

# SOBRE a AUTORIA na PROSA DE SAMUEL BECKETT

Willian André<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este estudo tem por objetivo propor uma breve reflexão sobre a noção de autoria na obra de Samuel Beckett, principalmente em sua prosa curta das décadas de 1960 e 1970. Para tanto, apoiados pelas considerações de Maurice Blanchot, S. E. Gontarski, João Adolfo Hansen e Hugh Kenner, traçamos um percurso que parte da trilogia romanesca beckettiana do pós-guerra, passando pelas produções subsequentes que culminam na prosa curta ensaiada pelo autor após a publicação de *Como é* (1961). Conforme nos embrenhamos na trilha percorrida pelo escritor irlandês em sua lida com o fracasso (trilha repleta de lama e oscilações entre claro-cinza-escuro), acomete-nos uma impressão paradoxal: quanto mais severas as investidas de Beckett contra os contornos do eu, atestando a diluição da identidade, mais precisos se tornam os contornos da ideia de “autor” que encima o projeto de toda a sua literatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Samuel Beckett; Prosa Curta; Autoria; Diluição da identidade.

**ABSTRACT:** This study aims at building a reflection on the notion of authorship in Samuel Beckett’s work, with a main focus on his short prose from the 60s and 70s. Thereunto, supported by the writings of Maurice Blanchot, S. E. Gontarski, João Adolfo Hansen and Hugh Kenner, we draw a route that starts with the Beckettian post-war trilogy, going through the subsequent productions that culminate in the short pieces outlined by the author after the publishing of *How It Is* (1961). As we take the path run by the Irish writer in his deal with failure (a path full of mud and light-grey-dark oscillations), we experience the rise of a paradoxical impression: the more severe are Beckett’s attacks against the shapes of the I, testifying the dilution of identity, more accurate become the shapes surrounding the idea of “author” that surmounts the whole of his literary project.

**KEYWORDS:** Samuel Beckett; Short Prose; Authorship; Dilution of identity.

Maurice Blanchot inicia o ensaio *Onde agora? Quem agora?* questionando “Quem fala nos livros de Samuel Beckett? Aonde ele quer chegar? O que espera esse autor que, afinal, deve estar em algum lugar?” (BLANCHOT, 2005, p. 308). A partir de tais indagações, o pensador francês analisa o “movimento” beckettiano ao longo de seus três romances mais conhecidos – *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável* –, escritos em francês<sup>2</sup> entre 1947 e 1949, que constituem uma gradação rumo à instauração da impessoalidade. Seguindo tal exemplo, traçaremos, no presente estudo, percurso semelhante, mas estendendo-nos para além dos romances da trilogia, com o intuito de nos concentrarmos mais especificamente nos textos curtos escritos por Beckett entre as décadas de 1960 e 1970. Ao longo dessa trajetória, percebemos que se tornam cada vez mais radicais as tentativas do escritor de minar as possibilidades de significação, o que sugere uma exponenciação do “projeto” delineado por ele no final dos anos 40: referimo-nos ao célebre diálogo com Georges Duthuit – publicado originalmente na revista *Transition* em 1949 – sobre a obra dos artistas plásticos Pierre Tal Coat, André Masson e Bram Van Velde. Ao comentar a obra de Tal Coat, Beckett declara sua visão sobre a única via possível a ser percorrida pelo artista moderno: “A expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar” (BECKETT, 2001, p. 175). A configuração de toda a obra beckettiana atesta sua fidelidade a esse projeto de investida rumo ao menos, ao fracasso, deixando em frangalhos qualquer possibilidade de construção de um eu

<sup>1</sup> Professor Assistente de Literaturas de Língua Inglesa da UNESPAR/Campo Mourão. Doutorando em Estudos Literários pela UEL. E-mail: willianandre@hotmai.com.

<sup>2</sup> Grande parte da obra de Beckett foi originalmente escrita em francês, e traduzida quase que simultaneamente para o inglês pelo próprio autor.

homogêneo, pleno de identidade. Paradoxalmente, quanto mais difícil se torna a identificação de um eu em seus escritos, mais claramente transparece a figura do autor por trás deles.

Mas voltemos a Blanchot: ao comentar *Molloy*, o autor observa que o primeiro romance da trilogia “ainda é um livro em que aquilo que se exprime tenta tomar a forma tranqüilizante de uma história” (BLANCHOT, 2005, p. 309), e, na sequência, reflete que, no que pese a errância a que vemos condenado seu personagem-narrador, num “movimento descompassado” que se realiza “numa região que é a da obsessão impessoal [...], Molloy continua sendo uma personagem identificável, um nome seguro que nos protege de uma ameaça mais turva” (BLANCHOT, 2005, p. 310). De fato, ainda que se esqueça do próprio nome, ou não consiga estabelecer uma comunicação satisfatória com os personagens que encontra em sua jornada – como o cômico episódio do interrogatório na delegacia (BECKETT, 2007, p. 43) –, ou se embrenhe em reflexões sofríveis na tentativa de afirmar sua capacidade de raciocinar – como o episódio da distribuição de pedras entre seus quatro bolsos (BECKETT, 2007, pp. 101-108) –, a identificação de Molloy como um personagem de moldes mais ou menos tradicionais não implica maiores constrangimentos. Já *Malone morre*, conforme Blanchot, “vai aparentemente mais longe”:

Aqui, o vagabundo se tornou um moribundo, e o espaço em que ele deve errar não oferece mais o recurso da cidade com cem ruas, com o horizonte livre da floresta e do mar, que *Molloy* ainda nos oferecia. Não há mais do que o quarto, o leito, há o bastão com o qual aquele que morre puxa ou empurra as coisas, aumentando assim o círculo de sua imobilidade, e sobretudo o lápis que o aumenta ainda mais, fazendo de seu espaço o espaço infinito das palavras e das histórias. (BLANCHOT, 2005, p. 310)

E se o segundo romance apresenta uma nova gradação rumo à emersão da impessoalidade, é em *O inominável* que “a experiência entra em sua verdadeira profundidade” (BLANCHOT, 2005, p. 311). As noções de personagem e narrativa são desintegradas: “Não se trata mais de personagens sob a proteção tranqüilizante de seu nome pessoal, não se trata mais de uma narrativa, nem mesmo de uma narrativa conduzida no presente, sob a forma de monólogo interior” (BLANCHOT, 2005, p. 311). Conforme observa S. E. Gontarski (1995, p. xviii) em ensaio intitulado *From Unabandoned Works: Samuel Beckett's Short Prose*, o monólogo pressupõe uma ideologia concreta de presença, um ego unificado com o qual Beckett já não é mais capaz de lidar em determinada altura de sua obra: uma vez abandonado em *O inominável*, o autor nunca mais voltará a empregá-lo em sua prosa. Ainda sobre o terceiro romance da trilogia, João Adolfo Hansen reflete, no ensaio *Eu nos faltará sempre*:

A fala da voz não pode mesmo ser expressão de um “quem” subjetivado ou individualizado como unidade imaginária atestada por um nome próprio num registro civil e numa história de vida. É ficção arqueológica feita de enunciados fósseis de vozes que não são apenas vozes do sujeito que fala, evidenciando que *eu* é legião e que sempre faltará (HANSEN, 2009, p. 24).

Por isso, conforme Blanchot, “O que era narrativa [nos romances anteriores] tornou-se luta, o que tomava algum aspecto, mesmo que fosse o de seres em farrapos e em pedaços, é agora sem rosto” (BLANCHOT, 2005, pp. 311-312). A perda do rosto – que é, também, perda do corpo – evidenciada no excerto assinala o novo nível que assume o trato com fracasso na obra beckettiana a partir de *O inominável*. Assim, se Molloy observava, ecoando as palavras do próprio Beckett no diálogo com Duthuit, “Não querer dizer,

não saber o que se quer dizer, não poder dizer o que se acredita que se quer dizer, e sempre dizer ou quase” (BECKETT, 2007, p. 49), a fidelidade ao projeto literário do escritor é traduzida, em seu novo estágio, nos termos do “não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (BECKETT, 2009, p. 185), que encerra a fala do Inominável.

Hugh Kenner, utilizando a metáfora do “Centauro Cartesiano” em *Samuel Beckett: A Critical Study*, também afirma esse processo de desintegração. Conforme o autor (1961, p. 121), a versão moderna do centauro grego – amálgama de homem e cavalo, expressão máxima da perfeição física resultante da tentativa de se idealizar um corpo digno da razão humana –, é a figura do homem pilotando sua bicicleta, e a essa figura Kenner dá o nome de “Centauro Cartesiano”. Ao relacioná-la à trilogia de Beckett, o autor observa que Molloy, apesar de fisicamente debilitado, percorre grande parte de sua jornada sobre sua bicicleta – assim como Moran, narrador da segunda parte do romance –, atestando sua capacidade de movimentação; já Malone, inválido em seu leito, apenas relembra a capa do sino de uma bicicleta; e o Inominável, por fim, enterrado em um jarro, sem braços e pernas, em um estado de imobilidade permanente, se encontra no extremo oposto da referida junção perfeita: “*O inominável* é a fase final de uma trilogia que leva o processo cartesiano para trás, iniciando com um *je suis* corporificado e terminando com um *cogito* nu”<sup>3</sup> (KENNER, 1961, p. 128). Assim, a deterioração física serve como metáfora para a desintegração das certezas acerca do eu.

A radicalidade do projeto beckettiano, todavia, não encontra termo no último romance da trilogia. Ao contrário, poderíamos dizer que *O inominável* é o ponto inicial de suas experiências verdadeiramente radicais com o texto em prosa. Sua próxima tentativa de trabalho com a falha se traduz nos *Textes pour rien*, escritos em 1950. Trata-se de um conjunto de treze textos de curta extensão que sequer trazem títulos. Em sua composição, ainda que exista uma voz referindo-se a si própria como “eu”, o resquício de identidade que ainda podia ser apontado ao final da trilogia – já que era possível, pelo menos, entender a condição de corpo imóvel enterrado em um vaso do Inominável – encontra aqui a dispersão definitiva. Segundo Gontarski, ao longo dos *Textes pour rien*, “Beckett foi além da realidade externa reconhecível e dos personagens literários distintos, substituindo-os por algo como uma consciência nua ou um ser puro (nunca se sabe ao certo se vivo ou morto) e uma plethora de vozes”<sup>4</sup> (GONTARSKI, 1995, p. xxv). Essas vozes descorporificadas, que ecoam umas às outras, não nos apresentam personagens ou narrativas, não possuem uma identidade a presidi-las, e, em última instância, não nos permitem a identificação de qualquer subjetividade. Paradoxalmente, todavia, delineiam-se de forma ainda mais clara, nesse novo estágio, os contornos de um autor cujo projeto é justamente negar a construção da identidade.

Na sequência dos *Textes pour rien*, ao longo da década de 50, apenas dois outros textos em prosa foram publicados por Beckett. *From an Abandoned Work*, publicado em 1958, consiste em um trecho de um romance iniciado pelo autor em 1954, mas que acabou sendo deixado de lado. E *L’Image*, de 1959, é um fragmento do que viria a se tornar o romance *Como é*. O primeiro deles distancia-se consideravelmente da proposta dos textos anteriores, apresentando um narrador que, nos moldes de Molloy, possui certa identidade e uma história a ser narrada (daí, talvez, a impossibilidade de continuá-lo, que resultou no abandono). Quanto ao segundo, um texto curto composto em um único bloco sem qualquer sinal de pontuação, já que se trata de uma versão embrionária de *Como é*, passaremos de imediato ao comentário deste.

<sup>3</sup> “*The Unnamable* is the final phase of a trilogy which carries the Cartesian process backwards, beginning with a bodily *je suis* and ending with a bare *cogito*” (tradução nossa).

<sup>4</sup> “Beckett pushed beyond recognizable external reality and discrete literary characters, replacing them with something like naked consciousness or pure being (living or dead is not always clear) and a plethora of voices” (tradução nossa).

*Como é* representa um novo nível no percurso beckettiano rumo à falha. Conforme observa Kenner, “se comparada a ele, até mesmo a trilogia parece narrativa realista”<sup>5</sup> (KENNER, 1961, p. 189). Estruturado em três partes que se subdividem em pequenos blocos de algumas linhas, o romance não possui pontos, parágrafos, sinais ou qualquer coisa que remeta a uma utilização “adequada” da língua. Observemos, por exemplo, suas linhas iniciais:

como era eu cito antes de Pim com Pim depois de Pim como é três partes eu digo como ouço

voz uma vez fora quaqua por todos os lados então em mim quando a ofegação pára conte-me  
outra vez termine de me contar invocação

momentos passados velhos sonhos de volta outra vez ou novos como os que passam ou coisas  
coisas sempre e memórias eu as digo como ouço murmuro-as na lama

em mim que estavam fora quando a ofegação pára sobras de uma voz antiga em mim não  
a minha

minha vida último estado última versão mal-dita mal-ouvida mal-recapturada mal-murmu-  
rada na lama breves movimentos da face inferior perdas por toda parte. (BECKETT, 2003, p. 11)

A estrutura desconcertante é mantida ao longo de todo o livro. Seu narrador chafurda na lama e procura situar-se com base em seu encontro com outro personagem, chamado Pim, estruturando a narrativa em termos de “antes de Pim com Pim depois de Pim”, além de encontrar-se às voltas com certa “voz quaqua”, provinda não se sabe bem de onde, que o persegue. A linguagem empregada assemelha-se a um amontoado de escombros, fragmentos que acentuam a ideia de “impossibilidade” perseguida por Beckett ao longo de sua obra: se Molloy demonstrava a falência da linguagem por meio de seus raciocínios sofríveis e constante confusão, *Como é* traduz essa falência em sua própria estrutura, por meio de amontoados de palavras que se seguem em ritmo frenético, como se, impossibilitado de significar de forma plena e satisfatória, o narrador estivesse limitado à condição de um gaguejo constante. Segundo Kenner, o romance em questão é, “em última instância, para parafrasear o diálogo escrito onze anos antes, a situação daquele que, sem saída, não pode agir, logo não pode escrever, mas é obrigado a escrever; a ação daquele que, sem saída, incapaz de agir, age, logo escreve, já que é obrigado a escrever”<sup>6</sup> (KENNER, 1961, p. 201).

Como podemos ver, Kenner se refere ao já mencionado diálogo com Georges Duthuit (o trecho parafraseado pertence especificamente ao diálogo sobre a obra de Bram van Velde), permitindo-nos interpretar que a situação apresentada em *Como é* traduz o impasse vivido pelo autor que escreve mesmo sem ter ou saber como fazê-lo. Nesse sentido, se a diluição definitiva da identidade perpetrada nos *Textes pour rien* conduz esta nova fase do projeto literário beckettiano a um estágio ainda mais radical – o estágio do desmonte da linguagem –, ao mesmo tempo é afirmada uma vez mais, por meio do impasse nela contido, a figura do autor.

Tendo conduzido esta breve exposição até a publicação de *Como é*, chegamos à fase da produção do autor sobre a qual nos deteremos mais demoradamente: os textos curtos publicados entre 1960 e 1970.

<sup>5</sup> “compared to it even the trilogy is realistic narrative” (tradução nossa).

<sup>6</sup> “at last, to paraphrase the dialogue written eleven years earlier, the situation of him who is helpless, cannot act, in the end cannot write, since he is obliged to write; the act of him who, helpless, unable to act, acts, in the end writes, since he is obliged to write” (tradução nossa).

Além de *O despovoador* (1966), de extensão um pouco maior (geralmente considerado uma novela), Beckett publicou, ao longo desses vinte anos, os seguintes textos de curta extensão: *All Strange Away* (1963-64), *Imagination Morte Imaginez*, *Assez* e *Faux Départs* (os três de 1965), *Bing* (1966), *Sans* (1969), suas treze *Foirades* (1973-75), *As the story was told* (1973), *La Falaise* (1975) e *neither* (1976). Alguns deles – notadamente *Bing* e *Sans* – parecem constituir desdobramentos do romance que os precede, empregando a mesma linguagem extremamente fragmentada numa repetição nauseante de termos (em sua maioria monossílabos) e pequenas estruturas, além de, no caso específico de *Bing*, prescindir-se do emprego de pronomes ou verbos.

Ao comentar *All Strange Away*, Gontarski observa que ele se encontra no extremo oposto da experiência levada a cabo nos *Textes pour rien*, substituindo as vozes descorporificadas destes pela ideia de um corpo sem voz: “através das vozes descorporificadas dos *Texts for Nothing* até os corpos sem voz de *All Strange Away* e seu descendente evolutivo, *Imagination Dead Imagine*, ele [Beckett] continuou sua exploração ontológica do ser na narrativa e, finalmente, do ser como narrativa”<sup>7</sup> (GONTARSKI, 1995, p. xv). E conclui: “Se os *Texts for Nothing* sugerem a dispersão dos personagens e a subsequente escrita para além do corpo, *All Strange Away* assinala uma reconfiguração, o retorno do corpo, sua textualização, o corpo como objeto estático, sem voz, inominado, exceto por uma série de significantes geométricos”<sup>8</sup> (GONTARSKI, 1995, p. xv). O impasse e o percurso rumo à desintegração, portanto, são mantidos, mas o vetor adotado é diverso.

De fato, são vários os textos dessa nova fase que constituem descrições – ou tentativas mal-sucedidas de descrições – de corpos estáticos, geralmente inseridos em espaços fechados, nos quais, conforme Gontarski, Beckett “conduziria exercícios em origami humano”<sup>9</sup> (GONTARSKI, 1995, p. xxviii). Além de *All Strange Away* e *Imagination Morte Imaginez*, pelo menos *Bing* e *Sans* também apresentam a mesma configuração: a descrição de um espaço fechado, contendo um ou mais corpos estáticos. Em sua maioria, tais descrições são construídas numa gradação sofrível e pouco satisfatória sob o ponto de vista da clareza e objetividade. Vale apontar, ainda, outro aspecto comum: enquanto as descrições de *All Strange Away* e *Imagination Morte Imaginez* oscilam entre o claro e o escuro (branco e preto), em *Bing* encontramos a predominância do branco, e em *Sans*, a predominância do cinza. A utilização excessiva desses tons específicos é significativa: tanto o preto quanto o branco sugerem ausência – logo, falta, menos, nada –, e o cinza, meio termo entre os dois primeiros (e, por isso, também ausência), sugere indeterminação. Pensando em um projeto literário que sempre teve por meta lidar com o fracasso, tais impressões de ausência e indeterminação realçam ainda mais a proposta da estética beckettiana.

Como, por motivos de extensão, torna-se inviável comentar aqui cada um dos textos publicados por Beckett dos anos 1960 aos 1970, escolhemos quatro deles para um olhar mais delongado: *Imagination Morte Imaginez*, *Faux Départs*, *La Falaise* e *neither*. Sobre os dois primeiros, uma breve contextualização faz-se pertinente: como já observado, *Imagination Morte Imaginez* é uma espécie de “descendente” ou “irmão” de *All Strange Away*, que, por sua vez, também é um “descendente”: no início dos anos 1960, Beckett havia começado um romance, intitulado *Fancy Dying*, que acabou sendo abandonado (situação que ocorre com alguma frequência na trajetória do escritor). Esse trabalho inacabado teve dois desdobramentos: um deles é *All Strange Away*, que constitui um desenvolvimento de *Fancy Dying* em forma de

<sup>7</sup> “through the disembodied voices of the *Texts for Nothing* toward the voiceless bodies of *All Strange Away* and its evolutionary descendant *Imagination Dead Imagine*, he continued his ontological exploration of being in narrative and finally being as narrative” (tradução nossa).

<sup>8</sup> “If the *Texts for Nothing* suggest the dispersal of character and the subsequent writing beyond the body, *All Strange Away* signaled a refiguration, the body’s return, its textualization, the body as voiceless, static object, or the object of text, unnamed except for a series of geometric signifiers” (tradução nossa).

<sup>9</sup> “would conduct exercises in human origami” (tradução nossa).

prosa curta; o outro desdobramento é *Faux Départs*, publicação de quatro excertos, mesclando francês e inglês, do mesmo romance inconcluso. Portanto, algumas expressões e estruturas parecidas, quando não idênticas, serão encontradas tanto em *All Strange Away* quanto em *Imagination Morte Imaginez* e *Faux Départs*. Quanto aos outros dois textos escolhidos, uma década inteira separa seu aparecimento da publicação dos dois primeiros, e eles constituem, como veremos mais adiante, os dois textos em prosa mais curtos escritos por Beckett.

Mas tratemos primeiro de *Imagination Morte Imaginez*. Ainda que seja o mais longo dentre os quatro textos aqui escolhidos, sua extensão não ultrapassa um número reduzido de páginas (o que evidencia certo caráter de concisão da prosa beckettiana dos anos 1960 e 1970). Logo na sequência de suas primeiras linhas, o narrador já apresenta a configuração do espaço fechado que procura descrever ao longo de todo o texto:

todo branco na brancura da rotunda. Sem entrada, entre, meça. Diâmetro 80 centímetros, mesma distância do chão ao topo da abóbada. Dois diâmetros nos ângulos retos AB CD dividem o chão branco em semicírculos ACB BDA. No chão dois corpos brancos, cada um em seu semicírculo. Brancas também a abóbada e a parede arredondada altura 40 centímetros sobre a qual ela se ergue.<sup>10</sup> (BECKETT, 1972, p. 51)

Como podemos observar, o espaço em questão possui forma arredondada: trata-se de uma rotunda. O narrador parece explicitamente dirigir-se a um interlocutor – daí o emprego da segunda pessoa em “entre” e “meça” (ainda que não haja entradas) –, descrevendo para ele a imagem em questão – talvez porque ela esteja de fato diante de seus olhos ou, mais provavelmente, porque ele simplesmente a está imaginando. Na sequência são mencionadas a luz e o calor, de origem desconhecida, que preenchem o espaço descrito: “A luz que deixa tudo branco nenhuma fonte aparente, tudo brilha com um fulgor branco igual, chão, parede, abóbada, corpos, nenhuma sombra. Forte calor, superfícies quentes ao toque, sem estar queimando, corpos suados”<sup>11</sup> (BECKETT, 1972, pp. 51-52). A tais luz e calor são adicionadas as impressões de vazio e silêncio – “Vazio, silêncio, calor, brancura”<sup>12</sup> (BECKETT, 1972, p. 52) –, para, logo em seguida, o quadro assumir configuração diversa: “espere, a luz cai, tudo escurece ao mesmo tempo, chão, parede, abóbada, corpos, aproximadamente 20 segundos, todos os cinzas, a luz se apaga, tudo desaparece”<sup>13</sup> (BECKETT, 1972, p. 52). E ao surgimento do escuro alia-se a substituição do calor pelo frio: “Cai ao

<sup>10</sup> Como assinalado no início do artigo, a obra de Beckett é marcada pelo bilinguismo. Praticamente todos os seus textos foram originalmente escritos em francês (pelo menos desde o final da década de 1940), mas contaram com traduções de seu próprio punho (salvo algumas exceções) para o inglês. E, nos raros casos em que o original foi concebido em inglês, a tradução quase simultânea para o francês também foi feita. Assim, ao lidar com textos do autor não traduzidos para o português, procuramos sempre cotejar as duas versões para realizar a tradução. Como, em todos os casos, existem algumas diferenças significantes entre o material francês e o material inglês, optamos por sempre registrar ambas as versões nas notas de rodapé. Francês: “toute blanche dans la blancheur la rotonde. Pas d’entrée, entrez, mesurez. Diamètre 80 centimètres, même distance du sol au sommet de la voûte. Deux diamètres à angle droit AB CD partagent en demi-cercles ACB BDA le sol blanc. Par terre deux corps blancs, chacun dans son demi-cercle. Blancs aussi la voûte et le mur rond hauteur 40 centimètres sur lequel elle s’appuie”. Inglês: “all white in the whiteness the rotunda. No way in, go in, measure. Diameter three feet, three feet from ground to summit of the vault. Two diameters at right angles AB CD divide the white ground into two semicircles ACB BDA. Lying on the ground two white bodies, each in its semicircle. White too the vault and the round wall eighteen inches high from which it springs” (BECKETT, 1995c, p. 182).

<sup>11</sup> Francês: “A la lumière qui rend si blanc nulle source apparent, tout brille d’un éclat blanc égal, sol, mur, voûte, corps, point d’ombre. Forte chaleur, surfaces chaudes au toucher, sans être brûlantes, corps en sueur”. Inglês: “The light that makes all so white no visible source, all shines with the same white shine, ground, wall, vault, bodies, no shadow. Strong heat, surfaces hot but not burning to the touch, bodies sweating” (BECKETT, 1995c, p. 182).

<sup>12</sup> Francês: “Vide, silence, chaleur, blancheur”. Inglês: “Emptiness, silence, heat, whiteness” (BECKETT, 1995c, p. 182).

<sup>13</sup> Francês: “attendez, la lumière baisse, tout s’assombrit de concert, sol, mur, voûte, corps, 20 secondes environ, tous les gris, la lumière s’éteint, tout disparaît”. Inglês: “wait, the light goes down, all grows dark together, ground, wall, vault, bodies, say twenty seconds, all the greys, the light goes out, all vanishes” (BECKETT, 1995c, p. 182).

mesmo tempo a temperatura, para atingir seu mínimo, aproximadamente zero, no instante em que tudo se faz preto, o que pode parecer estranho”<sup>14</sup> (BECKETT, 1972, p. 52).

Logo em seguida, todavia, num ritmo vertiginoso, o quadro volta à situação inicial: “Espere, tempo mais ou menos longo, luz e calor voltam, chão, parede, abóbada e corpos embranquecem e esquentam ao mesmo tempo, aproximadamente 20 segundos, todos os cinzas, atingem o nível de antes, de quando a queda começou”<sup>15</sup> (BECKETT, 1972, p. 52). Essa repetição de estruturas é prosseguida, instaurando uma variação constante entre luz-calor e escuro-frio. Depois de algum tempo nesse ritmo, a descrição chega a novo estágio:

Sempre no chão, dobrado em três, a cabeça contra a parede em B, a bunda contra a parede em A, os joelhos contra a parede entre B e C, os pés contra a parede entre C e A, ou seja, inscrito no semicírculo ACB, confundindo-se com o chão não fosse a longa cabeleira de uma brancura incerta, um corpo branco de mulher, finalmente. Contido similarmente no outro semicírculo, contra a parede a cabeça em A, a bunda em B, os joelhos entre A e D, os pés entre D e B, também branco como o chão, o parceiro.<sup>16</sup> (BECKETT, 1972, pp. 55-56)

A descrição das posições dos corpos esclarece o significado da expressão “origami humano”, empregada por Gontarski para referir-se aos textos dessa fase, como se os personagens fossem submetidos a um processo de “dobradura” para se adequarem aos espaços a que estão condicionados. Vale observar, ainda, no excerto acima, a explicitação da demora – “o corpo branco de uma mulher, finalmente” – do narrador para definir que os dois corpos visualizados desde o início da descrição pertencem a uma mulher e a um homem, como se a definição da imagem visualizada – ou imaginada – só pudesse ser alcançada aos poucos, o que desmente uma possível “objetividade” da descrição.

Mais adiante, temos novamente essa impressão de “imprecisão”: “os corpos parecem inteiros e em bom estado, a julgar pelas partes disponíveis à vista”<sup>17</sup> (BECKETT, 1972, pp. 56-57). Ou seja: ainda que o texto se preste a uma descrição aparentemente objetiva, a leitura da imagem fica condicionada àquelas “partes disponíveis à vista”. Na sequência, o narrador observa: “É claro, contudo, por mil pequenos sinais muito longos para imaginar, que eles não estão dormindo”<sup>18</sup> (BECKETT, 1972, p. 57) – o que reforça a sugestão de que os dois corpos estáticos e a rotunda por eles habitada consistem em uma imagem que está sendo imaginada, e não realmente visualizada.

<sup>14</sup> Francês: “Baisse en même temps la température, pour atteindre son minimum, zéro environ, à l’instant où le noir se fait, ce qui peut paraître étrange”. Inglês: “At the same time the temperature goes down, to reach its minimum, say freezing-point, at the same instant that the black is reached, which may seem strange” (BECKETT, 1995c, pp. 182-183).

<sup>15</sup> Francês: “Attendez, plus ou moins longtemps, lumière et chaleur reviennent, sol, mur, voûte et corps blanchissent et chauffent de concert, 20 secondes environ, tous les gris, atteignent leur palier d’avant, d’où la chute était partie”. Inglês: “Wait, more or less long, light and heat come back, all grows white and hot together, ground, wall, vault, bodies, say twenty seconds, all the grays, till the initial level is reached whence the fall began” (BECKETT, 1995c, p. 183).

<sup>16</sup> Francês: “Toujours par terre, plié en trois, la tête contre le mur à B, le cul contre le pli à A, les genoux contre le mur entre B et C, les pieds contre le mur entre C et A, c’est-à-dire inscrit dans le demi-cercle ACB, se confondant avec le sol n’était la longue chevelure d’une blancheur incertaine, un corps blanc finalement de femme. Contenu similairement dans l’autre demi-cercle, contre le mur la tête à A, le cul à B, les genoux entre A et D, les pieds entre D et B, blanc aussi à l’égal du sol, le partenaire”. Inglês: “Still on the ground, bent in three, the head against the wall at B, the arse against the wall at A, the knees against the wall between B and C, the feet against the wall between C and A, that is to say inscribed in the semicircle ACB, merging in the white ground were it not for the long hair of strangely imperfect whiteness, the white body of a woman finally. Similarly inscribed in the other semicircle, against the wall his head at A, his arse at B, his knees between A and D, feet between D and B, the partner” (BECKETT, 1995c, p. 184).

<sup>17</sup> Francês: “les corps paraissent entiers et en assez bon état, à en juger d’après les parties offertes à la vue”. Inglês: “the bodies seem whole and in fairly good condition, to judge by the surfaces exposed to view” (BECKETT, 1995c, p. 184).

<sup>18</sup> Francês: “Il est cependant clair, à mille petits signes trop longs à imaginer, qu’ils ne dorment pas”. Inglês: “It is clear however, from a thousand little signs too long to imagine, that they are not sleeping” (BECKETT, 1995c, p. 185).

É a esta breve descrição que se limita todo o desenvolvimento de *Imagination Morte Imaginez*. Em suas linhas finais, o narrador convida o interlocutor a abandonar a imagem descrita, observando que coisas melhores poderão ser encontradas em outros lugares – para, logo em seguida, desmentir tal afirmação:

Deixe-os lá, suando e congelando, há melhor alhures. Mas não, a vida termina e não, não há nada alhures, e sem perguntas sobre reencontrar esse ponto branco perdido na brancura, para ver se eles têm descansado tranquilos no rigor daquela tempestade, ou de uma tempestade pior, ou no preto firmado para o bem, ou a grande brancura imutável, e, se não, o que eles estão fazendo.<sup>19</sup> (BECKETT, 1972, p. 57)

Em linhas gerais, esse é um dos textos da nova fase em que melhor se pode observar a mudança assinalada por Gontarski: das vozes dispersas dos *Textes pour rien* para a construção de um corpo sem voz – o que não significa que não seja mantida, aqui, a diluição da identidade. Afinal, um corpo despossuído de uma voz que o afirme implica no mesmo impasse representado por um amontoado de vozes sem uma substância corpórea a conferir-lhes identidade. Também é um dos textos que afirmam a nova tendência de Beckett de escrever textos que consistem em construções de imagens. Se comparado à radicalidade visível a nível de linguagem de *Como é, Imagination Morte Imaginez* não apresenta uma estrutura tão fragmentada/intrincada. Isso ocorre, por exemplo, em *Bing e Sans*, que se assemelham a ele no que diz respeito à descrição da imagem de um espaço fechado com corpos estáticos, mas que apresentam uma estrutura tão sofrível quanto à do romance de 1961. Ainda assim, é acentuada ao longo do texto a imprecisão com que a imagem é construída, mantendo a lida do autor com o fracasso.

Já *Faux Départs*, diferente do texto corrido em um único parágrafo que corresponde à estrutura de *Imagination Morte Imaginez*, é estruturado em quatro pequenos blocos. Como já observamos, trata-se de quatro excertos do romance inacabado *Fancy Dying*. Os três primeiros desses blocos são escritos em francês, e o último, em inglês (trata-se do único texto em toda a obra do autor que apresenta essa mescla entre as duas línguas). As linhas que iniciam o primeiro e o segundo blocos são muito semelhantes às primeiras linhas de *Imagination Morte Imaginez*. Este é iniciado da seguinte forma: “Sem sinal de vida em nenhum lugar, você diz, pah, o grande negócio, a imaginação não está morta, sim, bom, imaginação morta imagine”<sup>20</sup> (BECKETT, 1972, p. 51). No início do primeiro bloco de *Faux Départs*, lemos: “Nenhum sinal de vida, você diz, eu digo, bah, não importa, a imaginação não está morta, e mais uma vez, mais forte, muito forte, A imaginação não está morta”<sup>21</sup> (BECKETT, 1995b, p. 271). E no início do segundo: “Nenhum sinal de vida, você diz, eu digo, bah, a imaginação não está morta”<sup>22</sup> (BECKETT, 1995b, p. 271). No que pesem as semelhanças, todavia, uma diferença visível salta aos olhos: o emprego do pronome “eu”.

<sup>19</sup> Francês: “Laissez-les là, en sueur et glacés, il y a mieux ailleurs. Mais non, la vie s’achève et non, il n’y a rien ailleurs, et plus question de retrouver ce point blanc perdu dans la blancheur, voir s’ils sont restés tranquilles au fort de cet orage, ou d’un orage pire, ou dans le noir fermé pour de bon, ou la grande blancheur immuable, et sinon ce qu’ils font”. Inglês: “Leave them there, sweating and icy, there is better elsewhere. No, life ends and no, there is nothing elsewhere, and no question now of ever finding again that white speck lost in whiteness, to see if they still lie still in the stress of that storm, or of a worse storm, or in the black dark for good, or the great whiteness unchanging, and if not what they are doing” (BECKETT, 1995c, p. 185).

<sup>20</sup> Francês: “Nulle part trace de vie, dites-vous, pah, la belle affaire, imagination pas morte, si, bon, imagination morte imaginez”. Inglês: “No trace anywhere of life, you say, pah, no difficulty there, imagination not dead yet, yes, dead, good, imagination dead imagine” (BECKETT, 1995c, p. 182).

<sup>21</sup> Para o caso de *Faux Départs*, que conjuga francês e inglês no mesmo texto, há apenas uma versão: “Plus signe de vie, dites-vous, dis-je, bah, qu’à cela ne tienne, imagination pas morte, et derechef, plus fort, trop fort, Imagination pas morte”.

<sup>22</sup> “Plus signe de vie, dis-tu, dis-je, bah, imagination pas morte”.



De fato, no início do terceiro bloco, o narrador é explícito: “O velho eu voltou, sem saber de onde, sem saber onde, desprovido de sentido, inalterado”<sup>23</sup> (BECKETT, 1995b, p. 272). E prossegue, em caráter metalinguístico: “Um tanto de sílabas, de vírgulas para tomar fôlego, um ponto para o fôlego maior”<sup>24</sup> (BECKETT, 1995b, p. 272), talvez fazendo referência à total ausência de vírgulas e pontos em *Como é*. Mais adiante, ele acrescenta que o “velho eu” fala a si mesmo na “última pessoa”: “Ele fala a si mesmo na última pessoa, ele se diz, Ele voltou, não sabe de onde, não sabe onde, não havia nenhuma maneira”<sup>25</sup> (BECKETT, 1995b, p. 272). Tais reflexões sugerem a ideia do autor às voltas com seu impasse no processo criacional, e prosseguem ao longo do quarto bloco. Em suas primeiras linhas, lemos:

Imaginação morta imagine.  
Imagine um lugar, tudo de novo.  
Nunca faça outra pergunta.  
Imagine um lugar, e então alguém nele, tudo de novo<sup>26</sup>  
(BECKETT, 1995b, p. 272).

Além do óbvio diálogo com *Imagination Morte Imaginez*, a semelhança do trecho com as linhas iniciais de *All Strange Away* é quase literal: “Imaginação morta imagine. Um lugar, tudo de novo. Nunca outra pergunta. Um lugar, e então alguém nele, tudo de novo”<sup>27</sup> (BECKETT, 1995, p. 169). Outros trechos quase idênticos entre os dois textos podem ainda ser mencionados. Enquanto em *Faux Départs* lemos: “Um lugar fechado um metro quadrado por seis de altura, experimente colocá-lo lá./ Não poderia entrar, não pode sair, entrou, vai sair, tudo bem”<sup>28</sup> (BECKETT, 1995b, p. 272) e “Experimente também sentado, em pé, caminhando, ajoelhando, rastejando, deitado, no escuro e na luz./ Imagine luz./ Imagine luz”<sup>29</sup> (BECKETT, 1995b, p. 273), em *All Strange Away* temos os respectivos correspondentes: “Um metro quadrado, seis de altura, não há como entrar, nem sair, experimente colocá-lo lá”<sup>30</sup> (BECKETT, 1995, p. 169) e “Sentado, em pé, caminhando, ajoelhando, rastejando, deitado, no escuro e na luz, experimente tudo. Imagine luz. Imagine luz”<sup>31</sup> (BECKETT, 1995, p. 169). Com base nas reflexões propostas até aqui, torna-se difícil não ver em todas essas indicações uma espécie de “teorização” esboçada por Beckett acerca do novo estágio de seu projeto: todos os excertos acima tratam do espaço fechado e da série de “dobraduras” a que os personagens beckettianos são submetidos, aspectos que tão bem caracterizam sua literatura nas décadas de 1960 e 1970. Temos que insistir uma vez mais: *Faux Départs* apresenta uma reflexão, e trata-se de uma reflexão sobre a figura do autor diante de suas dificuldades.

<sup>23</sup> “Le vieux je est revenu, ne sachant d’où, ne sachant où, dénué de sens, inchangé”.

<sup>24</sup> “Plus ou moins de syllabes, de virgules pour le souffle, un point pour le grand souffle”.

<sup>25</sup> “Il parle à part lui à la dernière personne, il se dit, Il est revenue, il ne sait d’où, il ne sait où, il n’a pas eu de chemin”.

<sup>26</sup> “Imagination dead imagine./ Imagine a place, that again./ Never ask another question./ Imagine a place, then someone in it, that again”.

<sup>27</sup> *All Strange Away*, escrito originalmente em inglês, não foi traduzido para o francês (trata-se de um dos únicos textos do autor que não possui correspondente no outro idioma): “Imagination dead imagine. A place, that again. Never another question. A place, then someone in it, that again”.

<sup>28</sup> “A closed space five foot square by six high, try for him there./ Couldn’t have got in, can’t get out, did get in, will get out, all right” (no original, o excerto traz a medida de cinco pés quadrados, o que corresponde a 1,5m<sup>2</sup>. Para evitar a medida quebrada, optamos por fazer uma adaptação, traduzindo como 1m<sup>2</sup>. A mesma observação vale para o excerto correspondente de *All Strange Away*).

<sup>29</sup> “Try as well as sitting standing, walking, kneeling, crawling, lying, creeping, in the dark and the light./ Imagine light./ Imagine light”.

<sup>30</sup> “Five foot square, six high, no way in, none out, try for him there”.

<sup>31</sup> “Sitting, standing, walking, kneeling, crawling, lying, creeping, in the dark and in the light, try all. Imagine light. Imagine light”.

Nesse sentido, faz-se pertinente destacar também as linhas que encerram o quarto bloco: “Quando ele sai, não importa, comece de novo, outro lugar, alguém nele, mantenha ofuscante, nunca ver, nunca encontrar, sem fim, não importa”<sup>32</sup> (BECKETT, 1995, p. 273b). Tais palavras antecipam, de certa forma, a fórmula que aparecerá, dezoito anos mais tarde, na novela *Pra frente o pior*: “Nunca tentado. Nunca falhado. Não importa. Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor” (BECKETT, 2012, p. 65), que condiz perfeitamente com o projeto delineado no diálogo de 1949: a condição daquele que deve escrever mesmo sem meios para fazê-lo se traduz em sucessivas tentativas e falhas e, a cada nova tentativa e falha, tal autor deve procurar “falhar melhor”.

Após esses breves comentários sobre *Imagination Morte Imaginez e Faux Départs*, observemos os dois textos dos anos 1970 selecionados para nosso estudo: *La Falaise* e *neither*. Como já apontamos, eles são os dois textos mais curtos de toda a prosa beckettiana. Portanto, por conta de sua extensão, poderemos reproduzi-los na íntegra. Iniciemos por *La Falaise*:

Janela entre céu e terra não se sabe onde. Com vista para um penhasco incolor. O cume escapa do olho onde quer que se fixe. A base também. Dois pedaços de céu para sempre branco o emolduram. O céu deixa adivinhar um fim de terra? O éter intermediário? Das aves marinhas nenhum sinal. Ou muito claro para aparecer. Enfim que evidência de um rosto? O olho não encontra nenhuma onde quer que se fixe. Ele desiste e a louca assume. Emerge enfim a primeira sombra de uma saliência. Paciência ela será animada com restos mortais. Um crânio inteiro emerge ao final. Um sozinho dentre aqueles que valem de tais detritos. Ele tenta ainda retornar seu coronal para a rocha. As órbitas deixam entrever o olhar antigo. Às vezes o penhasco desaparece. Depois o olho a voar para os brancos distantes. Ou a se afastar de tudo.<sup>33</sup> (BECKETT, 2004, p. 69)

Este texto possui uma particularidade: ele foi escrito para acompanhar uma exposição das pinturas de Bram van Velde em 1975. Apesar de não haver qualquer indicação de que o texto tenha sido inspirado por uma tela específica, e de sua leitura evidentemente não estar condicionada ao conhecimento da obra do pintor holandês, vale observar que o maior número de relações que se possa estabelecer em uma leitura só tende a enriquecê-la. Sobre van Velde, já sabemos, por conta do diálogo com Duthuit, que Beckett afirma uma afinidade entre suas obras: é justamente ao analisar a pintura do holandês que o escritor reflete sobre o impasse que caracterizará todo o seu projeto literário.

*La Falaise* define bem alguns aspectos da prosa curta beckettiana escrita entre 1960 e 1970. Em primeiro lugar, encontramos em sua composição a descrição de uma imagem estática: a imagem de um penhasco vista através de uma janela. Os dois “pedaços de céu para sempre branco” que a emolduram remetem aos próprios limites da tela, mas também dão a ideia do espaço fechado, com medidas limitadas,

<sup>32</sup> “When it goes out no matter, start again, another place, someone in it, keep glaring, never see, never find, no end, no matter”.

<sup>33</sup> Francês: “Fenêtre entre ciel et terre on ne sait où. Elle donne sur une falaise incolore. La crête échappe à l’œil où qu’il se mette. La base aussi. Deux pans de ciel à jamais blanc la bordent. Le ciel laisse-t-il deviner une fin de terre? L’éther intermédiaire? D’oiseau de mer pas trace. Ou trop Claire pour paraître. Enfin quelle prévue d’une face? L’œil n’en trouve aucune où qu’il se mette. Il se desiste et la folle s’y met. Emerge enfin d’abord l’ombre d’une corniche. Patience elle s’animerait de restes mortels. Un crâne entre se dégage pour finir. Un seul d’entre ceux que valent de tels débris. Du coronal il tente encore de rentrer dans la roche. Les orbites laissent entrevoir l’ancien regard. Par instants la falaise disparaît. Alors l’œil de voler vers les blancs lointains. Ou de se détourner de devant”. Inglês: “Window between sky and earth nowhere known. Opening on a colourless cliff. The crest escapes the eye wherever set. The base as well. Framed by two sections of sky forever white. Any hint in the sky at a land’s end? The yonder ether? Of sea birds no trace. Or too pale to show. And then what proof of a face? None that the eye can find wherever set. It gives up and the bedlam head takes over. At long last first looms the shadow of a ledge. Patience it will be enlivened with mortal remains. A whole skull emerges in the end. One alone from amongst those such residua evince. Still attempting to sink back its coronal into the rock. The old stare half showing within the orbits. At times the cliff vanishes. Then off the eye flies to the whiteness verge upon verge. Or thence away from it all” (BECKETT, 1995e, p. 257). A tradução de *La Falaise* para o inglês foi feita por Edith Fournier.

que caracteriza os textos do período. Em segundo lugar, temos a ausência de pronomes, que mantém a impressão de dessubjetivação: não há um “eu”, um “ele” ou um “você” a observar a paisagem. O texto só faz menção a um olho.

Estabelecendo uma relação com as observações já feitas acerca de *Imagination Morte Imaginez*, talvez possamos sugerir – não há como afirmá-lo com certeza – que toda a descrição feita, a exemplo do que ocorre no texto de 1965, soa como um convite a um interlocutor – um possível “você” – para tomar parte na observação do penhasco. Além disso, assim como *Imagination Morte Imaginez* problematiza os limites entre o que está realmente sendo visto e o que está sendo imaginado, o mesmo ocorre em *La Falaise*: lemos que, em certo momento, o olho “desiste”, e “a louca assume”. Essa troca de perspectivas pode representar uma tentativa de tensionar os limites entre observação e imaginação, já que é a partir do momento em que “a louca” assume que se vislumbra a emergência do crânio e sua tentativa de penetrar novamente na rocha.

Uma relação com o próximo texto a ser analisado também pode ser estabelecida, já que o conflito sujeito x objeto pressuposto em todos os textos de Beckett que consistem em descrições de imagens (já que se supõe alguém a observar e algo a ser observado) se traduzem nos termos do “eu impenetrável” e do “não-eu impenetrável” de que nos fala *neither*:

para lá e para cá na sombra, da sombra interior à sombra exterior  
do eu impenetrável ao não-eu impenetrável por meio de nem um nem outro  
como entre dois refúgios iluminados cujas portas, uma vez próximas, se fecham suavemente, uma vez afastadas, se entreabrem suavemente  
chamado para frente e para trás e rejeitado  
sem atenção ao percurso, obcecado por um brilho ou pelo outro  
passos não ouvidos, só barulho  
até que parou para o bem enfim, para o bem ausente de si e do outro  
então nenhum barulho  
então suavemente luz imperecível sobre esse não percebido nem um nem outro  
lar indizível.<sup>34</sup>  
(BECKETT, 1995d, p. 258)

Por conta de sua estrutura, a primeira impressão que temos de *neither* é que se trata de um poema: ele é composto por linhas quebradas – que lembram versos, todas as linhas são iniciadas com letras minúsculas e não há pontos ao final delas. De fato, em episódio relatado por Gontarski (1995, p. xii), o texto chegou a ser reunido em uma edição de poemas de Beckett, mas, antes de a coletânea ser publicada, o escritor se manifestou dizendo que ele não deveria aparecer ali, por se tratar de um conto. Assim, é como texto em prosa que o assumimos aqui, assim como é nas coletâneas de prosa do autor que ele sempre será encontrado.

<sup>34</sup> Inglês: “to and fro in shadow from inner to outershadow/ from impenetrable self to impenetrable unself by way of neither/ as between two lit refuges whose doors once neared gently closed, once turned away from gently part again/ beckoned back and forth and turned away/ heedless of the way, intent on the one gleam or the other/ unheard footfalls only sound/ till at last halt for good, absent for good from self and other/ then no sound/ then gently light unfading on that unheeded neither/ unspeakable home”. Francês: “va-et-vient dans l’ombre, de l’ombre intérieure à l’ombre extérieure/ du soi impénétrable au non-soi impénétrable en passant par ni l’un ni l’autre/ comme entre deux refuges éclairs dont les ports sitôt qu’on approche se ferment doucement, sitôt qu’on se détourne s’entrouvrent doucement encore/ revenir et repartir appelé et repoussé/ sans percevoir le lieu de passage, obnubilé par cette lueur ou par l’autre/ seul bruit les pas que nul n’entend/ jusqu’à s’arrêter pour de bon enfin, pour de bon absent de soi et d’autre/ alors nul bruit/ alors doucement lumière sans decline sur ce ni l’un ni l’autre non perçu/ cette demeure indicible” (BECKETT, 2004b, p. 79) – a tradução de *neither* para o francês foi feita por Edith Fournier.

*neither* não apresenta a descrição de uma imagem estática, ou a descrição de corpos sem voz, como ocorre na maioria dos textos curtos das décadas de 1960 e 1970, mas, em suas poucas linhas, como já observamos, apresenta uma reflexão que está profundamente ligada a esse processo de construção de imagens. Todo o texto se estrutura em termos do “si” e do “outro”, do “eu” e do “não-eu” (ambos impenetráveis), da “sombra interior” e da “sombra exterior”, que podem significar tanto o olho que observa e a imagem que é observada quanto o autor diante de sua obrigação/impossibilidade de escrever. Ao final, vemos que o “movimento para lá e para cá”, o “chamado para frente e para trás” (significando sujeito e objeto), escapa a ambos, não se realiza nem por meio de um nem do outro, atestando a irrepresentabilidade/incomunicabilidade resumida por sua última linha: “lar indizível” – que, evidentemente, remete ao inominável da trilogia. Assim, ao lidar com a problemática envolvendo o processo de construção de imagens que caracteriza o último estágio da obra beckettiana aqui contemplado, *neither* continua a atestar o mesmo impasse do autor perceptível em todos os seus textos.

Ao longo das leituras aqui propostas, procuramos pontuar que, quanto mais radicais as alternativas desenvolvidas por Beckett em sua lida com o “menos”, mais acentuadamente se delineiam os contornos da figura do autor em sua obra. Mas será mesmo possível sustentar tal afirmação? O que dizer, por exemplo, de alguns desses textos dos anos 1960 e 1970, que prescindem até do emprego de pronomes? É possível ainda falar em autor diante de tais textos? Para desenvolver essa reflexão, retomemos a análise de Blanchot sobre a trilogia do pós-guerra. Ao deparar-se com seu estágio final, *O inominável*, o autor francês questiona:

Então, quem fala aqui? Será o “autor”? Mas quem poderá designar esse nome se, de qualquer maneira, aquele que escreve já não é Beckett, mas a exigência que o arrastou para fora de si, o desapossou e o desalojou, entregou-o ao fora, fazendo dele um ser sem nome, o Inominável, um ser sem ser que não pode nem viver, nem morrer, nem cessar, nem começar, o lugar vazio em que fala a ociosidade de uma fala vazia e que é recoberta, bem ou mal, por um Eu poroso e agonizante. (BLANCHOT, 2005, p. 313)

O excerto sugere a inadequação do emprego do termo “autor” ao tratar de *O inominável* (e, por conseguinte, podemos estender tal inadequação a todos os outros textos de Beckett que o sucedem), uma vez que, perpetrada a diluição da identidade no romance, parece incoerente conceber uma identidade a arquitetar-lo. A essa suposta “morte do autor” em Beckett, poderíamos acrescentar as especulações acerca da “morte do romance”, já que *O inominável* – e o ainda mais radical *Como é* – distanciam-se visivelmente dos padrões do romance tradicional. E nem poderia ser diferente: por *serem romances* que procuram questionar/reavaliar a escrita do romance (e isso fica explícito em todo o projeto literário do autor), o referido distanciamento seria mesmo inevitável. A esse respeito, Hansen observa: “Já se falou de ‘fim do romance’ a propósito de Beckett. Mas não é o fim de nada” (HANSEN, 2009, p. 15). Não é o fim de nada: nem do romance, nem do autor. Ao indagar-se como pode a voz de *O inominável* ser “tão descaradamente cínica com o leitor” a ponto de escrever mesmo sem braços e mãos, Hansen chega à seguinte resposta:

Digamos inicialmente que a literatura não é imitação, cópia, reflexo, reprodução do real. Em seguida, pensemos que evidentemente a voz poderia saber e dizer *como*, bastaria o autor querer. Mas aqui-agora ela não saberá, porque o autor não quer. Como Picasso e Bacon, que deformam porque sabem desenhar, mas não querem, Beckett também escolhe não saber,

ou seja, escolhe saber que não quer saber porque afinal é ele quem escreve coisas que não foram, que não são e que não serão. (HANSEN, 2009, p. 12)

Conforme tais palavras, portanto, há um autor a definir as impossibilidades registradas no último romance da trilogia (ou naqueles textos que o seguiram). Há um autor que escolhe não saber. A figura desse autor já aparecia no diálogo de Beckett com Duthuit, e permanece a mesma em textos como *Imagination Morte Imaginez, Faux Départs, La Falaise* ou *neither*, assim como era a mesma já na trilogia e em *Como é*. Afinal, o que é a “voz quaquá” que atormenta o narrador de *Como é* senão uma metáfora para esse amontoado de vozes dessubjetivadas que impedem o autor de construir a narrativa, obrigando-o a fazê-lo? Como já observamos antes, é justamente do impasse vivido pelo autor que trata o romance de 1961, e o mesmo pode ser dito sobre a obra de Beckett como um todo, mesmo daqueles textos que substituem as vozes descorporificadas pelo corpo desprovido de voz.

Observemos um exemplo mencionado por Gontarski. Segundo ele, quando, já na década de 1980, o diretor americano Joseph Chaikin escreveu a Beckett solicitando permissão para adaptar para o palco os *Textes pour rien*, o escritor respondeu, em carta datada de 1 de agosto de 1980, sugerindo a seguinte adaptação:

As cortinas se abrem, revelando o autor (A) calado, parado ou se movendo, ou ambos alternadamente. Silêncio quebrado por uma voz (V) gravada, falando o começo do texto. A assume. Interrompe. V novamente. A novamente. Assim por diante. Até o texto ser completado aos poucos. Então é falado apenas por A, mais ou menos hesitante./ A deixa nem sempre é bem sucedida, i.e., não há uma alternância regular VAVA. Às vezes, silêncio, V, silêncio, V novamente, A. Ou até três deixas antes que A comece a falar./ A não repete, e sim assume quando V cala-se./ V: não precisa ser, necessariamente, a voz de A. Nem precisa ser a mesma até o final. Vozes diferentes, 3 ou 4, masculinas e femininas, podem ser usadas para V. Talvez chegando até A de locais diferentes./ A duração da deixa (V) e da assunção (A) pode ser tão irregular quanto lhe aprouver./ V deve parar; A interrompe em qualquer ponto da sentença.<sup>35</sup> (BECKETT *apud* GONTARSKI, 1995, p. xvi)

Ou seja, Beckett afirma explicitamente que uma adaptação dos *Textes pour rien* para o palco deveria apresentar a figura do *autor*, às voltas com uma pluralidade de vozes. Mais uma vez, trata-se do mesmo velho impasse – e, para haver impasse, é necessário que haja autor. Gontarski observa ainda que, “Em adaptações teatrais de sua prosa, Beckett manteve tais paradoxos do eu insistindo na separação entre personagem e narrativa, e tal separação ficou evidente em praticamente toda adaptação de sua prosa para o palco em que ele teve alguma participação”<sup>36</sup> (GONTARSKI, 1995, p. xxvi). E conclui que estas são “as limitações, a incoerência e fragmentação necessárias dentro das quais o escritor é obrigado a trabalhar na era pós-Auschwitz a fim de transmitir o punctum, a experiência de viver no mundo”<sup>37</sup> (GONTARSKI, 1995, p. xxvi).

<sup>35</sup> “Curtain up on speechless author (A) still or moving or alternately. Silence broken by recorded voice (V) speaking opening of text. A takes over. Breaks down. V again. A again. So on. Till text completed piecemeal. Then spoken through, more or less hesitantly, by A alone./ Prompt not always successful, i.e., not regular alternation VAVA. Sometimes: Silence, V, silence, V again, A. Or even three prompts before A can speak./ A does not repeat, but takes over where V leaves off./ V: not necessarily A’s voice. Nor necessarily the same throughout. Different voices, 3 or 4, male and female, might be used for V. Perhaps coming to A from different quarters./ Length of prompt (V) and take over (A) as irregular as you like./ V may stop, A breaks down, at any point of sentence” (tradução nossa).

<sup>36</sup> “In theatrical adaptations of his prose, Beckett retained such paradoxes of self by insisting on the separation of character and narrative, and such separation was evident in almost every stage adaptation of his prose works that he himself had a hand in” (tradução nossa).

<sup>37</sup> “the limitations, the necessary incoherence and fragmentation within which the writer is obliged to work in the post-Auschwitz era in order to convey the punctum, the experience of living in the world” (tradução nossa).

Existe, portanto, uma voz quaqua que é legião e que sempre falta, mas faz-se necessária também a existência de um autor para que essa pluralidade de vozes possa desempenhar seu papel de algoz, ainda que a existência de tal autor sirva justamente para afirmar a impossibilidade de afirmar sua identidade. E mesmo quando os vetores adotados são outros, quando se trata de construir a descrição de imagens estáticas ou de fazer “dobraduras” com corpos sem voz, tais soluções remetem sempre à figura desse mesmo autor atormentado por sua constante impossibilidade.

Em última instância, as breves reflexões aqui apresentadas nos levam a responder à indagação de Blanchot – “Então, quem fala aqui? Será o ‘autor’?” – com uma afirmativa: sim, é o autor quem fala aqui. O autor que se encontra às voltas com essa exigência que tenta arrastá-lo para fora de si, que cria inúmeras ficções e procura desmontar os pressupostos da narrativa realista, que cria vozes despersonalizadas, descorporificadas, e corpos impedidos de ter voz. É o autor que destrói as possibilidades de construção da identidade, que submete sua obra a experiências textuais cada vez mais fragmentadas, transformando a fala em gaguejo numa busca constante pelo trato com o fracasso. É o autor que, enfim, ao longo de todo o seu projeto literário, vive o impasse atestado pela impossibilidade de ser autor, sendo obrigado a sê-lo.

## Referências

- BECKETT, Samuel. “Imagination Morte Imaginez”. In: \_\_\_\_\_. *Têtes-mortes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, pp. 49-57.
- \_\_\_\_\_. “All Strange Away”. In: \_\_\_\_\_. *The Complete Short Prose, 1929-1989*. Edited and with an Introduction and Notes by S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1995, pp. 169-181.
- \_\_\_\_\_. “Faux Départs”. In: \_\_\_\_\_. *The Complete Short Prose, 1929-1989*. Edited and with an Introduction and Notes by S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1995b, pp. 271-273.
- \_\_\_\_\_. “Imagination Dead Imagine” In: \_\_\_\_\_. *The Complete Short Prose, 1929-1989*. Edited and with an Introduction and Notes by S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1995c, pp. 182-185.
- \_\_\_\_\_. “neither”. In: \_\_\_\_\_. *The Complete Short Prose, 1929-1989*. Edited and with an Introduction and Notes by S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1995d, p. 258.
- \_\_\_\_\_. “The Cliff”. Transl. Edith Fournier. In: \_\_\_\_\_. *The Complete Short Prose, 1929-1989*. Edited and with an Introduction and Notes by S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1995e, p. 258.
- \_\_\_\_\_. “Três diálogos com Georges Duthuit”. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001, pp. 173-182.
- \_\_\_\_\_. *Como é*. Trad. e posfácio: Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- \_\_\_\_\_. “La Falaise”. In: \_\_\_\_\_. *Pour finir encore et autres foirades*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004, pp. 67-69.
- \_\_\_\_\_. “ni l’un ni l’autre”. Trad. Edith Fournier. In: \_\_\_\_\_. *Pour finir encore et autres foirades*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004b, pp. 77-79.
- \_\_\_\_\_. *Molloy*. Trad. e prefácio: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. Prefácio: João Adolfo Hansen. São Paulo: Globo, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Pra frente o pior”. In: \_\_\_\_\_. *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. Prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Globo, 2012, pp. 65-87.
- BLANCHOT, Maurice. “Onde agora? Quem agora?”. In: \_\_\_\_\_. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 308-318.

GONTARSKI, S. E. "From Unabandoned Works: Samuel Beckett's Short Prose". In: BECKETT, Samuel. *The Complete Short Prose, 1929-1989*. Edited and with an Introduction and Notes by S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1995, pp. xi-xxxii.

HANSEN, João Adolfo. "Eu nos faltará sempre". In: BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. Prefácio: João Adolfo Hansen. São Paulo: Globo, 2009, p. 7-25.

KENNER, Hugh. *Samuel Beckett: A Critical Study*. New York: Grove Press, 1961.

**Recebido em:** 16/02/2014      **Aceito em:** 31/05/2014

**Referência eletrônica:** ANDRÉ, Willian. Sobre a autoria na prosa de Samuel Beckett. *Rev. Cria. Crít.*, São Paulo, n. 12, p. 5-19, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mm aaaa.

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i12p5-19>.