega, mas incorpora-o à mobília, mero pretexto para conversas desinteressantes, incapazes de constituir sequer um arremedo de romance familiar no sentido freudiano e de lhe propiciar um ponto de partida individualizador. A insatisfação do narrador com o rumo que toma a história (sua ou de Mahood) leva-o a uma solução drástica, que lembra de perto a criação entediada de Malone, entre cujos cacoetes narrativos consta, em posição de destaque, a prontidão em varrer com uma penada as personagens, seres sempre em via de se tornarem supérfluos, de perderem todo interesse.

Como faziam os soldados e os refugiados durante a guerra, muitas das criaturas beckettianas alimentam-se de conservas em latas, provisões de estados de exceção tornados rotineiros; é o caso não apenas dos pares alternantes de vítimas e carrascos que povoam o deserto de *Comment c'est*, como dos parentes de Mahood que, vítimas de um providencial botulismo, saem de cena abruptamente¹⁹. Com eles também se vai a utilidade do próprio e fracassa a primeira tentativa exposta no romance de fixar a identidade do narrador. Em substituição ao pernetá, aparece Worm (cuja inicial repete a inversão corriqueira do também corriqueiro M inicial que batiza os protagonistas beckettianos, visível por exemplo na sequência do princípio de carreira, Murphy—Watt), mais desfigurado fisicamente, e aludindo ironicamente a uma redução na humanidade fracassada das personagens

(19) Em *Tia Júlia e o Escrevinhador*, Vargas Llosa traz em outro registro, de uma comichade do ridículo, um autor de radionovelas, Pedro Camacho, que, acometido de falhas de memória, incapaz de prover continuidade aos seus dramas, adota a mesma solução: como não se lembra em que pé deixou suas personagens nos capítulos anteriores, qual o gancho que ficou suspenso, resolve-se por inserir cataclismas a cada passo, dizimando o elenco numa sucessão inédita de terremotos, erupções vulcânicas e epidemias.

beckettianas. Quase larva, o destino de Worm é menos que rastejante e se repetirá nos seres que habitam o vazio de *Comment c'est*.

A limitação do ângulo de visão, última janela para o mundo, cresce. As sensações físicas vão minguando até que a personagem se desfça de todo, desmilingüida em palavras soltas. Reduzido ao estado de tronco sem membros, apenas a cabeça do protagonista escapa da prisão de um latão, réplica de urna funerária. Servindo como suporte aos cardápios dos pratos-do-dia de Paris, Worm recebe cuidados de uma caricatura das figuras femininas que deram atenção a Molloy (Lousse), Moran (Marthe) e Malone (Moll), uma mulher que, como ele, é incapaz de ganhar um nome persistente (Marguerite/Madeleine) e cuja única preocupação é mantê-lo eficaz em sua pouco nobre função. A exemplo de Mahood, também esse arremedo de máscara se desfaz com facilidade e desaparece do foco central do livro. A partir daí é a pura angústia narrativa que toma conta do romance. O estilo é o da saturação, incapaz de discernir o "eu", ruído entre os ruídos, silêncio perdido no silêncio.

O que resta é a concepção da voz como espaço de mediação entre um mundo interior de fronteiras indefinidas e elásticas, capaz de se retrair ao máximo e de expandir-se ao infinito, e um universo caótico exterior analogamente flexível, ora engolfado, ora extravasando com tal força que desfigura o resto de consciência falante. A imagem mais significativa desse eumembrana é a do tímpano, que descreve a tenuidade e porosidade do espaço habitado pela consciência residual ao termo da trilogia. A incapacidade de determinar criador e criatura, sonho e realidade traz à baila associações com a velha tópica da "vida é sonho", da existência como representação²⁰, belamente resumida na ladainha em que o Inominável se define como um ser aprisionado, filho de seres aprisionados, por sua vez filhos de seres aprisionados, desconhecendo a liberdade numa regressão *ad infinitum*.

... eu sou em palavras, palavras dos outros, que outros, o lugar também, o ar também, as paredes, o solo, o teto, as palavras, todo o universo está aqui, comigo, eu sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, se abre, deriva, reflui, flocos, sou todos esses flocos, cruzando-se, unindo-se, separando-se, aonde quer que eu vá me reencontro, me abandono, vou em minha própria direção, venho de mim, nunca mais do que eu, que uma parcela de mim, retomada, perdida, falhada, palavras, eu sou todas essas palavras, todos esses estranhos, essa poeira de verbo, sem chão onde pousar, sem céu onde se dissipar, reencontrando-se para dizer, fugindo-se para dizer, que eu as sou todas, as que se unem, as que se separam, as que se ignoram, e não outra coisa, sim, qualquer outra coisa, que sou qualquer outra coisa, uma coisa muda, num lugar duro, vazio, fechado, seco, limpo, negro, onde nada se move, nada fala, e que eu escute, e que eu ouça, e que eu busque como uma fera nascida na jaula feras nascidas na jaula feras nascidas na jaula

(20) "Prefiro assim, devo dizer que prefiro assim, ah vocês sabem, quem vocês, deve ser a assistência, é um espetáculo, paga-se por um lugar e se espera, ou talvez seja gratuito, deve ser gratuito, um espetáculo gratuito, espera-se que isso comece, o quê isso, o espetáculo, espera-se que o espetáculo comece, o espetáculo gratuito, ou talvez seja obrigatório, um espetáculo obrigatório, espera-se que isso comece, o espetáculo obrigatório, é demorado, ouve-se uma voz, talvez seja um recitativo, é isso o espetáculo, alguém que recita [...], é isso o espetáculo, esperar sozinho no ar inquieto, que isso comece, que alguma coisa comece, que haja alguma coisa além de nós mesmos, que pudéssemos sair, que não tivéssemos mais medo, que refletíssemos, talvez sejamos cegos, somos sem dúvida surdos, o espetáculo teve lugar, tudo acabou, mas onde está então a mão amiga, ou simplesmente piedosa, ou paga para isso, ela demora a chegar, em tomar a vossa, levar-vos para fora, é isso o espetáculo, não custa nada, esperar sozinho, cego, surdo, não se sabe onde, não se sabe o quê, que a mão venha vos tirar dali, vos levar para outro lugar, onde talvez seja pior" (*O Inominável*, loc. cit., pp. 102-103).

*feras nascidas na jaula feras nascidas na jaula feras nascidas na jaula feras nascidas e mortas na jaula nascidas e mortas na jaula feras nascidas na jaula e mortas na jaula nascidas e mortas nascidas e mortas na jaula na jaula nascidas e depois mortas nascidas e depois mortas, como uma fera, digo eu, dizem eles, uma fera assim, que busco, como uma fera assim com meus pobres meios, uma fera assim, não tendo de sua espécie mais do que o medo, a raiva, não, a raiva acabou, apenas o medo, mais nada de tudo que lhe cabia do que o medo*²¹.

(21) Ibidem, pp. 107-108.

A multiplicação de imagens e metáforas que descrevem essa condição pode-se resumir a algumas categorias essenciais. Talvez a mais significativa delas seja a que fala de uma consciência ocupada por outras, coro dos contrários, um arremedo de "eu" em que uma voz decisiva, sempre outra, de outrem, ora toma o poder de assalto, ora é consensualmente eleita, como um síndico de um condomínio de vozes. A instabilidade, mesmo nesse caso, persiste na ignorância das regras que garantem ou não alguma previsibilidade a esse relacionamento.

Neste romance também caberia bem o título provisório com o qual Beckett se referia a *Companhia* enquanto em elaboração, *The voice verbalized*²², título que não deixa de ter certo acento irônico. A unidade possível conferida ao discurso é, aqui, sempre problemática, editorializada por uma instância que não sabe situar a si própria e, quando pensa tê-lo feito, apressa-se em corrigir o equívoco. A fidelidade às palavras da voz é o respeito por seu caráter dividido, disputado e instável, longe de esclarecedor. Observe-se que, mesmo na trilogia, o modelo anterior, o do *ipsis litteris* perturbado, boa descrição da disposição narrativa dos relatórios de Moran e Molloy e da ficção autoconsciente de Malone, era mais confiável. Quando o toco de lápis que mantinha Malone vivo se esgota, aparentemente cessa sua agonia. Isso porque o modelo acabado de discurso em que sua identidade buscava apoio, apesar de corroído e frágil na manutenção de seus objetivos, ainda se sustentava sobre uma lógica construtiva típica da escrita, que ordena as partes em busca da conclusão.

(22) Cf., Brater, op. cit., p. 10.

A agonia do Inominável é de outra ordem, mais essencial e mais refratária ao fim. Sua fala não se fixa, nem se curva a obstáculos exteriores. Como a cabeça cortada de Orfeu, segue cantando, atormentada, discurso abaixo, encadeando palavras a palavras, tramando as correias que a aprisionam. Arbitrário, o encerramento do livro tem algo de intervenção abrupta, de *deus ex machina*, lembrando uma rendição exausta: não da voz, incessante, mas daqueles que deixam de lhe dar ouvidos, incapazes de tolerar seu rigor obstinado, autor e leitor.

Acuada no impasse que o autor descreveu precisamente²³, um silêncio insatisfeito abateu-se sobre a prosa beckettiana, entrecortado pelos sussurros dos *Textes pour rien*, até a publicação de *Comment c'est* (1961). No seu estilo paratático, desprovido de pontuação, evoluindo por blocos de texto

(23) Cf., por exemplo, a passagem da entrevista a Shenker transcrita na nota 13.

que lembram parágrafos apenas remotamente, muitas novidades narrativas se insinuam, abrindo caminho para a segunda grande virada da ficção de Beckett. Se aqui persistem o motivo da viagem e a obsessão pelas duplas, pelo sofrimento físico, pela tortura espiritual, o narrador em primeira pessoa não mais é aquele desenvolvido e levado aos limites na trilogia. Trata-se de um narrador que registra sem mais, escreva que se alimenta de citações, de uma fala alheia cuja origem, ao contrário do que ocorre com a dos protagonistas da trilogia, não é mais sua maior preocupação.

Em retrospecto, contudo, o que mais nos chama a atenção é a maneira como o texto potencializa a importância do leitor na definição das seções lógicas do texto, guiando a sua voz interior e solicitando determinadas inflexões, explorando as ambigüidades propiciadas pela ausência de pontuação e paragrafação. Esse casamento dos olhos que lêem com a fala, da escrita com a escuta silenciosa, dará o tom na evolução da prosa beckettiana ao longo das três décadas seguintes, cristalizando-se em obras cada vez menos expansivas, concentradas.

O olho devorador, o olho criador: a narrativa beckettiana para além d'*O Inominável*

Na obra em prosa de Samuel Beckett, a convivência entre as instâncias oral e escrita, dramática e narrativa, às vezes assumindo ares de disputa, já aparecia pelo menos desde *Watt*, escrito durante a II Guerra. Evidenciava-se nas mediações fictícias que o autor introduzia entre seu texto e a leitura. Nos anos 1960, enquanto se encaminha para as narrativas de encerramento (tematizando os espaços fechados, encenando o estado terminal do sujeito, rumando para a conclusão possível), o narrador beckettiano passa a depender mais e mais das metáforas da oralidade, criando uma escrita que se vale da escuta para se constituir. O resultado foi uma aproximação ainda maior entre a escrita dramática e a obra em prosa (desde sempre muito próximas nas experiências representadas em ambos os meios).

A visibilidade desse processo é máxima, por exemplo, em *A piece of monologue/Solo* (1979), monólogo escrito para o ator irlandês, radicado em Paris como Beckett, David Warrellow. As imagens que compõem a meditação do protagonista solitário, ocupando um cenário quase vazio, voz de alémtúmulo ou não, são as mesmas que assombram os narradores de *Nohow on*, a segunda "trilogia" em prosa beckettiana, ponto alto da narrativa dos anos 1980. Praticamente indistintos, romances e peças dramáticas passam a ser pretexto de recitais brancos, com mínimos recursos cênicos, ou adaptações dramáticas, em que as descrições de luminosidade e variação de postura dos protagonistas da prosa final ganham concretude no palco²⁴.

Ao lado de sua extrema condensação e da intensa exploração dos recursos expressivos que associam som e significado, essa metamorfose do texto em partitura para uma música verbal, encenada ou não, é uma das

(24) Sobre a obra final, ver Zurbrugg, N. "Beckett's mature fiction — from 'shit' to 'shades'". In: *Beckett and Proust*. Londres: C. Smythe, 1988, pp. 252-283; Acheson, James (ed.). *Beckett's later fiction and drama: texts for company*. Londres: Macmillan Press, 1987; Finney, Brian. *Since How it is. A study of Beckett's later fiction*. Londres: Covent Garden Press, 1972.

responsáveis pela lyricização da prosa tardia²⁵. Faz-nos lembrar como Beckett passa a, cada vez mais, infiltrar na obra em prosa traços de seu domínio técnico de outros gêneros literários e outras artes, com apoio em atos de enunciação e dependentes de realização cênica ou simplesmente decorrentes de maior atenção às entonações que as palavras assumem ao serem proferidas em voz alta. Para ter claro esse domínio, basta pensar na sua bem-sucedida carreira de dramaturgia associada a meios exclusivamente sonoros, como o rádio, e àqueles em que a trilha sonora não é mero coadjuvante da imagem, como a televisão, bem como sua breve, mas significativa, produção poética. Nada a estranhar em autor tão atento às diversas formas de transgredir o silêncio inicial, agora impossível de recuperar. A entonação, as inflexões que a voz assume na obra final são essenciais para que se apanhem as modulações ricas de textos que valorizam a sutileza e a variação da filigrana possível, mesmo num universo da essencialidade, arranjo combinatório de um número mínimo de palavras, sons, estruturas sintáticas.

Tanto o *ipsis litteris* quanto o *verbatim* ganham concretude de fato apenas na *performance* e na leitura. Na obra final, Beckett brinca com esses limites entre a escrita e a fala, o registro fugidio e o aparentemente mais duradouro, valendo-se de meios inesperados e dos que jaziam latentes em seu percurso passado; em *Krapp's last tape*, peça em que a invenção, então recente, do gravador de rolo ganhou relação simbólica com o importante tema das diferenças entre a memória involuntária e a das lembranças assépticas, ordenadas em arquivos, e principalmente em *All that fall*, isso já se evidencia. Nessa última, note-se a advertência irônica da Sra. Rooney, personagem de radionovela que, portanto, só ganha corpo quando é ouvida e que faz aberta referência a essa condição: "Não pensem vocês que porque estou quieta não existo mais". Mas em *Words and music* e em *Embers* essa característica se potencializa, como na alusão irônica da voz que fala a uma visão do mar, perceptível para o ouvinte apenas por meio do som, cuja estranheza, parecendo coisa de fantasia, poderia ser admitida, segundo a voz, apenas pelos olhos que vêem, pela presença imediata, impossível. A imaginação, decretada morta, ganha novamente o primeiro plano. Dela, mesmo contaminada e enfraquecida, deriva a existência possível, remédio e antídoto à real.

Como já ocorria em *Comment c'est*, em que a voz narrativa cita e não fala de moto próprio, também aqui a relação entre o "eu" e o "outro", ou outros, que garantem sua existência, passa pelo testemunho legitimador. Sem seu duplo, sem seu copista, o Inominável perde a atualidade, deixa de existir. Imaginar um outro, criá-lo, é uma imposição. Para ganhar corpo, todos precisam de seu copista, seu editor, alguém que os perceba. *Esse est percipi*. Examinados microscopicamente, esses processos perceptivos, ver e ouvir, como mediações necessárias da criação protagonizada por criadores solitários e confinados, passam a figurar como matéria primeira da ficção final de Beckett.

O tema da viagem, do deslocamento, apesar da imobilidade de Malone, preso ao leito, ainda presidia suas fantasias, a vida de suas criaturas. No

(25) Basta atentar para o apelo sonoro da descrição sibilante da imobilidade tensa, assombrada pela visão de um funeral (o próprio? o de um ente querido?) do protagonista de *A piece of monologue*, verdadeiro refrão que perpassa o texto de cabo a rabo: "Stands there staring out. Stock still staring out. Nothing stirring in the black vast" (in: Beckett, Samuel. *The complete dramatic works*. Londres: Faber & Faber, 1986, pp. 425-429).

Inominável ele aparece prestes a se esboroar, numa mobilidade total e na viagem sem fim, o narrador condenado a vagar de *persona* em *persona*, sem conseguir se personalizar ele próprio, embalado por uma fala que não se fixa em ponto algum. O abandono progressivo da fixação pelo motivo da errância tem papel importante nessa passagem fundamental da primeira pessoa beckettiana do início — mais do que pouco confiável, paradoxalmente aprisionada entre fato e ficção, que se cristalizou na trilogia do pós-guerra, a contribuição original de Beckett ao romance moderno — para o narrador cindido e teatralizado da obra final — um "ele" sem nome que acrescenta nova mediação ao já remoto "eu" que, antes, apenas se deixava entrever, nunca precisar.

Presos em suas rotundas, quartos, abóbadas, esses novos protagonistas mostram-se voltados ainda, só que de maneira mais absorvente, para os problemas da criação, da transformação dos restos de experiência, memória e desejo em imagens que animem uma rotina mínima, quase nenhuma; sua impessoalidade, expressa em terceira pessoa, dá margens à ambigüidade de gênero (ele/ela) que em inglês e francês assume por vezes o aspecto da objetivação e despersonalização implicadas nos pronomes demonstrativos (*ce*) ou na assepsia do *it*. Curiosamente, ainda aqui, nesse cuidado máximo com a impessoalidade do processo artístico, transpiram resquícios de vivências da pessoa de Samuel Beckett, neutralizadas e postas a serviço de uma única questão conduzida ao foco (o tema da criação), ampla o bastante para abarcar o mundo e a consciência.

A atenção dispensada aos movimentos mínimos de personagens confinadas, quase estáticas, acompanhadas em foco próximo e tempo lento (nos detalhes de uma mão trêmula ou na respiração arquejante), levou Gontarski a falar em "*origami* humano"²⁶. Sem o consolo e a cachaça do perambular, as personagens passam a figurar em textos que privilegiam seu comportamento físico em espaços fechados, marcação essencial das poucas imagens que povoam seu mundo mental, memórias remotas ou projeções de desejos insatisfeitos, não passíveis de aquietamento, em momentos críticos: na proximidade da morte, no cessar das esperanças. Seu esforço imaginativo, mesmo frente à morte proclamada da imaginação, encarna "a tenacidade da linguagem em representar"²⁷: mesmo reduzida aos seus fundamentos, ela não pode ser depurada do mundo; o mimético resiste em novo registro, gato de sete agonias.

Seu caráter de tentativas, mais do que o de toda a ficção anterior, já aparece nos títulos destes textos breves, plêiade de textos que nem sempre Beckett considerou dignos de publicação (*Fizzles/Foirades*, *From an abandoned work*, por exemplo). Da infinita dificuldade de se desvencilhar do embaraço em que as fixações e determinação de fidelidade a seu programa estético trouxeram ao autor, aporias necessárias, nasceram diversos manuscritos-tronco, fragmentos de idéias que foram sucessivamente reescritos, retrabalhados, muitas vezes após um intervalo de anos. Esses *faux départs*, abandonados e reaproveitados, passaram a integrar coletâneas breves, rescaldo da insatisfação beckettiana com o estado não suficientemente falho

(26) Gontarski, S. E. "The conjuring of something out of nothing: Samuel Beckett's closed space novels". In: Beckett, Samuel. *Nohow on: Company, Ill seen, Ill said, Worstward ho*. Nova York: Grove Press, 1996.

(27) Ibidem.

que atingiram em determinado ponto do processo, pouco expressivos da dureza do impasse de que deveriam ser a manifestação. Sua culminância deu-se na segunda trilogia, dos anos 1980, composta por *Companhia*, *Mal vu mal dit* e *Worstward ho*, mas isso é uma outra história, um outro país, uma outra vida, que agora mais vale calar, *in extremis*, guardando forças para nova aprimoração do silêncio, do silêncio possível.

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 61, novembro 2001
pp. 77-92
