



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

WILLIAN ANDRÉ

**ENTRE GAGUEJOS: HILST, BECKETT E OS
LIMITES DA LINGUAGEM**

Londrina
2016

WILLIAN ANDRÉ

**ENTRE GAGUEJOS: HILST, BECKETT E OS
LIMITES DA LINGUAGEM**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina como requisito para obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Professora Regina Célia dos Santos Alves.

Linha de Pesquisa:
Representações e textualidades.

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

André, Willian.

Entre gaguejos: Hilst, Beckett e os limites da linguagem / Willian André. - Londrina, 2016.
306 f. : il.

Orientador: Regina Célia dos Santos Alves.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.

Inclui bibliografia.

1. Hilda Hilst - Tese. 2. Samuel Beckett - Tese. 3. Limites da linguagem - Tese. I. Alves, Regina Célia dos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

WILLIAN ANDRÉ

**ENTRE GAGUEJOS: HILST, BECKETT E OS LIMITES DA
LINGUAGEM**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina como requisito para obtenção do título de Doutor.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Sidney Barbosa
Universidade de Brasília – UnB

Prof. Dra. Luzia Aparecida Berffoffa Tofalini
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Prof. Dra. Telma Maciel da Silva
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 16 de setembro de 2016.

AGRADECIMENTOS

Acho que tive o privilégio de defender minha tese pouco tempo depois de ver consumados os doutorados de dois dos sujeitos que melhor me serviram de exemplo em nosso programa de pós-graduação nos últimos quatro anos, pelas trocas de ideias sempre enriquecedoras: Gabriel Pinezi e Enrique Nuesch.

O problema de escrever um texto de agradecimentos depois de suas teses é que até nessa parte os caras foram ímpares, e a tarefa acaba se afigurando ingrata.

Ao Gabriel e ao Enrique eu acrescento o Gustavo Ramos de Souza. A presença ilustre assistindo minha defesa, escutando pela décima vez divagações sobre gaguejos e linguagens que não dão conta. Parceiro de muitas horas, no trabalho e nas filosofias de boteco. Eu me complico aqui, meu amigo, para te deixar ainda mais complicado quando tiver que escrever os agradecimentos da *sua* tese, que logo se juntará às nossas. Obrigado pela força de sempre.

E o PPGL me deu ainda a oportunidade de conhecer outras pessoas que, cada uma à sua maneira, foram fundamentais, desde o início do mestrado até o término do doutorado: Sila Rosa, Renan Pavini, Volmir Cardoso, Cleia da Rocha, Laysa Beretta, Layse de Moraes. E também as duas “Roses”, sempre solícitas: Rosemeri Francisquini e Rosely Fernandes.

Rendeu ainda a oportunidade incrível de trabalhar com a equipe da revista Estação Literária, um de meus maiores aprendizados. Aqui, novamente, agradeço especialmente à Sila, ao Gustavo e ao Gabriel, pela partilha de longos desabafos e ideias sempre geniais. Pela cumplicidade.

A todos os professores do programa também presto meus agradecimentos, em especial ao Volnei Edson dos Santos, à Sonia Pascolati, ao Luiz Carlos Simon, e ao Miguel Braga Vieira.

Para agradecer a minha orientadora, Regina Célia dos Santos Alves, faltam as palavras corretas. Uma professora incrível e uma pessoa incrível.

Obrigado por toda a paciência, compreensão e delicadeza. E, acima de tudo, pela confiança abusada, quando mesmo eu já não conseguia confiar.

Aos professores que compuseram minhas bancas de qualificação e defesa, pela partilha de conhecimentos: Sidney Barbosa, Telma Maciel, Miguel Vieira (novamente!) e Luzia Tofalini. À Luzia, deixo um agradecimento especial, por ter sido talvez a primeira pessoa, lá nos distantes anos de graduação na UEM, a me servir de exemplo e mostrar um caminho.

De uma universidade à outra, gostaria de agradecer também a meus colegas de UNESPAR. À Mônica Fernandes e à Wilma Coqueiro em especial, por terem me acolhido como se eu sempre tivesse feito parte do grupo, e por terem literalmente “brigado” por mim. E aos amigos da UNESPAR que se tornaram também grandes companheiros de estrada, em viag(j)ens intermináveis com muita filosofia e discussões absurdas: Bruna Plath Furtado, Daniel Lula Costa e Mariana Moran, muito obrigado!

Aos meus pais, Maria Zilda e José Luis, exemplo de medida e honestidade. E à minha irmã, Crislaine, que sempre foi/é uma grande amiga antes de ser uma grande irmã. Também ao João Sinhori, por algumas das melhores conversas literárias que eu já tive.

À Daiani Balestri Vallin, companheira de muitos anos, que teve de exercitar paciência e compreensão, e para quem eu quase sempre fiquei devendo muito.

Aos amigos da Física, Patrick Simonário e Leandro Herculano, pelas muitas conversas de toda ordem, pelos muitos porres, pela cumplicidade. Ao Eduardo Siqueira, grande amigo e responsável por ter me introduzido à Hilda Hilst. E aos amigos da velha guarda, dois dos meus primeiros professores de Literatura: Jonatan Amarante e Flávio Adriano Lansa (que continua aqui, ao meu lado).

Aos meus queridos e eternos “cavalos”: José Sérgio Custódio, *outsider*, fundamental em minha formação. Ricardo Gomes da Silva, irmão em toda sorte de aventuras, parceiro de pesquisas e desabafos.

Por fim: foi durante o doutorado que me descobri professor, e foi aí que descobri algo que realmente gosto de fazer. Por isso, queria terminar este texto

agradecendo aos meus alunos, pessoas que ocupam meus pensamentos constantemente, e que me ensinam muito mais do que imaginam. Em especial, àqueles alunos, do passado e do presente, que se tornaram bons amigos: Cleverson de Lima, Marcos Bassi, Rômulo Brunieri, Tiago Guimarães, Lara Oliveira. *Muito* obrigado.

Poderia ter escrito menos, talvez.

Mas realmente queria que cada um de vocês soubesse o quanto foi ou é importante.

ANDRÉ, Willian. **Entre gaguejos: Hilst, Beckett e os limites da linguagem.** 2016. 306f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo propor uma aproximação entre alguns textos de Hilda Hilst e Samuel Beckett, desencadeando uma reflexão sobre o problema filosófico das limitações da linguagem. Nas produções de ambos os autores, são recorrentes situações em que a linguagem empregada se mostra falha, insuficiente, ora por meio de narrativas cujos personagens não conseguem estabelecer comunicação com o contexto que os cerca, ora por meio de tentativas confusas de descrição, que não se completam. A análise comparada visa a comprovar a tese de que existe um teor comum a percorrer certa parcela das literaturas hilstiana e beckettiana, e de que uma reflexão sobre os limites da linguagem se constitui como via de acesso das mais adequadas para a leitura/compreensão de seus textos. Para sustentar tal leitura, propomos uma reflexão que, em termos metafóricos, se traduz na elaboração de uma “poética do gaguejo”. Além do devido suporte crítico sobre as obras dos dois autores, nosso principal referencial teórico-filosófico, baseado na crítica da linguagem, é constituído por Ludwig Wittgenstein, Fritz Mauthner e Friedrich Nietzsche.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Samuel Beckett. Limites da linguagem.

ANDRÉ, Willian. **Among stammers: Hilst, Beckett and the limits of language.** 2016. 306p. Thesis (PhD in Languages – Literary Studies) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

This work aims at proposing an approximation between some pieces of fiction written by Hilda Hilst and Samuel Beckett, developing a reflection on the philosophical problem of the limits of language. In the literary production of both authors, it is usual to find situations in which language is flawed, insufficient, sometimes through narratives whose characters are unable to establish communication with the context surrounding them, sometimes through confusing and unfulfilled attempts of description. The comparative analysis aims at proving the thesis that a common mood runs a part of Hilstian and Beckettian literatures, and that a reflection on the limits of the language constitutes one of the most appropriate paths for the reading/understanding of their works. To hold such reading, we propose a reflection that, metaphorically speaking, constitutes a “poetics of stammer”. Besides the appropriate critical support on the works of both authors, our main theoretical-philosophical basis, founded on the critique of language, is formed by Ludwig Wittgenstein, Fritz Mauthner and Friedrich Nietzsche.

Keywords: Hilda Hilst. Samuel Beckett. Limits of language.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Imagination Morte Imaginez (esboço)	147
Figura 2 - Bing (esboço)	168
Figura 3 - Bram van Velde, <i>Zonder Titel</i> , 1957	222
Figura 4 - Bram van Velde, <i>Zonder Titel</i> , 1959	222
Figura 5 - Bram van Velde, <i>Zonder Titel</i> , 1973	223

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. CONTEXTUALIZAÇÃO/APROXIMAÇÕES	18
1.1. Registros biográficos.....	19
1.2. Aproximações apontadas pela crítica	31
1.3. “Niilismo heroico” em Hilst e Beckett	46
2. ESBOÇO DE UMA “POÉTICA DO GAGUEJO”	95
2.1. Uma leitura comparada inicial: “O oco” e <i>Molloy</i>	95
2.2. Narrativas de curta extensão	138
2.2.1. Imagination Morte Imaginez.....	140
2.2.2. Esboço	151
2.2.3. Bing	160
2.2.4. Amável mas indomável	175
2.2.5. Sans	184
2.2.6. Ad majora nato sum	195
2.2.7. Faux Départs.....	204
2.2.8. Vicioso Kadek	213
2.2.9. La Falaise.....	220
2.2.10. Triste	225
2.3. A “poética do gaguejo”	228
3. OS LIMITES DA LINGUAGEM	233
3.1. Wittgenstein e o elogio da lógica	234
3.2. Mauthner e a crítica radical.....	245
3.3. Nietzsche e o retorno ao poético	262
3.4. Miscelânea inconclusa/inconclusiva	272
ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES	276
REFERÊNCIAS	279
ANEXOS	291
CINCO CONTOS DE SAMUEL BECKETT	292

Is it that by its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? Or is it, that as in essence whiteness is not so much a color as the visible absence of color, and at the same time the concrete of all colors; is it for these reasons that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows – a colorless, all-color of atheism from which we shrink? And when we consider that other theory of the natural philosophers, that all other earthly hues – every stately or lovely emblazoning – the sweet tinges of sunset skies and woods; yea, and the gilded velvets of butterflies, and the butterfly cheeks of young girls; all these are but subtile deceits, not actually inherent in substances, but only laid on from without; so that all deified Nature absolutely paints like the harlot, whose allurements cover nothing but the charnel-house within; and when we proceed further, and consider that the mystical cosmetic which produces every one of her hues, the great principle of light, for ever remains white or colorless in itself, and if operating without medium upon matter, would touch all objects, even tulips and roses, with its own blank tinge – pondering all this, the palsied universe lies before us a leper; and like wilful travellers in Lapland, who refuse to wear colored and coloring glasses upon their eyes, so the wretched infidel gazes himself blind at the monumental white shroud that wraps all the prospect around him.

(Herman Melville – Moby-Dick)

INTRODUÇÃO

Ishmael narra, no capítulo 42 de *Moby-Dick*, o medo do cachalote albino. Ao refletir sobre as possíveis razões de representar a brancura tão sufocante horror, o personagem a toma por ideia de aniquilação: mortalha branca que envolve o todo, ou câmara mortuária que subjaz a uma superfície enganosamente colorida. O branco horroriza Ishmael por traduzir um *vazio* impreenchível, um *nada* primordial que transforma em ilusão sutil toda forma exterior.

De certo modo, e em última instância, é sobre o perscrutar desse mesmo nada horrífico que nos debruçamos ao longo do presente trabalho. Ou, talvez seja mais correto dizê-lo, sobre como as possibilidades de articulação da nossa linguagem apontam para a existência de certo *indizível* que se traduz nos termos desse *vazio* lancinante.

Não serão as páginas do romance de Melville o corpus motivador de nossas reflexões. Mas, assim como seu narrador, que se imbui de ares de filósofo descontextualizado em um navio baleeiro e sua empreitada suicida, também nós convidamos a reflexão filosófica a tomar parte em um estudo que nasce no seio do fazer literário: partindo da literatura, embrenhamo-nos pelas malhas da crítica filosófica da linguagem, para, como Ishmael, que vislumbra na natureza deificada a prostituta que se pinta na ânsia de ocultar sua essência leprosa, buscar compreender a linguagem como vã tentativa de significar um mundo que não pode ser significado.

Ainda como o filósofo Ishmael – que é, na verdade, filósofo amador, e não por profissão –, não nos pretendemos investidos de autoridade filosófica em nossa tentativa de erigir um diálogo com a crítica da linguagem. Se almejamos fazer caminharem juntas literatura e filosofia neste estudo, é porque os textos por nós contemplados dão abertura e suscitam o convite a tal amálgama. Longe de propormos, portanto, um tratado filosófico com eventual objeto de análise literário, ou, na mão inversa, um estudo literário com eventual referencial teórico filosófico, limitar-nos-emos a algumas tentativas de

aproximação, mantendo distantes, sempre que possível, categorizações estanques.

Os autores que atuam como propulsores de nossas reflexões são Hilda Hilst e Samuel Beckett. Hilst, escritora brasileira que viveu de 1930 a 2004 (em sua maior parte, na Chácara do Sol, situada nos arredores de Campinas), deixou como legado uma vasta obra, passeando com maestria por gêneros diversos (já se tornou célebre a observação de Anatol Rosenfeld sobre a versatilidade da escritora na narrativa, na poesia e no texto dramático). Sua produção foi olvidada por muito tempo, mas hoje, já podemos dizê-lo, tem despertado alguns olhares significativos de nossa crítica literária – em grande parte devido à reedição de sua obra completa sob a organização de Alcir Pécora, publicada pela editora Globo no início dos anos 2000. Mesmo assim, comparada à extensão da literatura hilstiana, mostra-se ainda tímida a crítica que se volta à sua obra¹. Muitas das teses e dissertações dedicadas à autora contemplam aquela parcela de sua produção que se tornou mais conhecida, enquanto outros de seus textos permanecem intocados pela crítica.

Já Beckett é o antípoda desse florescer crítico ainda em fase inicial. Também dono de vasta obra (que também encontrou expressão em gêneros diversos: texto dramático, narrativa e, em menor proporção, poesia), o escritor irlandês, que viveu de 1906 a 1989, possui fama internacional, trazendo em seu currículo, além do Prêmio Nobel de Literatura de 1969, o status de um dos mais importantes nomes da literatura do século XX. A produção sobre sua obra é massiva: existem periódicos dedicados exclusivamente ao autor, e inúmeros

¹ O emprego do adjetivo “tímido” para fazer referência ao corpo da crítica sobre Hilst, é claro, não pressupõe uma quantidade de trabalhos que possa ser lida e analisada em sua totalidade para o desenvolvimento de qualquer estudo sobre a autora. Como observa Sonia Purceno, em texto intitulado “Estante” (publicado no volume *Por que ler Hilda Hilst*, de 2010, organizado por Alcir Pécora), “Por ora, no que diz respeito a livros, são poquíssimos os dedicados exclusivamente à obra prolífica de Hilda Hilst. As fontes para abordá-la, entretanto, não são poucas. Um dos maiores entraves para o pesquisador é justamente selecionar e agrupar matérias jornalísticas, ensaios e trabalhos acadêmicos consistentes, entre tantos que se encontram dispersos pelo Brasil, a respeito de diferentes aspectos de sua obra” (PURCENO, 2010, p. 107). Seguindo as palavras da autora, portanto, foi necessário realizar uma seleção de textos críticos para o presente trabalho, tendo por crivo a relevância de suas propostas para as reflexões aqui desenvolvidas. No que diz respeito especificamente às teses e dissertações consultadas, não podemos deixar de registrar que a maioria delas prescinde de comentários e referências a outras teses e dissertações publicadas anteriormente – quando fazê-lo, a nosso ver, implicaria tanto em um enriquecimento crítico quanto em uma valorização das pesquisas de nossos pares, resultando em um corpo crítico mais consistente, porquanto interligado. Em nosso estudo, tomamos o cuidado de conceder a devida atenção a outros trabalhos acadêmicos que, sob nosso ponto de vista, poderiam contribuir com nossas próprias análises.

livros de pesquisadores renomados compõem o sólido e profícuo corpo da crítica internacional sobre a literatura beckettiana². Tratando especificamente do contexto brasileiro, ainda que se sobressaíam alguns estudos importantes, a produção crítica não é tão extensa e, via de regra, contempla os títulos mais conhecidos do escritor, apesar de uma parte significativa de sua obra possuir traduções disponíveis em nosso país.

A tentativa de aproximação entre os dois autores parte da tese de que há um teor comum a percorrer grande parte de seus escritos, e de que uma reflexão sobre o problema filosófico dos limites da linguagem configura-se como via de acesso das mais adequadas para esboçar tal relação. São recorrentes, na produção de ambos, situações que parecem apontar para um uso limitado da linguagem – seja por meio de narrativas cujos personagens não conseguem estabelecer uma comunicação clara com aqueles que os rodeiam, seja por meio de tentativas de descrições que se constroem de forma sofrível. A constatação desse impasse, em última instância, dá abertura para uma reflexão sobre a crítica da linguagem, com o objetivo de questioná-la enquanto ferramenta eficiente no processo de significar nossas experiências com o mundo.

Explicitada a tese que será aqui defendida, façamos duas observações iniciais: primeiro, a análise comparada entre Hilst e Beckett não é de todo inédita. Rosanne Bezerra de Araújo, em tese intitulada *Nihilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: fim e recomeço da narrativa* (UFPB, 2009), já delineou algumas possibilidades do diálogo que aqui intencionamos, portanto, ampliar. Segundo, afirmar que o problema dos limites da linguagem é bastante

² Se observamos, há pouco, que foi necessário realizar uma seleção de textos críticos sobre Hilst, mais contundente ainda se fez a necessidade de seleção no que diz respeito ao material disponível sobre Beckett. Conforme observa Fábio de Souza Andrade no livro *Samuel Beckett: o silêncio possível* (2001), “Como Beckett viveu e escreveu muito, ao longo de um extenso período, a resposta crítica a sua obra acompanhou a substituição de diversas tendências, vertentes e modas acadêmicas. Há leituras beckettianas imanentes, estilísticas, filosóficas, estruturalistas, desconstrucionistas, psicanalíticas, de qualidade e interesse diversos, que o estudioso de sua obra deve, necessariamente, conhecer e filtrar. (...) Como se orientar em meio a essa parafernália crítica, de formação cada vez mais especializada e voltada para parcelas cada vez mais específicas e mínimas de seus despojos literários? Um dos caminhos é escolhendo algumas questões chave, intersecções que, inevitavelmente, nas muitas comutações forçadas a que o leitor de Beckett recorre nos caminhos da literatura crítica, acabarão por se impor como essenciais” (ANDRADE, 2001, pp. 23-24). A fim de “filtrar” todo o material sobre o autor irlandês a que tivemos acesso, portanto, nos pautamos principalmente na busca por textos que contemplassem a parcela da obra beckettiana escolhida como corpus de nossas análises, a também por estudos que oferecessem contribuições significativas sobre o tema que guia nossas reflexões.

adequado para refletir sobre a literatura de Samuel Beckett é incorrer em lugar comum. O próprio autor sempre afirmou sua intenção de lidar com o fracasso, com o menos, e é nessa direção que caminha grande parte dos estudos sobre sua obra, abordando questões como a incomunicabilidade ou a impossibilidade de significar. Se acrescentar mais um estudo a esse corpo já sólido da crítica beckettiana parece não oferecer maiores novidades, devemos observar que boa parte de seus textos selecionada para nosso corpus é pouco (ou nada) disseminada/estudada no Brasil. Além disso, esperamos contribuir para a ampliação das possibilidades de leitura da obra de Hilst, ainda em fase inicial de desenvolvimento.

Para verificar a validade de nossa tese, dividimos este estudo em três capítulos. O primeiro, intitulado “Contextualização/aproximações”, consiste em uma reflexão inicial sobre as possibilidades de aproximação entre os escritos de Hilst e Beckett. Nesse sentido, procuramos construir um compêndio de fontes que apontam para o diálogo entre os autores, divididas da seguinte maneira: 1.1. Registros biográficos: entrevistas concedidas por Hilda Hilst, notas de seus diários pessoais e cartas, em que certa afinidade com o escritor irlandês é assinalada; 1.2. Estudos críticos em que essa aproximação é mencionada/sugerida, mas sem o desenvolvimento de análises comparadas que a comprovem; 1.3. Um olhar mais delongado sobre a tese de Rosanne Bezerra de Araújo, observando as reflexões desenvolvidas pela autora, e os pontos de convergência e divergência existentes entre seu estudo e o nosso.

O segundo capítulo, “Esboço de uma poética do gaguejo”, compreende a apresentação e análise do corpus da tese, dividido em duas partes principais. Em um primeiro momento, propomos uma leitura comparada entre dois textos de longa extensão de Hilst e Beckett: respectivamente, a novela “O oco” e o romance *Molloy*. Essa leitura inicial estabelece alguns aspectos que orientarão a análise da segunda metade do corpus, composta por dez contos. Da escritora brasileira: “Esboço”, “Amável mas indomável”, “Ad majora nato sum”, “Vicioso Kadek” (todos os quatro publicados originalmente em “Pequenos discursos. E um grande”, que compõe, ao lado de outros textos publicados anteriormente, o volume *Ficções*, de 1977³), e “Triste” (publicado originalmente

³ Os “Pequenos discursos. E um grande” foram reeditados, mais tarde, junto de outros textos, no volume *Rútilos* (2003), organizado por Alcir Pécora.

em *Cartas de um sedutor*, de 1991). Do autor irlandês: “Imagination Morte Imaginez” [“Imagination Dead Imagine”] e “Faux Départs”, de 1965; “Bing” [“Ping”], de 1966; “Sans” [“Lessness”], de 1969; e “La Falaise” [“The Cliff”], de 1975. Todos os cinco foram publicados “soltos”, geralmente em revistas, sendo posteriormente reunidos em volumes diversos, e nenhum possui tradução publicada no Brasil. Como os originais de Beckett, escritos ora em francês, ora em inglês, contam com traduções quase simultâneas do próprio autor para a outra língua, trabalharemos sempre com o cotejo de ambas as versões, como aconselha a grande maioria dos textos críticos a que tivemos acesso. Vale ressaltar que, no tocante à utilização de textos críticos para embasar nossa leitura, uma disparidade gritante será notada: não existe qualquer estudo publicado sobre os contos de Hilst selecionados para compor nosso corpus de análise; já no caso de Beckett, apesar de não haver estudos brasileiros sobre os contos do autor que foram selecionados, tivemos acesso a alguns trabalhos em língua estrangeira que se debruçam sobre eles.

Ainda sobre a questão do material em língua estrangeira: ao longo de toda a tese, procuramos registrar, sempre que possível, as versões originais dos textos em língua estrangeira citados. Essa preocupação parte, principalmente, do fato de recorrermos a uma quantidade significativa de material escrito em outras línguas que não o português (seja em se tratando de nosso corpus de análise, de material utilizado como embasamento teórico, ou de material utilizado como suporte crítico). Por isso, mesmo que parte desses textos possua traduções oficiais publicadas em nossa língua, julgamos importante, enquanto pesquisadores, buscar os originais e disponibilizá-los ao leitor mais exigente. Quando a tradução das citações for de nossa autoria, essa informação aparecerá no início da nota, precedendo o original. Quando se tratar de tradução feita por outros autores, os créditos serão devidamente observados na lista de referências, ao final do trabalho.

Depois da análise do corpus, o segundo capítulo é encerrado com uma reflexão sobre algumas características assinaladas previamente, que compõem aquilo que denominaremos “poética do gaguejo”. Essa é a expressão que propomos para reunir um conjunto de aspectos que, recorrentes, parecem apontar para a configuração de um “fazer literário” específico, possuidor de estreitos laços com o problema dos limites da linguagem, e que pode ser

observado na produção ficcional dos dois autores contemplados em nosso trabalho. A “poética do gaguejo” deve ser compreendida ao mesmo tempo, portanto, como instrumento de aproximação entre Hilst e Beckett, e como ponte para nossas reflexões de teor teórico/filosófico. Em última instância, trata-se da metáfora por meio da qual pretendemos expressar a comprovação da tese defendida em nosso estudo.

Por fim, o terceiro capítulo apresenta uma reflexão teórico-filosófica sobre o tema que lhe confere o título: “Os limites da linguagem”. Tal reflexão atua como uma espécie de desdobramento que ajuda a compreender os fundamentos da “poética do gaguejo”. O capítulo é composto por três recortes, nos quais procuramos oferecer um vislumbre de ensaios filosóficos que propõem uma crítica da linguagem, visando a refletir sobre seus limites: o *Tractatus logico-philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein, publicado originalmente em 1922; *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, de Fritz Mauthner, publicado em três volumes entre 1901 e 1902; e “Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral”, ensaio de curta extensão publicado por Friedrich Nietzsche em 1873. A ordem escolhida para a análise desses textos representa um percurso temporal decrescente, e possui a seguinte justificativa: o estudo de Wittgenstein configura-se como intróito adequado tanto por sua maior proximidade temporal com os escritos de Hilst e Beckett, quanto por ser considerado um dos mais importantes – se não o mais importante – tratados sobre a crítica da linguagem do século XX. Na sequência, o estudo de Mauthner – que foi lido e “rejeitado” por Wittgenstein – representa o ápice das reflexões propostas no capítulo, por conta da abrangência de questões nele tratadas e do radicalismo de sua proposta. Por fim, o ensaio de Nietzsche – que, ainda que não seja comumente tratado como um trabalho de crítica da linguagem, traz em germe algumas questões que seriam, alguns anos depois, desenvolvidas por Mauthner – estabelece um retorno ao poético, por conta do tom com que o autor desenvolve suas reflexões: partindo de um corpus literário e, em seguida, embrenhando-nos por ensaios filosóficos, retomamos, com Nietzsche, por meio do acento claramente poético de seu texto, uma aproximação com o fazer literário.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO/APROXIMAÇÕES

Nas próximas páginas, apresentamos um compêndio de fontes diversas que apontam para aproximações entre Hilst e Beckett. Devemos observar que tal empresa não tem o objetivo de esgotar a exploração das fontes que indicam possibilidades de aproximação entre os autores: reunimos aqui todo o material a que tivemos acesso ao longo de nossa pesquisa, o que não elimina a possibilidade de haver ainda outras fontes a serem exploradas que porventura não tenham chegado a nosso conhecimento. Antes de darmos início à exploração dos três tópicos em que subdividimos o material inventariado, observemos uma ocorrência que foge à subdivisão proposta: a epígrafe de *Fluxo-floema* (1970), primeira obra em prosa publicada por Hilst, consiste em um trecho de *Molloy*:

Havia em suma três, não, quatro Molloys.
O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia dêsse, o de
Gaber e o que, em carne e osso, em algum lugar esperava por
mim.

.....
Havia outros, evidentemente. Mas fiquemos por aqui, se não se
importam, no nosso círculozinho de iniciados.⁴

(BECKETT in HILST, 1970, p. 5)

Essa epígrafe é, provavelmente, a única menção explícita a Beckett (ou a uma obra sua) em toda a produção da escritora brasileira – mas, obviamente,

⁴ Tivemos acesso a duas traduções de *Molloy* para o português (ambas brasileiras): a de Léo Schlafman, publicada pela Nova Fronteira pela primeira vez em 1988; e a de Ana Helena Souza (trata-se da tradução que utilizaremos ao longo de nosso estudo, cf. Referências), publicada pela Globo pela primeira vez em 2007. O trecho citado pertence à segunda parte do romance, narrada pelo personagem Moran. A nenhuma das duas traduções mencionadas corresponde aquela utilizada por Hilst na epígrafe de *Fluxo-floema*. Pode ser que a escritora tenha retirado o trecho de alguma tradução publicada em Portugal, ou pode ser que ela tenha lido o romance em francês e tenha feito sua própria tradução para a epígrafe. A seguir, apresentamos os originais da citação. Francês: “Il y avait en somme trois, non, quatre Molloy. Celui de mes entrailles, la caricature que j’en faisais, celui de Gaber et celui qui, en chair et en os, m’attendait quelque part. (...) Il y en avait d’autres évidemment. Mais restons-en là, si vous voulez bien, dans notre petit cercle d’initiés” (BECKETT, 1982, pp. 158-159); Inglês: “The fact was there were three, no, four Molloys. He that inhabited me, my caricature of same, Gaber’s and the man of flesh and blood somewhere awaiting me (...). There were others too, of course. But let us leave it at that, if you don’t mind, the party is big enough (BECKETT, 2006, p. 110)”.

já constitui um ponto de partida significativo para se pensar a relevância das possibilidades de aproximação entre os dois autores. Como veremos mais adiante, no entanto, Beckett não consiste em eleição exclusiva de Hilst: para atermo-nos, por ora, apenas às epígrafes, trechos de obras de autores como Albert Camus, Georges Bataille e Emil Cioran também figuram em outros textos da escritora.

A epígrafe de *Fluxo-floema* é comentada por Luciana Tiscoski em sua dissertação, intitulada *Os irmãos de Hilda Hilst: transtextualidade e experiência interior* (UFSC, 2011). Ao referir-se à citação de *Molloy* utilizada por Hilst, estabelecendo uma comparação com a novela “Fluxo”, que abre o volume *Fluxo-floema*, Tiscoski observa que “Beckett demonstra sua multiplicidade, a divisão de seu ser nos personagens sem saída do texto *Molloy*. Em *Fluxo*, Hilda/Ruiska⁵ é ‘dúplice sim, tríplice sim, multifário, multifídeo, multisciente, multívio’” (TISCOSKI, 2011, p. 47). A multiplicidade de “eus” assinalada nas palavras de Moran, portanto, conforme a pesquisadora, encontra ecos em um Ruiska que se faz muitos. Retomaremos essa questão mais adiante. Por ora, exploremos os registros biográficos da/sobre a autora brasileira que apontam para aproximações com o irlandês, a começar por um conjunto de entrevistas em que, ora por sugestão dos entrevistadores, ora da própria entrevistada, tais aproximações são delineadas.

1.1. Registros biográficos

a) Entrevistas

Iniciemos por aquela que é, provavelmente, a entrevista concedida por Hilst mais conhecida entre os estudiosos de sua obra: a entrevista feita pela equipe dos *Cadernos de Literatura Brasileira* no dia 13 de setembro de 1999, originalmente publicada sob o título “Das sombras” na edição n. 8 dos *Cadernos*, dedicada exclusivamente à escritora. Já no texto de apresentação da entrevista em questão, encontramos um excerto (CADERNOS, 1999, p. 25)

⁵ Ruiska é o narrador-protagonista da novela “Fluxo”.

que, além de mencionar Wittgenstein (que figura em nosso terceiro capítulo), reúne o nome de Beckett com os nomes de outros autores – dois poetas: o brasileiro Jorge de Lima e o romano Catulo; e dois ficcionistas: o grego Nikos Kazantzakis e o também irlandês James Joyce (cuja proximidade com Beckett dispensa apresentações) –, como se a compor uma constelação de “afinidades eletivas”⁶ de Hilst. Dentre todas as perguntas e respostas que compõem a entrevista, no entanto, o escritor irlandês é mencionado apenas uma vez, sem maiores desenvolvimentos, quando a equipe dos *Cadernos* observa a diferença existente entre a poesia escrita por Hilst (que possui referências estéticas mais clássicas, como Catulo e Marcial) e seus textos em prosa, de teor mais contemporâneo:

CADERNOS: Já na prosa ficcional, suas influências são mais contemporâneas: Joyce, Beckett. Como convivem, em sua obra, essas dimensões aparentemente antagônicas?

Hilda Hilst: Antagônicas, não. O Joyce e o Beckett eu acho maravilhosos. O Joyce está na minha mesa. Mas é curioso mesmo essa linha mais recuada da poesia e mais moderna da prosa. (CADERNOS, 1999, p. 39).

Apesar de se tratar apenas de uma breve menção, portanto, Hilst se refere a Beckett (junto de Joyce) como “maravilhoso”, o que nos permite situá-lo entre suas leituras. Além disso, a autora parece corroborar a afirmação que dá início à pergunta citada, sobre uma possível “influência”⁷ de Beckett sobre sua prosa ficcional.

Essa entrevista concedida à equipe dos *Cadernos* seria reunida, mais tarde, no volume *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*,

⁶ Tomamos emprestada de Nelly Novaes Coelho a expressão de inspiração goetheana – a autora a emprega em pelo menos três de seus ensaios para fazer referência a um grupo de autores que ela identifica no húmus da criação hilstiana. O conjunto desses autores que podem, de alguma forma, ser situados no campo das afinidades literárias, filosóficas e espirituais de Hilst conta ainda com muitos outros nomes, como veremos adiante.

⁷ Ao longo da exploração que ora iniciamos do material que indica aproximações entre Hilst e Beckett, não será raro nos depararmos com o emprego do termo “influência”. De partida, gostaríamos de assinalar a importância de se evitar o termo em questão no que tange a possíveis aproximações entre os dois autores. Carregando um significado muito específico (e mesmo pejorativo), a palavra em questão parece indicar que Hilst teria apenas assimilado, ou se apropriado, em sua própria produção, de determinados aspectos da literatura de Beckett (ou de outros autores – como é o caso de Joyce, no excerto citado). Em vez de “influência”, julgamos mais pertinente o emprego de termos tais como “confluências”, “aproximações” ou “afinidades”.

organizado por Cristiano Diniz e publicado pela Globo em 2013⁸. Dentre as vinte entrevistas que compõem o livro, excetuando-se aquela que acabamos de comentar, o nome de Beckett aparece em outras quatro.

Em uma entrevista concedida pela escritora a Delmiro Gonçalves, d'*O Estado de S. Paulo*, que a publicou sob o título “O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst” em 3 de agosto de 1975, ao fazer um comentário geral sobre sua própria obra, Hilst observa: “Samuel Beckett na sua peça *Dias felizes* escreve: ‘Eu não posso dizer mais; diz-se o que se pode’. Prefiro dizer: Quero falar tudo nos meus textos e posso dizer ainda mais”⁹ (HILST in DINIZ, 2013, p. 34). Hilst parece colocar-se aqui em contraponto a Beckett, conferindo a si própria – em um tom que poderíamos caracterizar como “otimista” – um amplo “querer” e “poder” com relação à palavra, àquilo que pode ser dito, fazendo oposição a um provável “pessimismo” beckettiano, que, nas palavras de Winnie, parece afirmar certa ideia de impotência (“Não posso dizer mais”) e incompletude (“diz-se o que se pode”) com relação ao uso da palavra (i.e.: da linguagem). Desenvolveremos, mais adiante, algumas reflexões sobre as impressões de otimismo e pessimismo suscitadas pelas leituras de Hilst e Beckett¹⁰, mas já adiantamos – sem a pretensão de incorrer em categorizações – que, em muitos momentos, ao longo das entrevistas com Hilst a que tivemos

⁸ Vale menção o esmero da edição, em capa dura, trazendo várias ilustrações feitas pela própria Hilst. Não podemos deixar de registrar, também, na contramão do elogio, alguns deslizes identificados no texto de apresentação do volume (DINIZ, 2013, p. 8), no que diz respeito à grafia incorreta dos nomes de alguns autores: além do nome de Beckett, que aparece grafado incorretamente como “Becket”, Russell aparece como “Russel”, Georges Bataille como “George Bataille”, Chesterton como “Chersterton”, Wittgenstein como “Wittgeinstein”, e Hermann Broch como “Herman Bloch” (a menos que se trate de uma referência mais que improvável a Ernst Bloch).

⁹ A peça *Dias felizes* foi publicada originalmente em inglês – *Happy Days* – em 1961, e a tradução do próprio Beckett para o francês, *Oh les beaux jours*, foi publicada em 1962. Existem pelo menos duas traduções publicadas no Brasil: de Roberto Ballalai, publicada pela Opera Mundi em 1973, e de Fábio de Souza Andrade, publicada pela Cosac Naify em 2010. O trecho mencionado por Hilst – “Eu não posso dizer mais; diz-se o que se pode” – não corresponde literalmente a qualquer passagem da peça. Trata-se, possivelmente, de uma paráfrase de algumas falas da personagem Winnie, como as seguintes: “There is so little one can speak of. [Pause.] One speaks of it all. [Pause.] All one can” (BECKETT, 2006b, p. 299) [na tradução de Fábio de Souza Andrade: “Há tão pouco de que se possa falar. (Pausa.) Falamos de tudo. (Pausa.) De tudo que é possível” (BECKETT, 2010, p. 56)]; ou “I can do no more. [Pause.] Say no more. [Pause.] But I must say more” (BECKETT, 2006b, p. 305) [“Não posso fazer mais nada. (Pausa.) Dizer mais nada. (Pausa.) Mas preciso continuar” (BECKETT, 2010, p. 61)]. Em nosso segundo capítulo, retomaremos essa citação ao comentar o conto “Triste”, de Hilst.

¹⁰ Tais reflexões aparecem no terceiro tópico da primeira parte deste capítulo, quando propomos uma leitura da tese de Rosanne Bezerra de Araújo (*Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: fim e recomeço da narrativa*), e também um breve comentário acerca das considerações feitas por Alain Badiou sobre a obra de Beckett.

acesso, certas afirmações da escritora podem gerar uma impressão de “contradição”. Assim, se o trecho da entrevista aqui comentado parece apontar para uma interpretação otimista quanto às possibilidades de desenvolvimento e alcance da linguagem por parte da autora, podemos afirmar que, em outros momentos, tal otimismo será contradito por uma interpretação pessimista calcada nas mesmas impotência e insuficiência expressadas no breve trecho de *Dias felizes* que ela utiliza no excerto.

Prosseguimos com a entrevista concedida pela autora a Leila Gouveia, publicada originalmente no *D.O. Leitura*¹¹, n. 5, em maio de 2003, na qual novamente vislumbramos uma relação de autores que fariam parte da constelação de afinidades de Hilst:

LG Em um belo ensaio sobre sua obra¹², Nelly Novaes Coelho menciona alguns autores – escritores, místicos e filósofos – como algumas das “presenças fecundantes” em sua força criadora, como o grego Nikos Kazantzákis, o russo Berdiaev, além de Rilke e Jorge de Lima. Como avalia essa interpretação? Quais outros autores mais lhe terão causado impacto?

HH Uma interpretação correta. Inclua também Joyce, Samuel Beckett, Kafka, Guimarães Rosa. (DINIZ, 2013, p. 234).

Nesse registro, portanto, torna-se ainda mais explícita a afirmação da escritora brasileira sobre um possível “impacto” causado por Beckett (ao lado de outros nomes) em sua própria produção.

A próxima entrevista a ser acrescentada a nosso compêndio é aquela concedida por Hilst ao escritor Caio Fernando Abreu, que foi seu amigo próximo. A entrevista foi publicada originalmente na revista *Leia*, sob o título “Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja”, em janeiro de 1987. Nela, Hilst menciona Beckett duas vezes. Na segunda e mais importante dessa menções, a autora estabelece uma relação entre certa “busca pelo centro” que sempre regeu o desenvolvimento de seus escritos e duas novelas que parecem

¹¹ Suplemento cultural publicado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo – IMESP.

¹² Pode se tratar de uma referência ao ensaio “Da poesia” (1999), publicado na edição n. 8 dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, ou ao ensaio “A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e A metamorfose de nossa época” (que, por sua vez, compreende uma reformulação do estudo que apresenta o livro *Poesia (1959-1979)*, de Hilst, publicado em 1980, e do artigo “A poesia de Hilda Hilst e os avessos do sagrado”, publicado no suplemento “Cultura” do *Estado de São Paulo* em 1987), reunido no volume *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, de 1993. Em ambos, Novaes Coelho menciona algumas “presenças fecundantes” na criação hilstiana.

ter lhe causado impacto significativo – *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói, e *O fim*¹³, de Beckett:

Existe uma novela que eu acho perfeita: *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói. Ele conseguiu chegar ao centro, usando palavras mais ortodoxas e tal, mas chegou. Eu lembro dessa novela e de uma outra, de Beckett, chamada *O fim* (HILST in DINIZ, 2013, p. 99).

Aqui, então, temos nova confirmação de Beckett entre as leituras de Hilst (ao lado de *Dias felizes*, a novela *O fim* é o único outro título publicado pelo autor mencionado explicitamente ao longo das cinco entrevistas que contemplamos). As palavras da autora não são, todavia, muito esclarecedoras: podemos depreender, no máximo, que ela parece vislumbrar na novela de Beckett, assim como em *A morte de Ivan Ilitch*, o alcance (ou “certo” alcance) de um “centro” que parece ter constantemente se configurado como ponto de busca de sua própria literatura.

Por fim, observemos a entrevista concedida por Hilst a Juvenal Neto, publicada originalmente em 1981 na *Pirâmide. Revista de Vanguarda, Cultura e Arte* (FFLCH-USP, São Paulo), sob o título “Hilda Hilst: fragmentos de uma entrevista”. A primeira menção a Beckett feita pela escritora brasileira nessa entrevista consiste em um comentário sobre o impacto “ultrajante” que ele lhe teria causado:

O Beckett me interessou muito, porque aí eu já senti ele como um desafio, sabe, ele é um desafio, tudo o que ele diz, entende? Então, o personagem conta todos os peidos que dá, e ele conta isso com uma *mise en scène*, com uma certa soberba e tal, e eu acho isso muito bom, sempre que você começa a falar de coisas que as pessoas têm medo (HILST in DINIZ, 2013, p. 80).

¹³ Trata-se de uma das primeiras experiências de Beckett com a língua francesa no texto em prosa, ao lado das novelas “L’Expulsé”, “Le Calmant” e “Premier Amour”. A exemplo dessas três, foi escrita em 1946, sob o título “La Fin”. Publicada parcialmente sob o título “Suite” em *Les Temps Modernes*, no mesmo ano, e, posteriormente, em sua versão completa, no volume *Novelles et Textes pour rien*, em 1955. A tradução para o inglês, “The End”, feita pelo autor em colaboração com Richard Seaver, foi publicada pela primeira vez no volume *Stories and Texts for Nothing*, em 1967. A tradução brasileira, “O fim”, foi feita por Eloisa Araújo Ribeiro, e atualmente aparece no volume *Novelas*, publicado pela Martins Fontes.

Nessa passagem, identificamos uma referência não explícita a *Molloy*. O personagem que “conta todos os peidos que dá”, conforme as palavras de Hilst, é o próprio narrador da primeira parte do romance, que leva seu nome. Entre inúmeras outras reflexões de trivialidade notável, Molloy nos oferece a seguinte:

O suplemento literário do *Times* era perfeito nesse sentido, de uma solidez e não-porosidade a toda prova. Peidos não o rasgavam. Que é que vocês querem, os gases saem dos meus fundos por tudo e por nada, sou obrigado a aludir a eles de tempos em tempos, apesar da repugnância que isso me inspira. Um dia os contei. Trezentos e quinze peidos em dezenove horas, dando uma média de mais de dezesseis peidos por hora. Afinal, não é nenhuma enormidade. Quatro peidos a cada quarto de hora. Não é nada. Nem mesmo um peido a cada quatro minutos¹⁴ (BECKETT, 2007, p. 52).

Prosseguindo com a entrevista, Hilst estende seu comentário sobre o desaforo representado por Beckett, explicando-o pelo fato de o escritor ter escrito sobre coisas que, a seu ver, eram comumente evitadas (HILST in DINIZ, 2013, p. 80). E, na sequência, reafirma sua admiração pelo autor, calcada nos mesmos motivos: “é o homem que eu mais admiro como escritor. Porque ele teve coragem de assumir sua própria condição e falar dessa condição grotesca, torpe quase, que é a condição humana” (HILST in DINIZ, 2013, p. 80). Partindo desses comentários da autora, Juvenal Neto propõe outra indagação sobre o escritor irlandês, conforme transcrito a seguir:

JN Em relação a Samuel Beckett, não há o problema de existirem certos temas obsessivos, digamos, ou certas situações obsessivas, e que numa certa altura da obra passam a quase não mais surpreender ao leitor?

¹⁴ Francês: “Le Supplément littéraire du Times était excellent à cet effet, d’une solidité et non-porosité à toute épreuve. Les pets ne le déchiraient pas. Que voulez-vous, le gaz me sort du fondement à propos de tout et de rien, je suis donc bien obligé d’y faire allusion de temps en temps, malgré la répugnance que cela m’inspire. Un jour je les comptai. Trois cent quinze pets en dix-neuf heures, soit une moyenne de plus de seize pets l’heure. Après tout ce n’est pas énorme. Quatre pets tous les quarts d’heure. Ce n’est rien. Pas même un pet toutes les quatre minutes” (BECKETT, 1982, p. 39). Inglês: “The Times Literary Supplement was admirably adapted to this purpose, of a neverfailing toughness and impermeability. Even farts made no impression on it. I can’t help it, gas escapes from my fundament on the least pretext, it’s hard not to mention it now and then, however great my distaste. One day I counted them. Three hundred and fifteen farts in nineteen hours, or an average of over sixteen farts an hour. After all it’s not excessive. Four farts every fifteen minutes. It’s nothing. Not even one fart every four minutes” (BECKETT, 2006, p. 26).

HH Eu acho que o que você chama de obsessivo eu diria que mais ou menos cada escritor caminha em círculo. Ele tem determinados assuntos ou determinadas problemáticas que ele repete, então, seria uma obsessão, mas não uma morbidez evidenciada. Ele quer ir até o fim daquela questão, então ele contorna aquela questão de várias maneiras, eu acho que o Beckett, antes de tudo, quis falar daquela solidão profunda do homem (DINIZ, 2013, pp. 80-81).

Para aqueles familiarizados com o conjunto da obra de Beckett, a pergunta de Neto é compreensível, pois, de fato, há nos textos do escritor uma repetição constante de temas e situações (e mesmo de estruturas) que beira o excesso. Também em Hilst identificamos a mesma repetição de temas e situações – e daí, talvez, como faz parecer a resposta transcrita acima, a autora compreender tão bem esse aspecto da literatura beckettiana, justificando-o por uma necessidade de “caminhar em círculo” até levar determinadas temáticas ao esgotamento.

Ao afirmar que também em Hilst vislumbramos a repetição “obsessiva” de temas registrada em Beckett, não pretendemos significar que todos os assuntos tratados exaustivamente pelo escritor irlandês serão encontrados também nos textos da brasileira, ou vice-versa. Uma quantidade significativa de temas é comum a ambos, mas, da mesma forma, existem particularidades. Apenas a título de exemplo, “Deus” é um tema frequente em Hilst (talvez possamos até considerá-lo uma de suas problemáticas mais frequentes), mas não aparece de forma relevante em Beckett.

Retornando à entrevista, após comentar sobre a “solidão profunda do homem” como uma das principais questões perseguidas pelo irlandês, Hilst prossegue, em sua resposta, fazendo alusão à novela *O fim*: “Até há uma novela dele que chama-se *O fim*, é uma das coisas que mais me impressionaram na literatura, a profunda solidão do homem, e essa condição dele de incomunicabilidade total diante do ser desastrado dele” (HILST in DINIZ, 2013, p. 81). Portanto, a autora parte de um comentário sobre o “desaforo” representado por Beckett – devido a determinados assuntos de que ele tem coragem de tratar, como o exemplo dos gases expelidos e contados por Molloy – para, em seguida, chegar à questão da solidão e da incomunicabilidade. Um pouco mais adiante, ela parece sintetizar essas duas impressões, observando que Beckett parece optar por tratar de assuntos

pungentes como a solidão e a incomunicabilidade de maneira até certo ponto “escrachada”, quase “desleixada” – o que acaba contribuindo para que a solidão e a incomunicabilidade tornem-se ainda mais profundas e desconcertantes:

O Beckett leva muito mais fundo porque ele coloca um humor, uma ironia muito grande diante de situações terríveis, drásticas, ele sabe modificar essa odisséia doméstica no que ela realmente é: uma coisa pequena, quase nada, diante de um infinito insuportável que o homem carrega (HILST in DINIZ, 2013, p. 81).

Partindo dessa resposta, o entrevistador ainda prolonga a conversa sobre Beckett por mais uma questão, discutindo com Hilst a possibilidade de se identificar ou não algum tipo de otimismo na obra do autor:

JN Ele não projeta este infinito dentro de uma perspectiva de transcendência, vamos dizer, otimista, em relação ao destino torpe do homem. Nem após a morte, nem de alguma outra forma. Não há esperança em Beckett...

HH Vamos dizer que ele não projeta objetivamente. Quer dizer, você não vê ele lhe dar esta esperança. Mas se você ler esta novela, *O fim*, você vai ver que ele acredita numa transcendência, ele só tem uma profunda timidez em falar que acredita, entende? (DINIZ, 2013, pp. 81-82).

Quando do comentário da segunda entrevista de nosso compêndio, observamos que, em uma espécie de comparação entre sua própria literatura e um trecho da peça *Dias felizes*, de Beckett, Hilst parece estabelecer um contraponto, afirmando em sua obra um “querer” e “poder” otimista com relação às possibilidades de desenvolvimento e alcance da linguagem, se comparada à impressão de impotência e incompletude advinda do texto beckettiano. Observamos, sobre essa comparação, que, apesar de aparentemente colocar-se ali com otimismo diante da linguagem, há outros momentos em que Hilst contraditoriamente faz transparecer impotência e pessimismo.

Diante do último excerto do diálogo citado acima, a mesma questão pode ser suscitada. A escritora brasileira não traça associações explícitas entre sua própria obra e a de Beckett, mas, ao desenvolver uma reflexão mais profunda sobre o autor, inicia observando o “desaforo” que ele representa para

ela; depois, comenta o fato de a “profunda solidão do homem” (com todas as “situações terríveis, drásticas”, e “um infinito insuportável que o homem carrega”) ser uma das principais problemáticas beckettianas; para, então, contrariando a sugestão de Juvenal Neto, afirmar que o autor de *O fim* “acredita numa transcendência”, e só não a projeta objetivamente em seu texto por sentir “uma profunda timidez em falar que ele acredita”. Essa conclusão apontando para certo otimismo parece contradizer a impressão de pessimismo suscitada pelos comentários que a escritora faz anteriormente; e, em segunda instância, também parece contradizer o tom daquela breve alusão feita a *Dias felizes*, na entrevista conduzida por Delmiro Gonçalves. Retornaremos ao conflito “otimismo” x “pessimismo” mais adiante.

b) Notas em diários pessoais

Não tivemos acesso direto às notas pessoais de Hilst, mas Tiscoski toma, como ponto de partida para o desenvolvimento das reflexões apresentadas em sua dissertação, uma anotação feita pela escritora em uma de suas agendas, e a menção a Beckett nessa anotação a torna pertinente para nosso estudo. Conforme lemos na nota de rodapé de número 10 do trabalho de Tiscoski,

Hilda Hilst deixou um escrito pessoal numa página de agenda datada de 22 de janeiro de 1979, onde denomina ‘irmãos’ os autores Franz Kafka, Ernest Becker, Samuel Beckett, Nikos Kazantzákis, Carl Gustav Jung e Hermman¹⁵ Broch (TISCOSKI, 2011, p. 16).

O escrito mencionado não é reproduzido na dissertação, mas o breve excerto citado é suficiente para construirmos uma associação com algumas passagens das entrevistas vistas anteriormente: assim como naqueles casos, a nota de Hilst mencionada por Tiscoski aponta para a eleição de um grupo de autores com os quais a escritora sentiria algum tipo de afinidade.

¹⁵ Optamos por manter o problema de grafia constatado no original. O mesmo vale para outras eventuais ocorrências em todas as citações utilizadas ao longo da tese.

c) Cartas

Encontramos menções a Beckett em duas cartas de Caio Fernando Abreu para Hilst. Uma delas é relacionada no trabalho de Tiscoski: trata-se de uma carta escrita por Abreu em fevereiro de 1970, da qual encontramos reproduzido o seguinte trecho:

Achei um livro do Beckett na livraria do Globo, *Murphy*, começa assim: “Não tenho outra alternativa, o sol brilhava sobre o nada de nôvo”. É diferente tanto do “*Molloy*” como do “*Inominável*”, e parecido com os dois. Em *Murphy* existe uma estória, ou fragmentos de uma estória, entrecortada por trechos engraçadíssimos, (como a descrição da “doença da pata”, que consiste em não ter coxas e os joelhos se localizarem logo abaixo da bunda), e trechos meio chatos, com muitos personagens. Mas ainda é o velho Beckett (ABREU apud TISCOSKI, 2011, pp. 63-64).

A citação feita pela autora da dissertação ainda se estende por mais algumas linhas, nas quais Caio Fernando Abreu comenta sobre sua leitura do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e o compara com Guimarães Rosa, mas trazemos aqui apenas o trecho que faz referência a Beckett. A partir do excerto, é possível supor que Hilst e Abreu trocavam impressões sobre suas leituras do escritor irlandês. Como podemos ver, o autor da carta menciona sua descoberta, então recente, do romance *Murphy*, e estabelece certa diferenciação entre ele e outros dois romances de Beckett: *Molloy* e *O inominável*. O contraponto estabelecido não carrega maiores surpresas: *Murphy* foi o primeiro romance escrito por Beckett, em língua inglesa, durante 1935 e 1936 (a publicação ocorreria em 1938). Nessa época, o escritor era bastante próximo de James Joyce, e, guardadas as proporções, as linhas de *Murphy* trazem um forte acento joyceano. Já *Molloy* e *O inominável* são, respectivamente, o primeiro e o terceiro volumes daquela que ficaria conhecida como a “trilogia beckettiana do pós-guerra” (*Malone morre* é o segundo volume)¹⁶. À época da composição desses romances, o escritor já trocara a

¹⁶ Todos os três romances da “trilogia do pós-guerra” foram escritos originalmente em francês, e depois traduzidos para o inglês pelo próprio Beckett (no caso específico de *Molloy*, a tradução para o inglês foi feita em colaboração com Patrick Bowles). *Molloy* foi escrito em 1947, e publicado em 1951; a tradução para o inglês, que manteve o mesmo título, foi publicada em 1955. *Malone meurt*, a exemplo de *Molloy*, também foi escrito em 1947 e

língua inglesa pela francesa, e já adquirira uma dicção bastante particular, que se tornaria característica de toda a sua produção subsequente. Apesar de essa “mudança de estilo” ser evidente, é possível afirmar que *Murphy* já apresentava, de forma embrionária, alguns dos aspectos que se tornariam mais evidentes nos romances da trilogia – daí Caio Fernando Abreu afirmar que, apesar de diferente de *Molloy* e *O inominável*, *Murphy* é, ao mesmo tempo, “parecido com os dois”; e, ao final do excerto, que “ainda é o velho Beckett”¹⁷.

Apesar de abordar apenas esse trecho das correspondências de Abreu para Hilst em que Beckett é mencionado, Tiscoski observa que “Outro autor citado inúmeras vezes nas correspondências de Caio para Hilda é Samuel Beckett” (TISCOSKI, 2011, p. 62). Não é possível precisar a frequência dessas referências ao escritor irlandês nas correspondências mencionadas, mas, como o excerto que acabamos de comentar faz parecer, os dois amigos de fato liam Beckett e trocavam impressões sobre suas leituras.

A outra carta de Caio Fernando Abreu para Hilst a que tivemos acesso não aparece na dissertação de Tiscoski: trata-se de uma correspondência de 1969, parcialmente reproduzida na já mencionada edição n. 8 dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, dedicada exclusivamente a Hilst¹⁸. Nessa carta, encontramos dois comentários relevantes sobre Beckett. O primeiro deles aparece no momento em que Abreu está relatando suas impressões sobre a leitura que fez da novela “Osmo”¹⁹, de Hilst:

Acho que existe um ponto de contato entre o Osmo e o ‘Estrangeiro’ – muito mais acentuado do que entre o Osmo e o Beckett. Com Beckett, as semelhanças são meramente de linguagem, externas, e assim mesmo Beckett não é o dono desse tipo de prosa, você o encontra em Salinger também, e

publicado em 1951 (a versão em inglês, *Malone dies*, foi publicada em 1956). *L’innomable*, por fim, foi escrito em 1949, e publicado apenas em 1956 (e a versão em inglês, *The unnamable*, em 1958).

¹⁷ Na verdade, trata-se do contrário. Abreu reconhece em *Murphy* o “velho Beckett” por ter conhecido, primeiro, *Molloy* e *O inominável*. Mas, como vimos, tendo *Murphy* precedido estes últimos, seria mais correto afirmar que já era possível vislumbrar nele o estilo que o escritor assumiria depois.

¹⁸ Ao que tudo indica, a ausência de menção, no trabalho de Tiscoski, à carta reproduzida nos *Cadernos* é deliberada, pois, além de a pesquisadora ter visitado o acervo sobre Hilst preservado no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, da Unicamp, a referida publicação dos *Cadernos* aparece relacionada na lista de referências ao final de sua dissertação.

¹⁹ Trata-se da segunda novela a compor *Fluxo-Floema* (como já observado, primeiro volume em prosa publicado pela escritora, em 1970).

em vários outros que no momento não me lembro (ABREU, 1999, p. 21).

Como podemos observar, o escritor propõe uma aproximação entre a novela de Hilst e o romance *O estrangeiro*²⁰, de Albert Camus, em contraponto a uma possível comparação entre a mesma novela e o estilo de Beckett (que talvez tenha sido sugerida pela própria Hilst, ou por algum outro leitor). Ainda que eleja Camus (em detrimento de Beckett) como principal ponto de referência para sua leitura de “Osmo”, Abreu esboça uma breve comparação com o autor irlandês. De qualquer forma, mais importante do que determinar se o texto de Hilst se aproxima mais do estilo deste ou daquele escritor é a constatação da presença constante de Beckett no horizonte de leituras e referências da autora brasileira. Quanto ao segundo comentário que aqui merece destaque, o encontramos no seguinte trecho:

comecei [a ler] a ‘Introdução ao Realismo Crítico’, de Lukács, onde êle renega tôda a obra literária que seja subjetiva (fala horrores de nosso bem-amado Beckett). Ainda Beckett: êle é irlandês, mesmo, mas vive na França há muitos anos, e foi lá que escreveu e publicou todos os seus livros (ABREU, 1999, p. 23).

Mais uma vez, trata-se de uma reflexão sobre impressões de leitura: Abreu comenta o fato de Lukács – cuja crítica é conhecidamente de orientação materialista – rejeitar autores que, como Beckett (referenciado como “bem-amado”), possuem uma veia mais subjetiva. Na sequência, ele faz um comentário sobre a nacionalidade de Beckett, o que novamente aponta para o interesse que possuía (compartilhado com Hilst) pelo escritor. Esse comentário sobre a nacionalidade do irlandês é também indicativo da dificuldade relacionada ao acesso a informações à época em que a carta foi escrita: podemos pressupor que Abreu e Hilst já haviam lido algum material de Beckett, e que talvez tenham ficado intrigados por alguma nota que indicava a nacionalidade irlandesa, quando os originais de sua produção eram predominantemente franceses. O comentário registrado ao final do excerto é, provavelmente, consequência de discussões que os dois amigos tiveram a esse respeito.

²⁰ *L'Étranger*, publicado originalmente em 1942.

1.2. Aproximações apontadas pela crítica

Trataremos, na sequência, de seis textos. Os três primeiros – o ensaio “Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga”, de Anatol Rosenfeld, inserido na publicação original de *Fluxo-floema* (1970), a “Nota do organizador” escrita por Alcir Pécora para o volume *Por que ler Hilda Hilst* (2010), e o livro *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-Floema* (2010), de Juarez Guimarães Dias – apenas indicam a possibilidade de aproximação entre os escritores. Já os três seguintes esboçam algumas análises comparadas, ainda que sem maiores desenvolvimentos: o ensaio “Da ficção” (1999), de Leo Gilson Ribeiro; o ensaio “*Fluxofloema e Qadós: a busca e a espera*” (1993), de Nelly Novaes Coelho; e a dissertação *Os irmãos de Hilda Hilst: transtextualidade e experiência interior* (2011), de Luciana Tiscoski. Como observamos anteriormente, fica excetuada dessa relação a tese *Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: fim e recomeço da narrativa* (2009), de Rosanne Bezerra de Araújo, que será abordada mais adiante.

O ensaio de Rosenfeld intitulado “Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga” é um dos textos críticos referenciais sobre a obra da escritora brasileira. Rosenfeld foi um dos principais entusiastas iniciais da literatura hilstiana, e o ensaio aqui contemplado teve a incumbência de apresentar a prosa ficcional da escritora para o público leitor: ele atua como estudo introdutório ou texto de apresentação para *Fluxo-floema*, de 1970, o primeiro volume em prosa publicado pela autora, que até então publicara apenas livros de poemas (sua produção dramática, já finalizada na época, permanecia inédita). Em poucas páginas, e dando atenção especial a *Fluxo-floema*, Rosenfeld comenta alguns aspectos da literatura de Hilst, merecendo destaque sua observação – já presente no título do ensaio – que se tornaria célebre para a crítica hilstiana posterior, sobre a versatilidade que a escritora demonstra ao caminhar por gêneros diversos: “É raro encontrar no Brasil e no mundo escritores (...) que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais da literatura (...) alcançando resultados notáveis nos três campos” (ROSENFELD, 1970, p. 10). Em meio às suas reflexões sobre a escritora brasileira, há uma passagem em que o crítico menciona “sua inclinação por Ionesco e, sobretudo, por Beckett que, ao lado de Kafka e Camus, veio a ser, mormente como o

narrador de *Molloy*, uma influência fundamental na sua ficção narrativa” (ROSENFELD, 1970, p. 13). Esse é o único comentário do ensaio que envolve o escritor irlandês, e se limita, como podemos ver, a apontar para aquilo que Rosenfeld chama de “influência fundamental” representada por Beckett sobre a ficção hilstiana. É repetido aqui, portanto, o termo “influência”, sobre o qual fizemos ressalva em nossa nota de rodapé de número 6.

A “Nota do organizador” escrita por Alcir Pécora para *Por que ler Hilda Hilst* consiste em um breve texto que já fora publicado, com algumas diferenças, como uma chamada para publicação para a *Germina: Revista de Literatura & Arte*, em agosto de 2005, sob o título “Hilda Hilst: call for papers”. Sobre *Por que ler Hilda Hilst*, trata-se de uma coletânea de material crítico, que conta com a contribuição de diversos autores, organizada por Pécora. Em sua nota introdutória, como deixa claro logo nas primeiras linhas, o pesquisador limita-se “a apresentar razões para se pensar a obra de Hilda Hilst depois de sua leitura” (PÉCORA, 2010, p. 7). Ao esboçar tais razões, ainda no início do texto, encontramos breve menção a Samuel Beckett, quando Pécora observa que a literatura de Hilst

se submete à mediação de fenômenos literários decisivos do século XX: a imagética sublime de Rilke, o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionismo de Pessoa, apenas para referir a quadra de escritores internacionais mais facilmente reconhecível por seus escritos, ao lado de Becker e Bataille (PÉCORA, 2010, p. 11).

Portanto, temos novamente delineada, nas palavras de Alcir Pécora, a sugestão de certa confluência entre Hilst e Beckett, ao lado de vários outros autores de renome. Vale atenção o fato de o autor da nota mencionar que Rilke, Joyce, Beckett, Pessoa, Becker e Bataille são os escritores mais facilmente reconhecíveis no texto hilstiano: apesar da aparente evidência da afirmação, pesa o fato de serem escassos, no campo da literatura comparada, estudos que se proponham a mostrar de fato o diálogo existente entre Hilst e Beckett ou entre Hilst e qualquer dos outros nomes mencionados.

O próximo texto de nosso compêndio também oferece apenas uma breve menção a Beckett. O livro *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-Floema*, de Juarez Guimarães Dias, é a publicação resultante da dissertação

defendida pelo autor em 2005. Há dois momentos em que Dias faz rápidas referências a Beckett. A primeira dessas menções reproduz aquilo que já vimos muitas vezes até aqui: o nome do escritor irlandês como uma das afinidades eletivas de Hilst, ao lado de vários outros nomes, conforme o excerto transcrito a seguir:

Hilda Hilst é uma escritora referencial. Sem entrar no mérito da qualidade dessa escrita, é preciso compreender que a teia literária hilstiana não se constrói em solidão. Comparada a Guimarães Rosa pela invenção lingüística, suas influências mais marcantes concentram-se em João Ricardo Barros Penteado, Cecília Meireles, Rainer Maria Rilke, John Donne, T. S. Eliot, René Char, Saint-John Perse, Catulo, Charles Baudelaire, Jorge de Lima, Fernando Pessoa, Luis de Camões, Federico García Lorca, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Franz Kafka, Albert Camus, James Joyce, Lévi Toslto e Fiódor Dostoievski. É interessante observar que nesse rol de influências encontram-se romancistas, mas também poetas e dramaturgos, estes instigando inclusive a criação narrativa-ficcional. A inspiração filosófica-teológica-metafísica é atribuída a grandes nomes universais como Soren Kierkegaard, Nikos Kazantzakis, Michel Foucault, Marcel Proust, Otto Rank, Edmund Husserl, Ludwig Wittgenstein, Ernest Becker, Friedrich Nietzsche e Georges Bataille (DIAS, 2010, p. 30).

Transcrevemos na íntegra o inventário proposto por Dias (que também emprega o termo “influências”) por dois motivos. Primeiro, para que possamos construir uma ideia da quantidade quase absurda de nomes que se pode associar (ou que se costuma associar) a Hilst quando se trata de pensar suas afinidades literárias, filosóficas e espirituais. Segundo, porque ao final do inventário, quando o autor comenta a “inspiração filosófica-teológica-metafísica” da escritora, aparecem os nomes de Wittgenstein e Nietzsche, autores de importância para o desenvolvimento de nosso estudo.

O segundo comentário em que aparece o nome de Beckett se encontra logo na sequência do anterior, quando, ao discorrer sobre a dramaturgia hilstiana, Dias observa que esta “tomou assento no mesmo barco em que navegaram Beckett, Lorca e Ionesco, em direção a uma dramaturgia de impressões que permeasse o absurdo” (DIAS, 2010, p. 33). Há aqui, portanto, uma breve associação entre Hilst e Beckett, no que diz respeito especificamente à literatura dramática de ambos os autores. Não entraremos no mérito de discutir se essa associação pode ser sustentada – para fazê-lo,

seria necessário estabelecer análises comparadas entre alguns textos dramáticos dos dois escritores. Mas, novamente retornando à nossa introdução, reafirmamos que nos parece ser na prosa ficcional, e não no texto dramático, que encontramos maior proximidade entre as literaturas de Hilst e Beckett. Ainda que algumas vezes optando por construções mais alegóricas, o conjunto da produção dramática de Hilst – que consiste em oito peças, escritas todas entre 1967 e 1969 –, guardadas as devidas particularidades, como observa Alcir Pécora (2008, p. 8), possui um forte acento de crítica a regimes ditatoriais, deixando transparecer certo engajamento político – o que, a nosso ver, já o distancia consideravelmente da dramaturgia de Beckett. Todavia, Juarez Guimarães Dias limita-se a esboçar apenas a breve associação aqui comentada, não estabelecendo qualquer ligação entre a prosa ficcional dos dois autores.

O próximo texto a ser reunido em nosso compêndio é o ensaio “Da ficção”²¹, de Leo Gilson Ribeiro, publicado na edição n. 8 dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, no qual o autor oferece um panorama geral sobre a prosa ficcional de Hilst. O primeiro comentário feito sobre Beckett no ensaio de Ribeiro aparece logo em seu início, no seguinte trecho: “sem que se possa – nem longinquamente – falar de influência, há uma afinidade espiritual enraizada com os textos flamejantes de Samuel Beckett” (RIBEIRO, 1999, p. 80). Nas palavras do autor, contemplamos a mesma problematização que temos apontado com relação ao emprego do termo “influência”. Ribeiro o recusa, optando pela expressão “afinidade espiritual”, que aponta para uma relação mais profunda e dialógica entre as obras dos dois autores tratados.

Após esse comentário inicial, o autor esboça algumas comparações para justificar a aproximação sugerida, começando pela seguinte: “Como ele [Beckett], Hilda Hilst põe em dúvida a existência de Deus e oscila entre a suprema esperança de haver um significado maior e recôndito para a vida

²¹ Não dedicamos um espaço mais delongado ao texto de quatro páginas escrito por Ribeiro para a apresentação do volume *Ficções* (Quíron, 1977, cf. Referências), por julgar que as duas breves menções a Beckett feitas no texto em questão são retomadas (e aprofundadas) no ensaio “Da ficção”. De qualquer forma, registramos aqui ambas as ocorrências. Primeiro, ao referir-se às ficções de Hilst, Ribeiro observa que elas “são portanto ‘ficções’ como as ‘ficciones’ de Borges ou os capítulos de ‘More Kicks than Pricks’ de Beckett” (RIBEIRO, 1977, p. IX). Depois, reflete que Hilst “em português retratou um Malone agonizante no atoleiro da dúvida e das dimensões diminutas de quem não tem antenas para captar o que há ou não depois da Morte” (RIBEIRO, 1977, p. XII) – fazendo referência ao romance *Malone morre*.

humana e um niilismo que de tudo descrê” (RIBEIRO, 1999, p. 80). Conforme já observamos, Deus aparece como um tema de grande destaque na literatura de Hilst, mas o mesmo não pode ser dito sobre Beckett. Portanto, ainda que não vejamos maiores problemas em corroborar a comparação sugerida por Ribeiro, julgamos importante frisar que a proporção com que Deus aparece como tema nos dois autores é de uma disparidade gritante, assim como é muito diversa, em ambos, a maneira de abordar o tema em questão. Hilst já chegou a afirmar, na famosa entrevista concedida à equipe dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, que Deus é o epicentro temático de sua produção: “CADERNOS: Sua obra, no fundo, então, procura.../ Hilda Hilst: Deus./ CADERNOS: Ele não significava o Outro, o outro ser humano?/ Hilda Hilst: Deus é Deus. O tempo inteiro você vai ver isso no meu trabalho” (CADERNOS, 1999, p. 37). É, de fato, visível o quanto Deus representa um problema central na literatura hilstiana. A autora aborda o tema diretamente – e talvez até exaustivamente – em muitas de suas narrativas, poemas, textos dramáticos e crônicas, adotando, na maioria das vezes, um tom indignado e blasfematório – ora diante de um Deus que se faz ausente, ora diante de um Deus que, fazendo-se presente, é acusado de crueldades e injustiças sem limites. Um dos demonstrativos mais originais do quão delicadas são e de quão profundamente são abordadas essas questões em sua literatura é, provavelmente, a diversidade de nomes que a escritora utiliza para fazer referência à figura divina²².

Já em Beckett, se não totalmente nula, a presença de Deus como tema é bastante esquiva, e pouco (ou nada) guarda da abordagem arrebatadora visível em Hilst. Como veremos mais adiante, Ribeiro comenta uma breve menção a Deus feita pelo escritor irlandês em *Mercier e Camier*²³. Além dessa

²² Tomamos a liberdade de não oferecer uma discussão mais delongada sobre a importância de Deus enquanto tema da literatura de Hilda Hilst por dois motivos principais. Em primeiro lugar, por tratar-se de uma discussão já proposta em diversos momentos: não indicaremos, aqui, títulos específicos, mas não é totalmente equivocado afirmar que praticamente todo trabalho crítico produzido sobre Hilst lida, em maior ou menor proporção, com essa questão (o que reforça a importância do tema para a escritora). Em segundo lugar, porque fazê-lo implicaria a abertura de parênteses muito longos, que nos distanciariam do foco principal de nosso estudo, por conta da necessidade de selecionar e comentar exemplos retirados dos textos da autora, bem como de constituir uma revisão sobre a bibliografia já existente sobre o assunto.

²³ *Mercier et Camier*, primeiro romance em francês escrito por Beckett (foi escrito em 1946, mas publicado apenas em 1970). A tradução feita pelo autor para o inglês, *Mercier and Camier*,

tímida ocorrência, podemos também considerar a sempre possível (mas, ao mesmo tempo, sempre dúbia) interpretação de Godot, de *Esperando Godot*, que carrega no próprio nome a palavra em inglês para Deus, “God”, como um Deus ausente cuja chegada, nunca concretizada, sempre se espera. Todavia, ainda que outras breves ocorrências possam ser identificadas na obra de Beckett, parece-nos não haver dúvida quanto à desproporção tanto das ocorrências quanto do trato desse tema nos dois autores. A impressão de que Godot, conforme mencionado acima, se encontra no horizonte de interpretação de Ribeiro é conferida pelo trecho reproduzido a seguir, no qual o crítico retoma Deus como tema comum a Hilst e Beckett:

Em Beckett existe a trágica e farsesca busca de Deus, confirmação do sofrimento que nos é imposto, inexoravelmente, pela própria condição humana; em Hilda Hilst, uma busca sincera, desesperada, do Deus esquivo e inalcançável, incognoscível (RIBEIRO, 1999, p. 81).

Apesar de mantida a comparação, portanto, as palavras de Ribeiro parecem apontar para uma diferenciação, ao mencionar uma busca “trágica e farsesca” por Deus no escritor irlandês, e uma busca “sincera, desesperada” na autora brasileira. O tema em questão é abordado ainda – indiretamente – mais uma vez no ensaio, relacionado à dúvida sobre a existência ou não de otimismo e esperança em Hilst e Beckett:

Seria ousado também afirmar que há uma centelha de esperança em meio à podridão da carne, o esfarelamento da memória, a crueldade, a indiferença? Só a leitura árdua – mas de uma beleza e uma profundidade filosófica raras em nossa língua – permite tatearmos em busca de uma resposta. Isto lembra aqueles confusos camponeses de Beckett, que se perdem nas extensões vazias, sentindo a falta kafkiana de uma fazenda que não se vê, de uma aldeia que não se vê. “Não há mais tempo suficiente e no entanto Deus sabe se há”, escreveu o irlandês em *Mercier e Camier* (RIBEIRO, 1999, p. 82).

foi publicada em 1974. A crítica beckettiana costuma entender a dupla Mercier e Camier como uma espécie de “antecipação” de Vladimir e Estragon, da peça *Esperando Godot* (*En attendant Godot*, escrita originalmente em francês em 1948, e publicada em 1952; a tradução do autor para o inglês, *Waiting for Godot*, foi feita e publicada em 1953; a tradução brasileira, feita por Fábio de Souza Andrade, foi publicada originalmente pela Cosac Naify em 2005).

Outras associações são ainda esboçadas por Ribeiro. Na seguinte, ele aborda brevemente a linguagem empregada por Hilst e Beckett em seus escritos: “Ambos os autores compartilham também de uma aliança corajosa entre as palavras chulas e termos de elevada beleza e de profunda meditação filosófica” (RIBEIRO, 1999, p. 80). Tais palavras expressam bem o amálgama constrangedor entre passagens vulgares e outras de extrema beleza que permeia as literaturas hilstiana e beckettiana. É possível, ainda, estabelecer uma relação entre o trecho citado e as impressões suscitadas em Hilst pela leitura de Beckett, conforme vimos na última das cinco entrevistas relacionadas em nosso compêndio, sobre o “desaforo” representado pelo irlandês, devido à forma “escrachada” e vulgar com que ele aborda situações e temas profundos e dolorosos. Mais adiante, o crítico observa a consonância, tanto em Hilst quanto em Beckett, relacionada a uma percepção soturna da condição humana:

O teatro do absurdo de Eugène Ionesco, o teatro da crueldade de Beckett – como os críticos franceses os rotulam – espelham nos escritos de Hilda Hilst a mesma comoção humana, a mesma percepção de que os limites do homem se esboroam diante da velhice, do esquecimento, da solidão, da pobreza, como cacos de um sonho, resultado de uma força incompreensível e indiferente à condição humana: o Tempo (RIBEIRO, 1999, p. 81).

Em nível mais contextual, ele sugere também uma aproximação entre os dois autores no tocante ao “desconhecimento” de suas obras por parte do público leitor:

Com exceção da peça teatral *Esperando Godot*, Beckett continua praticamente desconhecido. Uma obra difícilima como *More pricks than kicks*²⁴, com suas tortuosas e obscenas alusões a Shakespeare, seu estilo inimitável, a tragicidade do destino humano, segue conhecida apenas por escassíssimos leitores – e isto, não só nos países de língua inglesa. O mesmo se pode dizer da série bilíngüe, em inglês e francês, que se compõem dos romances *Molly*, *Malone morre* e *O inominável* (RIBEIRO, 1999, p. 85).

²⁴ Primeiro trabalho em prosa ficcional publicado por Beckett (em inglês, em 1934). É interpretado pela crítica tanto como um conjunto de contos quanto como uma espécie de romance (já que todos os contos reunidos no volume são protagonizados pelo mesmo personagem, Belacqua Shuah).

De fato, considerando a complexidade da maioria dos textos de ambos os escritores, parece-nos realmente possível afirmar que, pelo que contêm de difícil, eles acabam atuando quase como “repelentes” ao leitor. Já a respeito da disseminação ou do conhecimento de suas obras, faz-se necessária uma ressalva. Já comentamos, em nossa introdução, que a produção literária de Hilst é, de fato, pouco lida e pouco estudada – quadro que mudou consideravelmente a partir da reedição de sua obra completa no início dos anos 2000 (portanto, em um momento posterior à publicação desse ensaio de Ribeiro que estamos contemplando agora). É compreensível, então, que o crítico tenha ressaltado o desconhecimento da obra hilstiana em uma época em que ela era realmente bem menos conhecida do que atualmente. Já a associação desse contexto com um possível desconhecimento da obra de Beckett é mais complicada. É verdade que, hoje, temos disponível no Brasil uma quantidade bem maior de traduções dos textos menos “famosos” do escritor irlandês (publicadas, em sua quase totalidade, pelas editoras Globo e Cosac Naify²⁵), e não há maiores problemas em afirmar que, à época da publicação do ensaio de Ribeiro, o acesso do público brasileiro aos textos do irlandês era mais restrito. Voltando-nos para o contexto internacional, todavia, devemos nos lembrar que Beckett fora laureado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1969, e que, pelo menos desde os anos 1970, já existiam periódicos exclusivamente dedicados à produção do autor, além de inúmeros estudos sobre sua obra publicados em outros periódicos estrangeiros de estudos literários. Portanto, apesar de concordarmos com a observação de Ribeiro a respeito do “distanciamento” gerado nos leitores por conta do quesito

²⁵ Ambas as editoras têm publicado, com certa regularidade, novos títulos da produção beckettiana. São exemplos recentes: da Globo, o volume *Companhia e outros textos* (que compreende um pequeno conjunto de traduções de textos curtos publicados por Beckett na década de 1980 – com destaque para *Company*, publicado originalmente em inglês em 1979, e traduzido para o francês pelo autor sob o título *Compagnie*, publicado em 1980), traduzido por Ana Helena Souza e publicado em 2012; e *Ossos de eco*, tradução de Caetano Galindo de “Echo’s Bones” (conto escrito em inglês em 1933, mas publicado apenas em 2014), publicada em 2015. Da Cosac Naify, o romance *Murphy* (informações sobre a publicação original de *Murphy* podem ser encontradas no comentário sobre as cartas enviadas por Caio Fernando Abreu a Hilda Hilst, mais acima), traduzido por Fábio de Souza Andrade e publicado em 2013, e o volume *Textos para nada* (*Textes pour rien*, um conjunto de 13 textos sem títulos escritos originalmente em francês entre 1950 e 1952; para maiores informações sobre publicação e tradução para o inglês, ver nota n. 13), traduzido por Eloisa Ribeiro Araújo, e publicado em 2015.

“complexidade”, parece-nos difícil sustentar a comparação de Hilst e Beckett com relação à disseminação e desconhecimento de suas obras.

Por fim, devemos ainda ressaltar que aparecem, no ensaio de Ribeiro, duas passagens em que se constata a costumeira associação de Hilst com outros autores. Em um primeiro momento, ele menciona a “vasta biblioteca” da escritora, “que abarca Bataille, Beckett, Jung e Kafka, entre outros estudiosos profundos da condição humana” (RIBEIRO, 1999, p. 86). Depois, mais ao final do ensaio, ele comenta que “Nas estantes de sua casa pode-se ver sem dificuldades os três autores que mais de perto a tocaram: Beckett, Kafka, Camus” (RIBEIRO, 1999, p. 95).

Prosseguimos com a exploração do ensaio “*Fluxofloema e Qadós: a busca e a espera*”, de Nelly Novaes Coelho, publicado em 1993 no volume *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, no qual a pesquisadora reúne diversos textos críticos publicados por ela anteriormente a respeito da produção literária de várias escritoras brasileiras. Com relação ao ensaio específico aqui contemplado, conforme nota de rodapé inserida logo em seu início, trata-se de uma reformulação de dois textos: “Qadós – a busca e a espera”, publicado originalmente na revista *Colóquio-Letras*, n. 18, de Lisboa, em 1974; e “A obscena Senhora D – agonia entre o sagrado e o profano”, publicado originalmente no *Correio das Artes*, de João Pessoa, em 1983. No título do ensaio, encontramos menções aos dois primeiros trabalhos em prosa ficcional publicados por Hilst: *Fluxo-floema* (Novaes Coelho oferece uma grafia um pouco diferente: *Fluxofloema*), de 1970, e *Qadós*, de 1973 (cujo título seria alterado pela própria Hilst, em publicações ulteriores, para *Kadosh*). Além dessas duas obras, o ensaio contempla também a novela *A obscena Senhora D*, publicada originalmente em 1982.

Sobre a estrutura do ensaio, Novaes Coelho (1993, p. 214) observa a existência de “mil ‘chaves’ de leitura” possíveis para a ficção hilstiana, devido à vasta abertura para interpretações e associações que ela oferece. Tendo essa consciência, a autora se propõe a discorrer sobre três dessas possíveis “chaves”: a primeira delas, ligada a certos “*inventores (...)* que em meados do século [XX] questionaram a linguagem do romance e contribuíram para a destruição da *ilusão romanesca*” (COELHO, 1993, p. 211); a segunda, vinculada ao *humanismo* de Nikos Kazantzakis; e a terceira, por fim, orientada

pela “*filosofia religiosa arcaica*, na linha neoplatônica de um Plotino (citado por vários personagens) e na linha ocultista da cabala” (COELHO, 1993, p. 211). É na primeira dessas chaves – de ordem mais “literária”, enquanto as duas seguintes são de ordem mais “existencial”, conforme a própria autora – que ela identifica a presença de Beckett entre as afinidades eletivas de Hilst:

Quanto aos *inventores* que estariam entre as *afinidades eletivas* de Hilda Hilst, podem ser identificados como Celine, Antonin Artaud, Raymond Queneau, Francis Ponge, George Bataille, Jean Paulhan, Maurice Blanchot, Samuel Beckett, Ionesco etc (ligados à inovação surrealista ou à invenção joyceana) (COELHO, 1993, p. 212).

Seguem essa identificação algumas comparações entre a brasileira e o irlandês. Após observar que Beckett é “sem dúvida uma das presenças *literárias* mais vivas no universo ficcional de Hilda Hilst”, e que “Muitos são os pontos coincidentes que podem ser rastreados entre o universo do extraordinário irlandês e o da escritora paulista” (COELHO, 1993, p. 212), Novaes Coelho elege dois pontos específicos para suas considerações:

- *O fluxo ininterrupto de palavras* ditas incessantemente por personagens que oscilam entre a *busca* e a *espera*;
- *personagens indiferenciados*, cuja individualização é apenas aparente: só existe no plano epidérmico da efabulação ou da palavra (COELHO, 1993, p. 212).

No primeiro ponto, vislumbramos o emprego do fluxo de consciência, característica marcante tanto em Hilst quanto em Beckett. Com relação ao segundo, a pesquisadora comenta, na sequência, justamente a semelhança excessiva de muitos dos personagens que figuram nos textos dos dois escritores, como se a maioria desses personagens representasse “versões” muito parecidas de uma mesma individualidade. Nesse sentido, uma das sugestões de semelhanças que se constroem entre os personagens de Beckett é vista por Novaes Coelho nos já mencionados Vladimir e Estragon, de *Esperando Godot*. Concordamos que os dois vagabundos (possivelmente os dois personagens mais conhecidos de Beckett) realmente carregam inúmeras semelhanças. Além da aparência física, o fato de algumas falas idênticas serem alternadas entre um e outro do primeiro para o segundo ato da peça

corroborar essa interpretação. Porém, a afirmação de que “aquelas duas criaturas beckettianas são absolutamente iguais entre si” (COELHO, 1993, p. 212) precisa ser relativizada, pois, ainda que predominem as similitudes, algumas particularidades podem ser identificadas (ecoando uma crítica beckettiana já consagrada, é comum a interpretação que vê em Vladimir um acento mais filosófico, em contraponto a um Estragon mais telúrico). De qualquer forma, essa pequena ressalva não desmente o fato de figurarem, em Hilst e Beckett, personagens excessivamente parecidos, tanto entre si quanto uns com os outros. A respeito do imperativo que rege essa semelhança, Novaes Coelho o interpreta por meio de uma “cisão”:

Em ambos, as personagens mostram-se continuamente cindidas entre dois impulsos antagônicos: ou são *criaturas destendidas* em uma busca tensa, em um interrogar repetitivo que permanece sem resposta, ou *criaturas* imobilizadas na espera do ‘Grande Oscuro’, do ‘Cão de Pedra’, da ‘Cara Cavada’ – personificações da divindade, como o Godot beckettiano que, em Hilda, se desvenda com uma nova espessura provinda da dimensão mítica que esta apresenta (COELHO, 1993, p. 213).

O “antagonismo” observado pela pesquisadora explica o emprego da expressão “a busca e a espera” no título de seu ensaio. No desdobramento do excerto, encontramos uma reflexão sobre o divino que permite traçar um diálogo com uma comparação de teor parecido sugerida por Leo Gilson Ribeiro, como vimos mais acima. As expressões “Grande Oscuro”, “Cão de Pedra” e “Cara Cavada” são algumas das muitas alcunhas encontradas por Hilst para se referir a Deus. Como podemos ver, Novaes Coelho estabelece uma associação entre essa figura divina e o Godot de Beckett (interpretação que, conforme já ressaltamos, é sempre possível e sempre dúbia, já que não parece haver uma explicação definitiva para Godot), mas frisa o fato de o tema se configurar com “nova espessura” na literatura hilstiana. Na sequência, a autora do ensaio sugere uma comparação entre dois textos específicos dos escritores – a novela “O oco” e o romance *Malone morre*:

É só compararmos o ‘velho’ da novela *O oco* de Hilda com Malone de Beckett.

Em ambos os personagens existe a mesma indefinição existencial, a mesma imobilidade vegetativa e a mesma ignorância em face do mistério. “C’est vague la vie et la mort”, diz Malone; “(...) não vou saber até o fim. Aqui deve ser o começo”, diz o velho de *O oco*. Personagens que se demitiram da ação, ambos se revelam como criaturas a quem só restam palavras, palavras, palavras... (COELHO, 1993, p. 213).

Malone morre, já o observamos, é o romance que sucede *Molloy* na trilogia beckettiana do pós-guerra. Na pequena comparação esboçada por Novaes Coelho, portanto, encontramos um vislumbre da análise comparada que apresentaremos no início de nosso segundo capítulo. Em muitos aspectos, *Molloy* e *Malone morre* (e podemos incluir, também, em menor proporção, *O inominável*) são textos bastante parecidos. Se optamos pelo primeiro para nossa análise inicial, é porque, a nosso ver, ele apresenta ainda mais semelhanças com a novela “O oco” do que o segundo romance da trilogia. Mas todos os três aspectos apontados no excerto – a imprecisão quanto à identidade dos personagens, sua condição estática/vegetativa, e seu apego excessivo às palavras – serão explorados em nossa comparação.

Com essa breve aproximação entre “O oco” e *Malone morre*, Novaes Coelho encerra a primeira das três chaves de leitura para a obra de Hilst que ela elencara previamente, para dar início à seguinte, que envolve comparações com Kazantzakis: “Beckettiana por muitas razões, Hilda Hilst – pela *paixão de viver* – está em pólo oposto ao do irlandês. Existencialmente, ela se irmana com a exaltação de Kazantzakis” (COELHO, 1993, p. 213). Coerente com o que o ensaio propõe desde o início, o excerto citado sugere, portanto, uma comparação entre Hilst e Beckett mais restrita ao campo dos “inventores”, em nível mais “literário”, enquanto em nível “existencial” haveria um distanciamento entre os dois escritores. Sem entrar no mérito de tecer análises comparadas entre Hilst e Kazantzakis, concordaremos que talvez possa haver, de fato, uma aproximação entre ambos que, sob algumas perspectivas, situem a autora brasileira em “pólo oposto” (ou, pelo menos, um pouco distanciado) ao de Beckett. Ainda assim, o fato de Beckett ser localizado por Novaes Coelho mais especificamente entre os ficcionistas “inventores” de meados do século XX pode fazer parecer que as afinidades existentes entre as literaturas hilstiana e beckettiana se limitam ou são predominantemente concernentes a tais

inovações, o que não é verdade. As aproximações traçadas por Leo Gilson Ribeiro, por exemplo, estão muito mais ligadas à escolha de temas e caracterização dos personagens. E mesmo nas comparações sugeridas por Novaes Coelho, no que pese o enquadramento previamente estabelecido por ela, predominam as mesmas questões temáticas e caracterização dos personagens. Assim, parece-nos possível afirmar que se, em alguns momentos, Hilst se aproxima existencialmente de Kazantzakis pela “paixão de viver”, em muitos outros ela se aproxima de Beckett por sua visão soturna da existência humana, com sua solidão profunda, os estragos irreparáveis causados pelo tempo, um desejo de significar e compreender que esbarra em fracassos irrevogáveis, entre outros problemas igualmente pungentes.

Por último, devemos ainda acrescentar que, mais adiante no ensaio, ao constituir uma análise específica de *A obscena Senhora D*, Novaes Coelho observa que sua narrativa é “Resultante, como sempre, da fusão de uma linguagem culta (mística e filosófica) com o calão mais vulgar e grosseiro” (COELHO, 1993, p. 215). Em linhas gerais, essa interpretação vale para a produção literária hilstiana como um todo, e também para muitos textos de Beckett. Além disso, o excerto retoma, como sabemos, a observação feita por Ribeiro sobre a “aliança” existente, tanto em um escritor quanto no outro, entre “palavras chulas” e “termos de elevada beleza e de profunda meditação filosófica” (que, por conseguinte, retoma a interpretação oferecida por Hilst sobre o “desaforo” beckettiano).

Como podemos ver, diferente dos três primeiros textos críticos que comentamos, Leo Gilson Ribeiro e Nelly Novaes Coelho não se limitam a apenas sugerir a proximidade entre Hilst e Beckett: ainda que sem maiores aprofundamentos, os autores esboçam algumas comparações entre os dois escritores, que podem servir de orientação para o desenvolvimento de análises mais delongadas. Em menor proporção, o mesmo pode ser dito sobre a dissertação de Luciana Tiscoski, *Os irmãos de Hilda Hilst: transtextualidade e experiência interior*, que passamos a comentar na sequência.

Conforme já observamos, Tiscoski toma como ponto de partida para o desenvolvimento de sua dissertação uma nota deixada por Hilda Hilst em uma de suas agendas, na qual a autora declara serem seus irmãos Franz Kafka, Ernest Becker, Samuel Beckett, Nikos Kazantzakis, Carl Gustav Jung e

Hermann Broch. Partindo dessa informação, a pesquisadora se propõe a estabelecer algumas associações entre Hilst e cada um desses autores – fazendo a prudente observação de que não pretende esgotar as possibilidades de diálogo entre eles: “Evidentemente não há aqui a pretensão de esgotar o assunto, pois cada um desses autores demandaria um novo estudo” (TISCOSKI, 2011, p. 16).

Interessam-nos especificamente as aproximações estabelecidas com Beckett²⁶. Uma dessas aproximações já foi comentada em nossas primeiras páginas: Tiscoski ressalta a utilização de um excerto de *Molloy* como epígrafe para *Fluxo-floema*, e traça uma breve comparação entre ambos, no tocante ao tema da multiplicidade da identidade. Além dessa comparação, há pelo menos outras três passagens da dissertação para as quais devemos nos atentar. Na primeira delas, Tiscoski escreve:

vale ressaltar, no que tange às ‘irmandades’, a afinidade na ficção, com o dramaturgo²⁷ irlandês Samuel Beckett. Não é apenas a comparação de duas obras. Há afinidade na essência de uma escrita que se debruça sobre si mesma, a metanarração e o fluxo/jorro da consciência numa espiral para cima e para baixo na elaboração do *pathos* existencial. Ambos, Hilst e Beckett, tratam com cinismo e sarcasmo as instituições ligadas à sociedade e ao trabalho, a religião e às relações inter sociais (TISCOSKI, 2011, p. 46).

No trecho citado, temos, primeiro, a menção a duas características marcantes na ficção de Hilst e Beckett: a metanarrativa e o emprego do fluxo de consciência, também observados por Nelly Novaes Coelho. Depois, a menção ao “cinismo e sarcasmo” comum aos dois autores – que nos permite, mais uma vez, de certa forma, retomar o “desaforo” apontado por Hilst em Beckett e as observações de Leo Gilson Ribeiro e Novaes Coelho sobre as palavras “chulas” (mas, ao mesmo tempo, amalgamadas a passagens sublimes) empregadas pelos dois escritores.

²⁶ Apenas a título de observação, o ano de nascimento do autor é registrado de forma errada por Tiscoski em duas passagens da dissertação (nas páginas 17 e 48): em vez de 1906 (ano correto), aparece registrado o ano de 1923.

²⁷ O emprego específico do termo “dramaturgo” para fazer referência a Beckett reforça a impressão (equivocada, em nossa opinião) de o escritor irlandês ter se dedicado majoritariamente à composição de peças teatrais (quando, na verdade, sua produção ficcional é tão extensa e rica quanto a dramática).

Na sequência, de forma semelhante ao que vimos no ensaio de Ribeiro, Tiscoski oferece uma relação soturna de alguns temas que percorrem os textos de ambos: “As constantes temáticas da ficção de Hilda Hilst, como em Beckett, giram em torno do sofrimento, da solidão, do fracasso, da angústia e da inviabilidade de respostas ao suplício de existir” (TISCOSKI, 2011, p. 47). E, por fim, mais adiante, a pesquisadora esboça uma comparação entre o romance *Molloy* e a novela “O oco”:

As pistas de intersubjetividade existentes na obra ficcional de Hilda e Beckett são infinitas. Um dos textos mais gritantemente próximos de *Molloy*, por exemplo, é *O oco*, em que o protagonista é um velho praticamente imobilizado, que se arrasta de bruços na praia, com uma ferida pútrida na canela, em meio a devaneios e elucubrações que levam ao vazio, ao nada, um típico personagem Beckettiano. Vale lembrar que o personagem Molloy também é um velho com deficiência em uma das pernas e com sérias dificuldades de locomoção. *Molloy* e *O oco* são marcados pela escatologia e pela renúncia. O texto, em ambos os casos, se constrói num jorro ininterrupto, sem seqüência lógica (TISCOSKI, 2011, p. 48).

A comparação proposta pela autora se estende ainda por algumas linhas, mas o excerto citado já é suficiente para assinalar as semelhanças entre os dois textos mencionados²⁸.

A título de conclusão: o compêndio aqui composto deixa explícitas várias sugestões de aproximações entre Hilst e Beckett, mas também aponta para um problema: há uma associação excessiva entre o nome da escritora brasileira e o de diversos outros autores, e há pouco ou nenhum material que aprofunde a grande maioria dessas associações. Que a produção literária hilstiana possui a

²⁸ Como veremos a seguir, dois anos antes da publicação da dissertação de Luciana Tiscoski, Rosanne Bezerra de Araújo já apresentara, em sua tese, uma série de comparações entre Hilst e Beckett. Araújo não constrói nenhuma aproximação entre *Molloy* e “O oco”, pois este se encontra no segundo volume em prosa publicado por Hilst, *Kadosh*, e o corpus de análise da pesquisadora se limita a *Fluxo-floema*, em comparação com os três romances da trilogia beckettiana do pós-guerra. Ainda assim, várias aproximações entre *Molloy* e *Fluxo-floema* são propostas em sua tese. Conforme acabamos de ver, apesar de também não comparar especificamente “O oco” e *Molloy*, Nelly Novaes Coelho esboça aproximações de teor semelhante entre a mesma novela de Hilst e o romance *Malone morre*. Excetuadas a pesquisa de Araújo e o ensaio de Novaes Coelho, a análise comparada entre “O oco” e *Molloy* já havia sido proposta em um artigo de nossa autoria, “Semelhanças entre *O oco* e *Molloy*: fragmentação do sujeito e metanarrativa na prosa de Hilda Hilst e Samuel Beckett”, publicado em 2010 nos Anais do 1º CIELLI – Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários. Não sabemos precisar se a ausência de menção a esses estudos na dissertação de Tiscoski (principalmente no tocante à comparação entre “O oco” e *Molloy*) é deliberada ou se é consequência da falta de acesso a eles por parte da autora.

particularidade de permitir a identificação, em seu bojo, de muitas presenças ou referências parece-nos fora de contestação. A própria Hilst, como vimos, já o afirmou mais de uma vez. Mas a quantidade de nomes relacionados como “afinidades eletivas” da autora, em alguns casos, chega a ser absurda, acabando quase por operar uma descaracterização de sua obra, quando a ideia era fazer o oposto. Além disso, a constante repetição dessas associações, sem que haja, de fato, análises comparadas aprofundadas, gera a impressão de que simplesmente nos acostumamos a reproduzir um discurso já cristalizado, sem pensar muito sobre ele e sem sentir a necessidade de oferecer desdobramentos para enriquecê-lo.

1.3. “Niilismo heroico” em Hilst e Beckett

Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: fim e recomeço da narrativa é o título da tese defendida por Rosanne Bezerra de Araújo em 2009, em Literatura Comparada, pela UFPB. Acreditamos ser compreensível o fato de dedicarmos um espaço exclusivo em nossa pesquisa para a exploração desse trabalho: a tese de Araújo propõe justamente uma leitura comparada entre os dois escritores sobre os quais também nós nos debruçamos, e trata-se do único trabalho de maior fôlego, até o momento, a propor o diálogo em questão.

Como algumas questões são retomadas pela autora em diversos momentos ao longo da tese, tomamos a liberdade de nos movimentar por seus capítulos sem nos ater à sequência em que eles foram escritos, optando por guiar nossos comentários a partir de alguns tópicos específicos. O primeiro desses tópicos é a justificativa apresentada por Araújo para a constituição de sua análise comparada, logo no início de sua Introdução:

A literatura comparada entre os dois autores e as duas obras justifica-se pela presença de temas semelhantes e significativos para análise. Seus textos, que abordam a crise do sujeito e do texto literário, apresentam alguns dos pontos a serem ressaltados como a utilização do recurso do fluxo de consciência, a secundarização do enredo, a fragmentação da linguagem discursiva e a metanarrativa (ARAÚJO, 2009, p. 11).

Além de anunciar, portanto, a presença de alguns temas comuns aos dois escritores, a pesquisadora observa o emprego, em ambos, da técnica do fluxo de consciência, a secundarização do enredo, a fragmentação da linguagem e a metanarrativa. A partir do estabelecimento dessas possíveis aproximações, gostaríamos de comentar alguns pontos de intersecção entre os textos de Hilst e Beckett identificados por Araújo ao longo da tese. Um deles reside sobre o fato de tanto os textos da escritora brasileira quanto os do irlandês parecerem “interligados”, conforme ressaltado pela pesquisadora no início de seu primeiro capítulo (ARAÚJO, 2009, p. 20): personagens que figuram em determinado texto aparecem (ou são, pelo menos, mencionados) em outros, e há também a recorrência, em ambos, de temas e situações, muitas vezes repetidos de forma exaustiva. Dessa forma, Araújo observa que a mesma impressão de unidade visível no conjunto da produção beckettiana também pode ser verificada em Hilst.

Araújo (2009, p. 29) vincula a presença de temas soturnos (como o isolamento, a indigência, o desamparo) à configuração assumida pelos personagens hilstianos e beckettianos: trata-se, quase sempre, do estranhamento de tais personagens diante de um “mundo hostil”. Essa questão é abordada em diversas passagens de sua tese, como podemos observar no excerto abaixo, retirado do quarto capítulo:

A prosa de Hilst e Beckett aponta para a possibilidade de reconhecimento do homem em crise. Seu protagonista narra em busca de um entendimento da condição humana. (...) A narrativa desses autores reflete, em sua construção, a consciência intranquila e problemática do sujeito. A incompletude desse sujeito é visualizada na incompletude da representação da prosa. Daí os temas freqüentes em Hilst e Beckett: a morte, a solidão, a (des)esperança, o absurdo (ARAÚJO, 2009, p. 106).

As palavras da autora apontam para a ligação direta existente entre os temas abordados por Hilst e Beckett e a configuração de seus personagens, que reflete a “crise do sujeito”. Dois trechos específicos da citação apontam para outros temas abordados pela pesquisadora que contemplaremos nas próximas páginas. Primeiro, a passagem que diz “A incompletude desse sujeito é visualizada na incompletude da representação da prosa” está relacionada, a

nosso ver, à questão dos limites da linguagem. Segundo, a expressão “(des)esperança”, ao final do excerto, que parece apontar para a presença simultânea de esperança e desesperança – ou talvez de uma desesperança que possa ser relativizada em termos de esperança – em Hilst e Beckett, está ligada à principal questão discutida por Araújo: a questão do niilismo heróico.

Antes de discutirmos essas duas questões, todavia, observemos outras confluências apontadas pela autora. No quinto capítulo (ARAÚJO, 2009, p. 199), encontramos um diálogo específico entre o romance *Malone morre*, de Beckett, e a novela “O unicórnio”, de Hilst, com relação ao fato de ambos os narradores criarem diversas narrativas enquanto aguardam por suas mortes iminentes. A partir dessa comparação, Araújo discute também as aproximações existentes entre os dois textos no tocante ao conflito que se estabelece entre o ofício do escritor e as exigências impostas pelo mercado editorial. A pesquisadora observa que “A figura do unicórnio-escritor revela a situação crítica daquele que escreve nos dias de hoje” (ARAÚJO, 2009, p. 203), ponderando que o “escritor de obras literárias” se tornou distante e, por conseguinte, foi esquecido pelo público leitor, devido à concorrência de outros gêneros possuidores de maior poder de sedução, mesmo sobre a “elite intelectual”. Tais reflexões são desenvolvidas, na sequência, da seguinte forma:

Assim como os protagonistas sentem-se enclausurados, fechados e acudados em seu espaço, seja num quarto de hospital (Malone) ou na jaula de um parque (unicórnio), uma arte mais elaborada, como a literatura aqui estudada, torna-se retraída também. A arte protege-se contra um mundo falso, cheio de positividade, pois não deseja servir ao sistema. Assim, a arte literária passa a apostar na negatividade, como mostram as palavras da protagonista-unicórnio: “A praia foi cercada pelos urubus e eu poderia te dizer: a praia foi cercada pelas andorinhas, seria belo, mas não seria honesto.” (HILST, 2003, p. 196). Trechos como esse, revelam o compromisso e a ética do escritor com a realidade atual. Não se pode enfeitar e embelezar o texto literário, tornando-o falso e satisfazendo a demanda de um público seduzido por uma realidade aparente, construída por uma sociedade pacífica (ARAÚJO, 2009, p. 203).

A referência ao “enclausuramento” dos personagens narradores de ambos os textos deve-se ao fato de Malone permanecer, durante toda a

narrativa, quase imobilizado na cama de um quarto de hospital (ou, talvez, um asilo), e de a narradora que se metamorfoseia em unicórnio ser levada, depois da transformação, para uma espécie de zoológico, onde permanece trancada em uma jaula. A respeito das relações estabelecidas entre a condição desses personagens e a produção do texto literário na contemporaneidade, talvez seja até possível compreender, em linhas gerais, as intenções de Araújo ao empregar expressões como “mundo falso”, “sistema”, e “o compromisso e a ética do escritor com a realidade atual”, entre outras. Todavia, ressalvas são-nos inevitáveis: a autora parece deixar-se levar, aqui, por reflexões muito reducionistas ou genéricas, estabelecendo categoricamente que “o compromisso e a ética do escritor com a realidade atual” o leva a “apostar na negatividade” – o que seria uma maneira de “proteger” a arte “contra um mundo falso, cheio de positividade”, contra “uma realidade aparente, construída por uma sociedade pacífica”. Nesses termos, fica a impressão de que podemos de fato definir o que são um “mundo falso” e uma “realidade aparente” (e, na via oposta, o que seriam um mundo e uma realidade “verdadeiros”). Fica também a impressão de que essa suposta “realidade aparente” é predominantemente “positiva” e “pacífica” – o que é, no mínimo, questionável –, e que a arte deve se proteger dessa falsa positividade, tornando-se obrigatoriamente negativa, sem “enfeites” e “embelezamentos” – para denunciar a “verdadeira” realidade. Categorizações à parte, tendo em mente a complexidade e a profundidade das reflexões que podem ser suscitadas a partir da produção literária de Hilst e Beckett, não nos parece aconselhável a incursão por comentários de teor semelhante aos do excerto aqui comentado – e essa impressão é reforçada pelo fato de, como veremos mais adiante, Araújo insistir na existência de certa positividade nas obras dos dois escritores estudados.

Também no quinto capítulo, a pesquisadora observa a semelhança existente entre os narradores que está analisando no tocante à memória (ou à falta dela): “a memória em Hilst e Beckett é uma memória esgarçada, fragilizada, que sobrevive diante da crise da narrativa contemporânea” (ARAÚJO, 2009, p. 205). A caracterização oferecida pela autora de uma memória “esgarçada” e “fragilizada” nos escritos de Hilst e Beckett encontra justificativa no fato de grande parte de seus personagens, ao tentar recordar o

passado, não ser capaz de constituir uma memória coesa e bem acabada. Em vez disso, recuperam apenas fragmentos que instauram a dúvida sobre tratar-se realmente da memória de um passado vivido ou de invenção ficcional. Essa memória fragmentada em Hilst e Beckett pode ser relacionada com outra questão discutida por Araújo em seu sexto capítulo: a fragmentação da identidade. Conforme a pesquisadora, “O traço psicológico que os une é que os protagonistas têm a função de produzir um discurso ambíguo, revelando sua face múltipla na narrativa” (ARAÚJO, 2009, p. 217). A menção à “face múltipla” lembra a epígrafe de *Fluxo-floema*, e o comentário feito por Luciana Tiscoski a respeito: o excerto de *Molloy* utilizado por Hilst como epígrafe de sua primeira obra em prosa aponta justamente para essa multiplicidade identitária, que, em última instância, está ligada à existência de uma identidade fragmentada, cindida. A fragmentação da identidade em Hilst e Beckett, conforme sugerem as palavras de Araújo, encontra reflexos na estrutura textual. E há, ainda, mais um eco dessa fragmentação em ambos os autores: a mutilação física de seus personagens (ARAÚJO, 2009, pp. 220-221).

Para o final de nossa exploração de *Nihilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: fim e recomeço da narrativa*, reservamos as discussões da autora sobre os limites da linguagem e sobre o nihilismo heroico. Com relação ao primeiro tema, Araújo observa, em seu sexto capítulo: “O desafio desses autores é o de comunicar a incapacidade de expressar-se nos seus textos, pois a estética contemporânea não aceita mais um narrador que tudo explica” (ARAÚJO, 2009, p. 218). O comentário final sobre não ser mais aceitável, na estética contemporânea, “um narrador que tudo explica” dá abertura para se pensar em um narrador que não explica “tudo” simplesmente por ser incapaz de fazê-lo, por não conseguir conhecer ou compreender “tudo”. Considerando a linguagem como nossa ferramenta/via de acesso a todo conhecimento que se pode produzir, essa breve reflexão já aponta para sua condição limitada. Além disso, a menção ao desafio dos autores de “comunicar a incapacidade de expressar-se” é indicativo ainda mais contundente das limitações da linguagem, uma vez que ela, via de regra, está diretamente ligada às formas de expressão.

A partir da reflexão proposta no excerto, é possível recuperar outras passagens da pesquisa, nas quais a autora, apesar de não ponderar

especificamente sobre comparações entre Hilst e Beckett, se detém no tema dos limites da linguagem. Em seu terceiro capítulo, por exemplo, ela observa:

nessa tentativa de replicação do real, o protagonista evidencia, também, o fracasso em expor esse real para a arte, percebendo uma certa impossibilidade ao fazê-lo, uma vez que o real será sempre maior e superará qualquer tentativa lingüística de abarcá-lo. O fracasso da linguagem, então, torna-se evidente, pois as palavras do fluxo-torrente de pensamentos parecem não abarcar todo o conteúdo desejado pelo protagonista (ARAÚJO, 2009, pp. 57-58).

Araújo faz menção ao “fracasso da linguagem”, interpretando esse fracasso como sendo proveniente do confronto com um suposto “real”, que estaria localizado para além dos limites de exposição da linguagem. Alguns comentários sobre a mesma questão também são feitos no quarto capítulo da tese. Em um desses comentários, lemos: “De acordo com Nietzsche, a língua falsifica o mundo e nos deixa a ilusão de que sabemos das coisas quando na verdade não sabemos” (ARAÚJO, 2009, p. 107). Aqui, portanto, Araújo propõe uma breve reflexão sobre as limitações da linguagem a partir de Nietzsche, afirmando que este compreende a linguagem como uma espécie de “falsificadora” de nossas experiências com o mundo. Poucas linhas adiante, a pesquisadora ressalta: “As palavras são inertes, símbolos apenas, estão mortas. Muitas coisas ao alcance de nossa percepção não podem ser expressas, muita coisa de nossa experiência é incomunicável” (ARAÚJO, 2009, p. 108). A autora parece assinalar, portanto, a incapacidade de se expressar ou comunicar “muita coisa de nossa experiência”. A partir dessas reflexões, ela comenta o problema das limitações da linguagem especificamente em Beckett:

em Beckett a intenção do narrador Malone, tendo continuação no Inominável, é a intenção de mostrar que as palavras parecem evidenciar uma exaustão, tanto em textos filosóficos como em textos literários. A palavra parece não dar conta do conteúdo a ser exposto. Como consequência, prevalece a sensação de que tudo já foi dito, que só resta a linguagem repetir-se, continuamente, como ocorre com os narradores da trilogia (ARAÚJO, 2009, p. 108).

Essa citação permite a interpretação do emprego da linguagem em alguns textos de Beckett com o objetivo de evidenciar sua própria “exaustão”

(como Araújo deixa explícito), e o mesmo pode ser dito sobre Hilst. Ainda no quarto capítulo da tese, há mais um comentário específico sobre Beckett que pode ser associado ao problema dos limites da linguagem:

Através da manipulação da sintaxe e da língua, Beckett consegue produzir uma literatura que retrata um mundo de ruínas e declínio. Num mundo privado de significado, a literatura não se sustenta mais com o excesso de significado, mas sim, com o silêncio e as lacunas no discurso. A deterioração da condição humana está relacionada ao declínio da linguagem e ao declínio do narrador-protagonista. (...) Numa tentativa de destruir a linguagem e enaltecer o silêncio, os protagonistas beckettianos narram representando a aspereza da existência contemporânea (ARAÚJO, 2009, p. 137).

O excerto aponta, novamente, para uma relação entre a deterioração da linguagem em Beckett e a “deterioração da condição humana” ou a “aspereza da existência contemporânea”. Além disso, o mencionado “enaltecer” do silêncio em detrimento do “excesso de significado” encontra ecos no problema das limitações da linguagem. Apesar de não se concentrar especificamente sobre essa questão, portanto, podemos perceber que Araújo apresenta algumas reflexões sobre o principal eixo temático de nossa pesquisa.

Com relação ao niilismo heroico, as reflexões da pesquisadora percorrem toda a tese, uma vez que se trata do ponto de intersecção mais importante identificado por ela entre os textos de Hilst e Beckett. Partindo das origens etimológicas do termo – “Etimologicamente, ‘niilismo’ vem do latim *nihil* e significa a persistência do pensamento pelo nada” (ARAÚJO, 2009, p. 30) –, e estendendo-se para sua presença em âmbito mais amplo, Araújo oferece uma apresentação sobre o tema, verificando sua ocorrência em algumas obras filosóficas e literárias (merecendo destaque os autores Friedrich Nietzsche e Fiódor Dostoiévski). De acordo com Nietzsche (via Araújo), o chegar à máxima desilusão que “aponta para nenhuma direção” que define o niilismo requer uma espécie de posicionamento crítico ou “tomada de atitude” – o que leva a uma possível subdivisão:

Assim, há dois tipos de niilismo:

1 – Niilismo enquanto negação de um mundo ideal e de valores estabelecidos pela religião e pela tradição filosófica. Para Nietzsche, esse é o niilismo positivo e ativo, pois ele

desperta no homem a atenção para o mundo real – não para um mundo fantasiado de deuses, mas para um mundo dos homens.

2 – Niilismo enquanto negação não somente de um mundo ideal, mas também do mundo real dos homens. Conforme o filósofo, através da razão, ambos os mundos perdem valor. Ao negar o mundo dos homens, o homem nega a si mesmo. Para Nietzsche, esse é o niilismo passivo e negativo. Esse é o niilismo ao qual se deve combater (ARAÚJO, 2009, p. 35).

Partindo dessa subdivisão, Araújo se concentra sobre o primeiro, ponderando que “É preciso evitar o niilismo como uma patologia. Não se deve generalizar e igualar os dois mundos – real e sublime – afirmando que não há sentido algum” (ARAÚJO, 2009, p. 36). Dessa forma, é sob a égide desse niilismo de caráter positivo, ativo, que a pesquisadora formulará seu conceito de “niilismo heroico”. Conforme lemos em sua introdução, “A categoria (*niilismo heróico*) criada neste trabalho para analisar os textos escolhidos será reforçada pela resistência à *morte* e ao *fim* do texto literário” (ARAÚJO, 2009, p. 12). Portanto, devemos entender o niilismo heroico como uma categoria de análise criada pela própria Araújo. Sobre a origem da expressão, a autora da tese concede, também em sua introdução, os devidos créditos a Nelly Novaes Coelho: “O termo ‘niilismo heróico’ foi encontrado no ensaio ‘Da poesia’, de Nelly Novaes Coelho, ao comparar o niilismo de H. Hilst ao niilismo de Nikos Kazantzákis” (ARAÚJO, 2009, p. 13). O ensaio em questão – “Da poesia” – foi apenas mencionado em nossa nota de rodapé de número 12, mas, se nos lembrarmos do outro ensaio de Novaes Coelho que analisamos em nosso primeiro capítulo, intitulado “*Fluxofloema e Qadós: a busca e a espera*”, chama atenção um dado aparentemente contraditório: quando da leitura desse ensaio, vimos Coelho estabelecer um contraponto entre Beckett e Kazantzákis, ao comparar os dois escritores a Hilda Hilst. Portanto, Araújo se apropria de uma expressão empregada por Nelly Novaes Coelho ao aproximar Kazantzákis e Hilst para estabelecer, em sua tese, comparações entre Hilst e Beckett (que, para Coelho, se encontra em pólo oposto a Kazantzákis).

Ao debruçar-se sobre Nietzsche, depois de elegê-lo como um dos principais (senão o principal) expoentes das teorizações sobre o niilismo, ela interpretará o niilismo do próprio filósofo alemão como sendo um niilismo heroico (ARAÚJO, 2009, p. 44). Parece haver certa contradição nessa

reclassificação. Se Nietzsche é de fato um dos principais elaboradores do conceito de niilismo, e se muito do que entendemos a respeito desse sentimento provém de seus escritos, talvez fosse mais adequado compreender a filosofia niilista a partir do que propõe o autor, e não procurar reclassificá-la com base em uma nova categoria de análise.

A situação torna-se mais agravante quando da aplicação desse conceito de niilismo heroico às obras de Hilst e Beckett, principalmente por conta da excessiva carga de positividade que Araújo atribui aos textos dos dois escritores ao longo de suas leituras. Observemos a definição que a autora apresenta para sua categoria de análise, logo na Introdução da pesquisa:

Trata-se de uma consciência da inexistência de Deus e da certeza do nada/morte que nos circunda. Ou ainda, com a morte de Deus, este passa a viver no próprio ser humano. Assim sendo, deus/homem são as faces da mesma moeda. Não há mais mistério. Não havendo mais mistério, o homem passa a contar com ele mesmo e o universo a sua volta, mas sem idealizações. Eis a definição de niilismo heróico. É saber que o mistério não existe, e, ciente disso, seguir persistindo na afirmação da vida com toda a vontade de viver (ARAÚJO, 2009, pp. 12-13).

Uma das passagens do excerto diz: “Não há mais mistério”. O que seria, exatamente, esse mistério que já não existe mais? Com base nas linhas anteriores, seguindo o raciocínio da autora, talvez o pudéssemos entender como esse Deus que, morto, “passa a viver no próprio ser humano”, tornando-se, ambos (Deus e ser humano), “as faces da mesma moeda”. Ainda assim, parece-nos uma interpretação confusa: a depender do ponto de vista que se adota, Deus pode, de fato, ser entendido como preservador de certo “mistério” (recorrendo a lugares-comuns: “o Deus do impossível”, “dos milagres”, “do desconhecido”). Em vetor oposto, todavia, há também espaço para se compreender Deus como o grande eliminador do “mistério” (à medida que o entendemos como provedor de razões e motivos – o Deus que é justificação para a existência). O que significaria, portanto, eliminar todo o mistério?

Considerando o problema dos limites da linguagem, afirmar a inexistência do mistério (por mais confusa ou genérica que possa ser a definição daquilo que estamos entendendo por “mistério”) parece-nos implicar a afirmação da existência de uma linguagem que possibilita tudo entender e tudo

explicar: uma linguagem cuja eficiência justamente elimina a possibilidade de haver, ainda, algo a ser conhecido claramente (i.e.: algo que carregue, no mínimo, a sombra de certo “mistério”).

Nas últimas linhas da citação feita acima, Araújo afirma categoricamente: “Eis a definição de niilismo heróico. É saber que o mistério não existe, e, ciente disso, seguir persistindo na afirmação da vida”. Tais palavras parecem indicar que o abandono (ou a eliminação) do referido mistério normalmente culminaria em suposta negação da vida (suicídio?). Outra possível contradição. “Saber que o mistério não existe” não seria o mesmo que saber tudo com certeza, sem dúvidas? O mistério não é eliminado pela certeza? Tomando apenas o substantivo, em sua definição ordinária, não encontraremos entre seus principais antônimos termos como “nitidez”, “limpidez”, “clareza”, “evidência”, “cognoscível”? Não nos parece que a consciência da inexistência do mistério levaria, comumente, a uma negação da vida. Mais uma vez recorrendo a lugares-comuns, parece-nos bem mais sustentável uma existência em que imperam a certeza e a ausência de dúvidas do que a situação contrária. Se nossa interpretação não estiver equivocada, a afirmação categórica da autora ao final do excerto deveria excluir a possibilidade de se conceber uma linguagem limitada, incapaz de explicações e entendimentos plenos – o que pode apontar para outra contradição, já que, há pouco, vimos a pesquisadora esboçar algumas reflexões sobre os limites da linguagem.

Além de oferecer a definição de niilismo heroico, Araújo indica em quais circunstâncias irá percebê-lo nos textos de Hilst e Beckett: “Nessa análise, o niilismo heróico será percebido através de temas como o *amor*, o *outro*, a *ascese* e a *nostalgia*, extraídos das narrativas hilstianas/beckettianas” (ARAÚJO, 2009, p. 13). Portanto, é em temas como o amor, o outro, a ascese e a nostalgia que a pesquisadora procura identificar, em Hilst e Beckett, aquela “afirmação da vida com toda a vontade de viver” mesmo quando o “mistério” já não existe. Os temas listados, é fácil percebê-lo, possuem – pelo menos inicialmente – conotação positiva, e é, de certa forma, por meio de tal positividade que Araújo pretende “salvar” as obras que compõem seu corpus de análise: “Não se trata de rotular a obra desses autores de niilista, mas sim salvá-la desse rótulo já idealizado pela crítica literária no que diz respeito à

literatura beckettiana” (ARAÚJO, 2009, p. 11). A menção ao “rótulo já idealizado” com relação à produção literária de Beckett é explicada pelo fato de o escritor irlandês ser comumente interpretado pela crítica literária como extremamente pessimista. Araújo parece investir, portanto, em um possível “salvamento” dos autores estudados desse rótulo de acento negativo. Parece-nos preciso questionar, todavia, se tal salvamento faz-se realmente necessário. Ao sugerir que pretende “salvar” Hilst e Beckett do rótulo de niilistas, a pesquisadora parece indicar que toda uma tradição da crítica que entendeu a produção beckettiana como pessimista (e também uma possível parcela da crítica literária brasileira que porventura interprete a produção de Hilst de maneira parecida) cometeu um equívoco, cabendo a ela, Araújo, salvar os autores dessa “má” interpretação.

Não nos parece um problema de maior ordem apontar uma motivação predominantemente negativa nas obras dos escritores aqui estudados (aliás, vimos a própria autora da tese, algumas páginas acima, sugerir uma negatividade aparentemente exagerada em Hilst e Beckett, ao discutir as relações que se estabelecem entre o ofício do escritor e as exigências do mercado editorial contemporâneo²⁹). Na contramão, também não julgamos errônea uma possível interpretação de Hilst e Beckett que se coloque em pólo oposto ao da interpretação predominantemente negativa, procurando apontar para outras leituras das obras dos dois escritores. O problema talvez esteja na escolha descuidada das palavras: parece-nos escorregar rumo ao exagero a afirmação de que Hilst e, predominantemente, Beckett, precisam ser “salvos” de determinado rótulo que a crítica porventura possa ter lhes imposto.

A principal fonte apresentada pela pesquisadora para embasar sua releitura de Beckett por um viés mais positivo do que negativo (interpretação que se estende também à obra de Hilst) é o filósofo francês Alain Badiou³⁰ – principalmente as reflexões apresentadas pelo autor em *Beckett: L’incroyable désir* (originalmente publicado em 1995). Em seu quarto capítulo, Araújo desenvolve uma reflexão que culmina na explanação, em linhas gerais, da principal interpretação de Badiou sobre Beckett, que se traduz, para a autora

²⁹ Referimo-nos às reflexões apresentadas entre as páginas 48 e 49.

³⁰ Apesar de nascido no Marrocos, Badiou é comumente referido como francês.

da tese, no traçado de uma ascese: do movimento do corpo até o imperativo da fala:

Beckett não deve ser interpretado de uma maneira simplista e reducionista. Apesar do seu pessimismo ao admitir a fragilidade biológica humana através de personagens que sobrevivem como animais insignificantes, em meio a um mundo hostil, na verdade, o autor deseja mostrar que, por outro lado, esses personagens possuem a capacidade de pensar, de criar através da linguagem. Com a insistência na linguagem e na capacidade de raciocínio, demonstradas nos monólogos, a humanidade, nos textos beckettianos, termina tornando-se admirável e imortal, como mostra o discurso incansável do Inominável e de Malone. Assim, o texto de Beckett apresenta movimento (vida), descanso (morte – que não chega a realizar-se, propriamente) e o imperativo da fala. Afinal, apesar do desespero e do tormento de existir, sua obra revela um desejo infinito de prosseguir, de falar, continuamente. É possível traçar uma trajetória, uma ascese em sua obra, pois mesmo a hipótese de uma falta de sentido na existência guarda no fundo um desejo teimoso de ir à procura de uma resposta que devolva esse sentido ao protagonista (ARAÚJO, 2009, p. 126).

Algumas partes do excerto merecem comentário mais atento. Logo no início, lemos que “Beckett não deve ser interpretado de uma maneira simplista e reducionista”. Considerando o contexto que gerou tal afirmação, não é difícil compreender que Araújo pretende significar, por meio dela, que entender a obra de Beckett como pessimista (ou niilista, ou negativa), é o mesmo que interpretar o escritor irlandês “de uma maneira simplista e reducionista”. Não concordamos. E quer parecer-nos, até, que essa afirmação de Araújo é que pode ser entendida como simplista e reducionista, tendo em vista que ela pretende definir com dois adjetivos – ambos de tom pejorativo – todo o corpo de uma crítica beckettiana produzida ao longo de praticamente meio século.

Na sequência dessa afirmação, a pesquisadora procura construir uma justificativa para suas palavras, observando que, apesar do pessimismo de Beckett, apesar da “fragilidade biológica” de seus personagens, “que sobrevivem como animais insignificantes, em meio a um mundo hostil”, existe um contraponto: “esses personagens possuem a capacidade de pensar, de criar através da linguagem”. Mais uma vez, Araújo parece sugerir que o contraponto a uma suposta interpretação exclusivamente niilista de Beckett se dá (ou pode se dar) principalmente em termos de linguagem – uma linguagem

que, segundo ela, possibilita a criação e o pensamento. Antecipando reflexões que serão mais bem desenvolvidas muito adiante: 1) Fritz Mauthner, em *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, sugere certa equivalência entre “linguagem” e “pensamento”. De partida, tal equivalência desmonta a possibilidade de se vislumbrar na linguagem, conforme Araújo, uma possível fonte para o pensamento, já que ambos, sob a perspectiva do filósofo austríaco, passam a ser entendidos como sinônimos. Em segunda instância, a crítica mauthneriana visa a destituir a linguagem de qualquer carga de eficiência ou positividade que a ela porventura costumemos atribuir. Mauthner inviabiliza, portanto, a possibilidade de se vislumbrar na linguagem qualquer perspectiva de “salvamento”. 2) Friedrich Nietzsche, em “Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral”, propõe uma relação muito estreita entre o emprego da linguagem e a invenção do conhecimento pelo homem. E a invenção do conhecimento, o filósofo alemão a vê, em um tom que beira a ridicularização, como uma das mais frustrantes e dispensáveis empresas humanas. Segundo o próprio Nietzsche,

Num certo canto remoto do universo cintilante vertido em incontáveis sistemas solares havia uma vez um astro onde animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o momento mais soberbo e hipócrita da «história mundial», mas foi apenas um minuto. Depois de a natureza ter respirado umas poucas vezes, o astro enregelou e os animais inteligentes tiveram de morrer. Assim, alguém poderia inventar uma fábula como esta e, no entanto, não ficaria suficientemente esclarecido quão lastimável, quão obscuro e fugidio, quão desprovido de finalidade e arbitrário se apresenta o intelecto humano no interior da natureza³¹ (NIETZSCHE, 1997, p. 215).

A perspectiva de ambos os filósofos parece indicar, portanto, que a linguagem é razão mais de lástima do que de redenção para a humanidade.

³¹ Utilizamos a tradução de “Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne” para o português feita por Helga Hoock Quadrado, em edição publicada originalmente em Portugal (cf. Referências). No Brasil, temos pelo menos outras duas traduções do ensaio disponíveis: de Rubens Rodrigues Torres Filho e de Fernando de Moraes Barros. Segue o trecho citado no original: “In irgend einem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Thiere das Erkennen erfanden. Es war die hochmüthigste und verlogenste Minute der ‚Weltgeschichte‘: aber doch nur eine Minute. Nach wenigen Athemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Thiere mussten sterben. – So könnte Jemand eine Fabel erfinden und würde doch nicht genügend illustriert haben, wie kläglich, wie schattenhaft und flüchtig, wie zwecklos und beliebig sich der menschliche Intellekt innerhalb der Natur ausnimmt” (NIETZSCHE, 1988, p. 876).

Partindo dessa interpretação, fica a sugestão de que ela – a linguagem – é o elemento a guiar definitivamente ao pessimismo e à inexistência de saídas, e não a mostrar um caminho iluminado para longe de uma condição desgraçada, como as palavras de Rosanne Bezerra de Araújo fazem pressupor. No entanto, a pesquisadora afirma que, justamente graças à “insistência na linguagem e na capacidade de raciocínio”, Beckett torna a humanidade “admirável e imortal”. Dentre todas as afirmações exageradas da autora, essa nos parece a mais descabida: será mesmo possível, após a leitura de *qualquer* texto de Samuel Beckett, pensar em uma humanidade “admirável e imortal”? Tomamos a liberdade de responder categoricamente: *não*. Não é possível sentir admiração pelo ser humano depois do confronto (necessariamente) ríspido e pungente com Beckett. Encontramo-nos, todavia, no campo das interpretações, e ficamos limitados a ponderar que a nossa, a esse respeito, difere da de Araújo. Trata-se de uma questão de pontos de vista.

Voltando ao trecho do quarto capítulo da tese reproduzido mais acima, encontramos, na sequência do comentário sobre a humanidade “admirável e imortal”, uma explanação sobre a ascese que, baseada em Badiou, a pesquisadora identifica na trilogia beckettiana do pós-guerra: “movimento (vida)” em *Molloy*; “descanso (morte – que não chega a realizar-se, propriamente)” em *Malone morre*; e “o imperativo da fala” em *O inominável*. Como já observamos, portanto, a referida ascese é marcada por Araújo partindo do movimento físico, constatado em *Molloy* (já que, conforme veremos a seguir, os narradores-protagonistas das duas partes do romance – Molloy e Moran – encontram-se “a caminho” (i.e.: em uma jornada, movimentando-se fisicamente, ainda que de forma dificultosa)); passando por um estado de quase imobilidade total em *Malone morre*; e culminando no “imperativo da fala” assinalado em *O inominável*: o narrador do último romance da trilogia, por um lado, representa o ponto máximo da imobilidade física – já que se trata de um tronco humano enterrado em um vaso; por outro lado, essa máxima imobilidade física é suplantada pelo máximo movimento da linguagem – já que tudo que o personagem-narrador pode fazer é falar. O fato de a linguagem representar o ponto de chegada dessa ascese corrobora a explicação oferecida pela autora da tese, já em sua introdução, de que o nihilismo heroico deve ser interpretado predominantemente em termos de linguagem. Permanece

problemática, todavia, sob nosso ponto de vista, a insistência em uma perspectiva de “salvamento” via linguagem na produção literária do escritor irlandês. Há diversas outras passagens em que Araújo desenvolve reflexões sobre a obra de Beckett a partir de sua interpretação das considerações de Badiou, como a seguinte:

Beckett parece criar um mundo infernal de desesperança, solidão e silêncio para alcançar algo depois. Na verdade, a busca pelo nada, pelo vazio, pelo zero termina sendo um fracasso, pois contra o nada há uma profusão de pensamentos, o que evidencia uma resistência constante contra o vazio através da incessante atividade da escritura. O zero desejado por Beckett é conduzido através de sua obra, para um zero ontológico. Tanto a prosa como o drama apresentam indivíduos que insistem na tentativa de se mover, de falar, de atuar, de pelo menos alcançar o fim. Esse fim não é necessariamente apocalíptico ou pessimista. O nihilismo heróico de Beckett está no fato de sua literatura fracassar ao tentar alcançar o zero, o nada (ARAÚJO, 2009, p. 139).

Como podemos observar, a autora identifica elementos trabalhados por Beckett (como o mencionado “mundo infernal de desesperança, solidão e silêncio”) para, na contramão de uma possível (e mais provável) associação de tais elementos a uma interpretação de teor pessimista/negativo, propor uma leitura que se traduz predominantemente em termos de positividade. No excerto citado, são identificados como propiciadores dessa positividade, primeiro, “uma profusão de pensamentos” e a “incessante atividade da escritura”. Mais abaixo, a pesquisadora menciona o fato de Beckett apresentar personagens que “insistem na tentativa de se mover, de falar, de atuar, de pelo menos alcançar o fim”.

No início da citação, Araújo comenta que Beckett se embrenha em uma “busca pelo nada, pelo vazio, pelo zero” (uma suposta busca pelo “fim”), sendo justamente o fracasso de completar essa busca que atesta a “resistência” do escritor, um “algo a mais” que acaba sendo alcançado e que pode ser traduzido em termos de positividade. Não nos parece, todavia, que o “vazio” e o “nada” devem ser localizados *ao final*, mas sim *durante*: o vazio não nos parece ser um “objetivo” a ser alcançado. Da forma como o entendemos, ele parece se mostrar justamente *durante* o processo: a constatação de uma ríspida falta de sentido, de propósito, se dá no sofrível comércio dos personagens beckettianos

com suas existências (e chamá-las de “existências” é quase um exagero, pois os personagens do autor, em sua maioria, assemelham-se a abortos, dejetos, com a condição mental e física em frangalhos).

Araújo nos diz que os personagens beckettianos insistem em se mover: nós responderemos que, se eles tentam, a tentativa termina em falha: boa parte dos personagens de Beckett que iniciam a narrativa se movendo, terminam mal conseguindo se arrastar. Já outros permanecem em um estado constante de imobilidade. A autora da tese nos diz que esses personagens insistem em falar: nós responderemos que essa insistência pela fala talvez seja a constatação mais cruel do vazio: se muitos personagens criados pelo escritor falam em profusão, não é porque insistem em fazê-lo: é porque estão condenados a fazê-lo: porque é a única coisa que podem fazer. Nesses termos, talvez o “fim” (aquele “fim” que, conforme Araújo, Beckett fracassa em alcançar) pudesse até ser entendido de forma positiva: um repouso derradeiro, a libertação de uma condição repugnante. Mas esse descanso, para o personagem beckettiano, está vetado.

Partindo dessa interpretação, quer parecer-nos que o autor não está envolvido em uma “busca”, e tampouco seus personagens: talvez fosse mais adequado, até, pensarmos em uma “impossibilidade de busca”. Tanto o movimento físico quanto o movimento da linguagem, em sua literatura, parecem levar a lugar nenhum – e daí o confronto esmagador com o vazio. Em 1949 (período que compreende a gestação da trilogia do pós-guerra analisada na tese de Araújo), a revista *Transition* publica um diálogo (parte de uma correspondência) entre Beckett e Georges Duthuit, seu amigo, a respeito das obras dos artistas plásticos Pierre Tal-Coat, André Masson e Bram van Velde. No diálogo em questão, o escritor irlandês reflete sobre aquela que, segundo sua perspectiva, é a condição do artista moderno: “A expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar”³² (BECKETT, 2001, p. 175). O impasse registrado nesse comentário traduz a tal ponto a

³² Utilizamos a tradução de “Three Dialogues” feita por Fábio de Souza Andrade sob o título “Três Diálogos Com Georges Duthuit”, acrescentada como anexo em seu livro *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Reproduzimos, a seguir, o texto da publicação original, em inglês: “The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express” (BECKETT, 1984, p. 139).

perspectiva de Beckett sobre sua própria produção literária, que o autor chegou a incluir, na primeira narrativa de *Molloy*, uma fala quase idêntica: “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”³³ (BECKETT, 2007, p. 49). Não negaremos a possibilidade de se interpretar o final de ambas as citações – a “obrigação de expressar” e “sempre dizer ou quase” – de forma relativamente otimista, mas não é essa a interpretação que endossamos. Beckett não parece estar falando, nos trechos citados, de uma “vontade” de continuar (como se houvesse um objetivo a cumprir, uma finalidade última – observemos, por exemplo, o “nenhum desejo de expressar” e o “não querer dizer”), mas sim de uma “obrigação” de continuar (como se não houvesse outra opção). Ademais, o mesmo problema aí constatado possui reflexos, por exemplo, nas linhas que encerram *O inominável*: “não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar”³⁴ (BECKETT, 2009, p. 185); e, ainda, neste trecho de “Pra frente o pior”³⁵, novela escrita mais de três décadas depois: “Nunca tentado. Nunca falhado. Não importa. Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor”³⁶ (BECKETT, 2012, p. 65). Se há algum objetivo em Beckett, portanto, é o objetivo de “falhar melhor”, pois qualquer tentativa está fadada à falha. Nesses termos, sobra pouco espaço para o otimismo. Essa perspectiva é ainda reforçada se nos atentarmos para o fato de que o escritor chegou a abandonar alguns de seus projetos de romance, alegando não conseguir “ir adiante” – é emblemático o caso de “From an Abandoned Work” (literalmente, “De um trabalho abandonado”), publicado em 1958 como fragmento de um romance que ele começara a escrever, mas

³³ Francês: “Ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu’on veut dire, ne pas pouvoir ce qu’on croit qu’on veut dire, et toujours dire ou presque” (BECKETT, 1982, p. 36). Inglês: “Not to want to say, not to know what you want to say, not to be able to say what you think you want to say, and never to stop saying, or hardly ever” (BECKETT, 2006, p. 23).

³⁴ Infelizmente, não tivemos acesso à versão original do romance em francês. Segue o original em inglês: “I don’t know, I’ll never know, in the silence you don’t know, you must go on, I can’t go on, I’ll go on” (BECKETT, 2006c, p. 407).

³⁵ Trata-se da penúltima novela de Beckett, escrita originalmente em inglês, sob o título *Worstward Ho*, e publicada em 1983. A tradução para o francês seria feita por Édith Fournier e publicada em 1991 (dois anos após a morte de Beckett), sob o título *Cap au pire*. A recente tradução brasileira, de Ana Helena Souza, está incluída no volume *Companhia e outros textos*, mencionado em nossa nota de rodapé n. 25.

³⁶ Também não tivemos acesso ao original de “Pra frente o pior”.

acabou abandonando³⁷. Com base nessas reflexões, e retornando ao trecho da tese de Araújo que citamos mais acima, não nos parece que a “profusão de pensamentos” e a “incessante atividade da escritura” em Beckett devam ser compreendidas como respostas otimistas ao “mundo infernal de desesperança, solidão e silêncio” em que o autor parece mergulhar ao longo de seus escritos. Para que possamos desenvolver uma dimensão menos vaga daquilo que aqui pretendemos afirmar, basta observar, por exemplo, a seguinte reflexão proposta por Hugh Kenner, em ensaio denominado *Samuel Beckett: A Critical Study*, em um paralelo estabelecido com a obra de James Joyce (e que traz em seu bojo palavras do próprio Beckett):

o paralelo com Joyce, Beckett o desenvolveu em outra ocasião, observando que enquanto ‘o quanto mais Joyce sabia, mais ele podia’, essa tendência à onisciência e onipotência não necessariamente exauria a arte. “Eu estou trabalhando com a impotência, a ignorância. Não acho que a impotência tenha sido explorada no passado”³⁸ (KENNER, 1961, p. 33).

Ainda que estejamos lidando, nesse momento, especificamente com a obra de Beckett, aproveitamos para reunir, aqui, um comentário de Hilda Hilst que se embrenha por veredas semelhantes. O trecho foi retirado da entrevista concedida pela autora a Delmiro Gonçalves, já comentada no início deste nosso primeiro capítulo:

a pergunta que me faço e que faço a todos é a seguinte: é lícito dar ao outro um tal nível de intensidade, vivendo todos nesse mundo dissociado, caótico, absurdo, esquizofrênico em que vivemos? Quem compreende que esse mundo cindido nos leva inexoravelmente à decomposição de nós mesmos, à degradação de nós mesmos, à morte e ao esquecimento do

³⁷ Em ensaio intitulado “From Unabandoned Works: Samuel Beckett’s Short Prose”, que aparece como texto de abertura no volume *Samuel Beckett: The Complete Short Prose, 1929-1989*, da Grove Press, S. E. Gontarski comenta alguns casos semelhantes – de projetos que Beckett iniciou, mas abandonou. Além do mencionado “From an Abandoned Work”, trecho de um projeto inacabado que fora iniciado em 1954, outro exemplo comentado pelo pesquisador é *Fancy Dying*, tentativa de romance iniciada por volta de 1960, que acabou sendo abandonada e, mais tarde, teve dois desdobramentos: “All Strange Away”, que é uma espécie de desenvolvimento de *Fancy Dying* em forma de prosa curta; e “Faux Départs” (um dos textos do autor a compor nosso corpus de análise), que consiste na publicação de quatro fragmentos, mesclando francês e inglês, do mesmo romance inconcluso (GONTARSKI, 1995, p. xiv).

³⁸ Tradução nossa: “the parallel with Joyce, Beckett developed on another occasion, noting that whereas ‘the more Joyce knew the more he could,’ this tendency towards omniscience and omnipotence need not exhaust art. ‘I’m working with impotence, ignorance. I don’t think impotence has been exploited in the past’”.

que realmente somos ou poderíamos ter sido, forçosamente se vê levado, para sobreviver, a compactuar com o *status quo* (HILST in DINIZ, 2013, p. 59).

Como fazem parecer as duas citações, ambos os autores parecem situar suas próprias produções mais no pólo da negatividade do que em seu oposto.

Considerando que Araújo deixa explícita a importância de Alain Badiou para o desenvolvimento de algumas de suas ideias (principalmente no tocante à interpretação mais otimista de Beckett), devemos dedicar um espaço para comentar algumas reflexões do próprio Badiou. Conforme já observamos, o texto do filósofo francês que aparece como principal referência para a tese da pesquisadora é o ensaio *Beckett: L'incroyable désir*. Infelizmente, não tivemos acesso ao original, em francês. A versão que utilizamos aqui consiste na tradução para o inglês – “Tireless Desire” –, que aparece, junto de outros ensaios de Badiou, no volume *On Beckett*, organizado por Nina Power e Alberto Toscano, e publicado em 2003. Além de “Tireless Desire”, o volume em questão compreende também os ensaios “The Writing of the Generic” (originalmente publicado em 1992 como “L'écriture du générique: Samuel Beckett” – dentre os três textos do autor aqui listados, trata-se do único a que tivemos acesso no original), e “Being, Existence, Thought: Prose and Concept” (originalmente publicado em 1998 como “Être, existence, pensée: prose et concept”). Uma vez que todos os três consistem em exercícios de reflexão propostos por Badiou acerca da obra de Beckett, tomamos a liberdade de passear por eles sem estabelecer maiores distinções – decisão tomada, a) por conta da constatação da presença do referido volume *On Beckett* entre as referências listadas ao final da tese de Araújo; b) por conta da constatação de que muitas ideias do filósofo francês sobre a obra de Beckett são repetidas ao longo dos três ensaios. Devemos esclarecer, de partida, que esse breve espaço dedicado a Badiou consiste, quando muito, em um “passeio” por algumas ideias do autor, cuja principal finalidade é compreender um pouco mais as reflexões apresentadas no estudo de Araújo.

Tendo essa proposta em mente, a primeira questão que gostaríamos de destacar diz respeito ao fato de Badiou eleger um ponto específico na produção de Beckett que, segundo o filósofo, consiste em uma mudança essencial de direcionamento na produção literária do escritor irlandês: o romance *Como é*. Publicado originalmente em francês (*Comment c'est*) em 1961, e em inglês como *How It Is* em 1964, o livro em questão abdica de praticamente todos (senão todos) os aspectos que costumam caracterizar uma obra como romance (mesmo se levarmos em conta as experiências mais experimentais dentro do gênero). Segundo Hugh Kenner, “se comparada a ele, até mesmo a trilogia parece narrativa realista”³⁹ (KENNER, 1961, p. 189), tamanho é o experimentalismo empregado em suas páginas. Para Badiou, conforme observado pelo autor em “Tireless Desire”, trata-se, “sem dúvida, do maior trabalho em prosa de Beckett, ao lado de *Fim de partida* e *Mal visto mal dito*”⁴⁰ (BADIOU, 2003, p. 63).

Ao longo de sua tese, Araújo parecer desconsiderar esse detalhe fundamental. Segundo Badiou, uma leitura mais “positiva” de Beckett pode ser empreendida principalmente a partir dessa ruptura representada por *Como é*. Conforme o filósofo, em “L'écriture du générique: Samuel Beckett”, “nós podemos tomar *Como é* (...) como a marca de uma transformação maior na forma como Beckett ficcionaliza seu pensamento”⁴¹ (BADIOU, 1992, p. 344). Em ensaio intitulado “‘Think, pig!’ An Introduction to Badiou’s Beckett”, que abre o volume *On Beckett*, os organizadores Nina Power e Alberto Toscano observam que, “Para Badiou, (...) [*Como é*] ocupa um papel absolutamente crucial na obra de Beckett, indicando uma mudança decisiva tanto nos temas quanto no estilo de sua prosa”⁴² (POWER; TOSCANO, 2003, p. XIV). Ao estabelecimento desse ponto de “mudança decisiva”, devemos somar o fato de

³⁹ Tradução nossa: “compared to it, even the trilogy is realistic narrative”.

⁴⁰ Conforme a versão em inglês que utilizamos: “without doubt the greatest of Beckett’s prose works, along with *Endgame* and *Ill Seen Ill Said*”. *Endgame*, publicada em inglês em 1957, é uma peça em um ato que teve sua versão original, *Fin de partie*, publicada em francês em 1956. A tradução brasileira, feita por Fábio de Souza Andrade como *Fim de partida*, foi publicada originalmente pela Cosac Naify em 2001. *Ill Seen Ill Said* (1982) é uma novela, também publicada originalmente em francês, como *Mal vu mal dit*, em 1981. A tradução brasileira, “Mal visto mal dito”, foi feita por Eloisa Araújo Ribeiro, e publicada originalmente pela Martins Fontes em 2008 (em um volume que reúne, ainda, a novela “O despovoador”).

⁴¹ Tradução nossa: “On peut prendre *Comment c'est* (...) comme repère d’une mutation majeure dans la façon dont Beckett fictionne sa pensée”.

⁴² Tradução nossa: “For Badiou, (...) [*How It Is*] occupies an absolutely crucial role in Beckett’s *œuvre*, indicating a decisive shift in both the themes and the style of his prose”.

Badiou concordar – conforme ressaltam Power e Toscano (2003, p. XIV) – que a literatura escrita por Beckett antes de *Como é* é marcada por uma atmosfera mais negativa do que positiva⁴³. Tendo essas observações em mente, parece-nos possível constatar certa inconsistência na apropriação feita por Araújo das ideias de Badiou: a leitura mais positiva de Beckett empreendida pelo filósofo elege marcadamente a fase pós-*Como é* como objeto de suas considerações. Araújo, por seu turno, se apropria de tais considerações dedicadas à fase pós-*Como é* e, de certa forma, as “aplica” a um recorte específico da produção beckettiana – a trilogia composta por *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável* –, que, conforme o próprio Badiou, não parece adequado para a sustentação de tais reflexões.

Badiou reivindica para sua interpretação de Beckett um caráter de ineditismo e revolução. Em “L’écriture du générique”, o autor observa que “É preciso repudiar as interpretações de Beckett filtradas pelo mundanismo ‘niilista’ do vagabundo metafísico. Aquilo que Beckett nos fala é muito mais *pensado* do que esse ‘desespero de salão’”⁴⁴ (BADIOU, 1992, p. 332). O excerto é bastante emblemático do desprezo demonstrado por Badiou, ao longo de seus três ensaios, por toda uma tradição da crítica literária beckettiana que o precede. Tradição que ele procura “diminuir”, ao classificá-la como “mundanismo ‘niilista’ do vagabundo metafísico” ou mero “desespero de salão”. Em “Tireless Desire”, o filósofo chega a atribuir a essa linha de interpretação mais negativa a formação de uma “caricatura” de Beckett – cujos traços ele teria ajudado a reforçar em sua juventude:

Basicamente, minha estupidez consistia em apoiar sem questionamentos a caricatura que então era – e ainda é – difundida: uma implacável consciência sobre o nada do sentido, estendido pelos recursos da arte para cobrir o nada da escrita, um nada que seria materializado, por assim dizer, por meio de textos em prosa cada vez mais tensos e densos, que

⁴³ Por economia de tempo e espaço, não ofereceremos aqui um comentário detalhado das passagens encontradas em *On Beckett* que assinalam a concordância de Badiou com relação ao fato de a obra de Beckett pré-*Como é* ser mais negativa do que positiva. Para aqueles que se demonstrarem interessados por essa questão específica, no entanto, segue uma relação de páginas que permitem um aprofundamento no assunto (considerando a edição de *On Beckett* aqui utilizada, cf. Referências): (BADIOU, 2003, pp. 16, 18, 55, 60).

⁴⁴ Tradução nossa: “Il faut répudier les interprétations de Beckett qui passent à travers la mondanité « nihiliste » du clochard métaphysique. Ce dont Beckett nous parle est beaucoup plus *pensé* que ce désespoir de salon”.

abandonariam todo princípio narrativo. A caricatura de um Beckett meditando sobre a morte e a finitude, a derrelição de corpos doentes, a espera vã pelo divino e a irrisão de qualquer iniciativa dirigida ao outro. Um Beckett convencido de que para além da obstinação das palavras há apenas escuridão e vazio⁴⁵ (BADIOU, 2003c, pp. 39-40).

O resumo de características proposto pelo filósofo para definir essa suposta “caricatura” de Beckett, no que pese seu tom generalizante, o tomamos aqui como bastante representativo de nossa própria visão acerca da obra do escritor irlandês. Badiou nos diz, todavia, que essa visão deve ser “repudiada”, pois ele próprio a teria sustentado apenas enquanto movido pela “estupidez” de não questioná-la – estupidez que, mais tarde, ele teria abandonado por ser capaz de “escutar um outro Beckett, que é um Beckett da doação e da felicidade do ser”⁴⁶ (BADIOU, 1992, p. 359). Em síntese, cremos ser possível entender que Badiou está chamando de “estúpidos” todos aqueles autores que, ao decorrer de meio século ou mais, consideraram a literatura de Beckett como sendo predominantemente negativa/pessimista. No início de seu estudo introdutório, Power e Toscano (2003, p. XI) oferecem uma relação de alguns dos principais nomes que poderiam ser considerados “rivais” – expressão empregada pelos próprios autores – de Badiou nessa “contenda interpretativa”: Gilles Deleuze, Georges Bataille, Maurice Blanchot e Jacques Derrida – mais adiante, o nome de Theodor Adorno⁴⁷ é acrescentado ao rol. Apresentações não são necessárias para chegarmos à conclusão de que o grupo listado é digno – para nos atermos ao “mínimo” – de consideração respeitosa.

Mais contundente do que a menção aos principais “rivais” de Badiou é o fato de Power e Toscano (2003, p. XIII) admitirem que o filósofo peca por simplesmente negligenciar qualquer tipo de confronto com as

⁴⁵ Tradução nossa: “Basically, my stupidity lay in unquestioningly upholding the caricature which was then – and still is – widespread: a pitiless awareness of the nothingness of sense, extended by the resources of art to cover the nothingness of writing, a nothingness that would be materialized, as it were, by means of increasingly tight and increasingly dense prose pieces that abandoned all narrative principle. The caricature of a Beckett meditating upon death and finitude, the dereliction of sick bodies, the waiting in vain for the divine and the derision of any enterprise directed towards others. A Beckett convinced that beyond the obstinacy of words there is nothing but darkness and void”.

⁴⁶ Tradução nossa: “entendre cet autre Beckett, qui est un Beckett de la donation et du bonheur d’être”.

⁴⁷ Mais especificamente, na nota de fim n. 6, localizada entre as páginas XXX e XXXI de *On Beckett*.

perspectivas de seus pares. Seja por carência de argumentos, seja por excesso do que aqui deliberadamente denominaremos “arrogância”, Alain Badiou realmente parece partir “do zero” em sua interpretação de Beckett. Os organizadores de *On Beckett* ressaltam, no entanto, que essa “falta de diálogo” com outras perspectivas é “[certamente] reveladora, mas indiscutivelmente aponta mais para a natureza de nossas expectativas com relação a uma leitura crítica de Beckett do que para qualquer omissão ou insuficiência da parte de Badiou”⁴⁸ (POWER; TOSCANO, 2003, p. XIII). Na sequência, acrescentam ainda que, a partir da leitura de Badiou, “estamos lidando, simplesmente, com os textos de Beckett *propriamente ditos*, e não com sua recepção crítica”⁴⁹ (POWER; TOSCANO, 2003, p. XIII). Contrariando essas observações, nossa perspectiva é de que a falta de diálogo de Badiou com seus pares é sintomática de um problema maior – que consiste justamente no fato de o filósofo desconsiderar o texto de Beckett *propriamente dito*, na tentativa de criar uma interpretação que se pretenda original.

Considerando que toda a interpretação de Badiou se constrói a partir da ruptura fundamental na produção beckettiana que o filósofo vislumbra em *Como é*, julgamos ser esse um ponto de partida adequado para constituir nosso vislumbre de suas principais ideias. Por isso, desde já, devemos observar que não endossamos a ideia da ruptura. *Como é* não nos parece um ponto de cisão ou de mudança de direcionamento na produção literária de Samuel Beckett: do nosso ponto de vista, o romance em questão implica a exponenciação/radicalização de determinados procedimentos e ideias que o escritor já vinha desenvolvendo desde o final dos anos 1940, quando começou a escrever em francês. Ao contrário da mudança de direcionamento, portanto, entendemos *Como é* como mais uma etapa de uma trajetória que irá sempre corroborar o projeto estético de Beckett – um projeto que visa a contemplar a “falha”, o “menos”, o “fracasso”⁵⁰.

⁴⁸ Tradução nossa: “Certainly this lack of dialogue is revealing, but arguably indicates more about the nature of our expectations when it comes to a critical reading of Beckett rather than demonstrating any outright omission or shortcoming on Badiou’s part”.

⁴⁹ Tradução nossa: “what we are dealing with, quite simply, is Beckett’s texts *themselves*, and not their critical reception”.

⁵⁰ Para um vislumbre de alguns dos traços que, sob nossa perspectiva, constituem o projeto estético beckettiano, retornar às reflexões que apresentamos mais acima, entre as páginas 60 e 64. Em artigo intitulado “Sobre a autoria na prosa de Samuel Beckett”, publicado na revista *Criação & Crítica* (USP, vol. 12, pp. 5-19, jan/jun.2014), também procuramos oferecer um

Para Badiou, um dos aspectos fundamentais que apontam para a mudança a partir de *Como é* diz respeito à mudança no *pensamento* de Beckett – sendo essa a primeira das quatro ideias do filósofo que comentaremos na sequência. Ao constituir sua crítica da interpretação comumente vinculada à literatura do escritor irlandês, Badiou observa que “aquilo que Beckett nos fala é muito mais *pensado* do que” a “caricatura” “niilista” do autor. No mesmo ensaio – “L’écriture du générique” –, ele postula que “é totalmente errado manter que ela [a empresa de Beckett] se afundou (...) cada vez mais em ‘desespero’, ‘niilismo’, e perda do sentido”⁵¹ (BADIOU, 1992, p. 344), pois, a partir de *Como é*, tal empresa prosseguiu “através de uma verdadeira transformação artística e intelectual, e mais precisamente através de uma modificação na *orientação do pensamento*”⁵² (BADIOU, 1992, p. 344).

A importância conferida por Badiou ao pensamento também se mostra evidente no curto prefácio que o autor escreveu para *On Beckett*, especificamente no trecho em que ele reflete que o “pensamento, enfim, não fala qualquer linguagem. Platão clama que a filosofia ‘começa a partir das coisas, não das palavras’”⁵³ (BADIOU, 2003, p. XXXVI). Ademais, tanto na introdução dos organizadores quanto no posfácio de *On Beckett*, assinado por Andrew Gibson, encontramos comentários que reservam um lugar de destaque ao pensamento sob a perspectiva de Badiou. Power e Toscano definem a linguagem como “uma ‘função’ inelutável e ineliminável do humano, um componente essencial dessa capacidade para o pensamento que define a existência da humanidade”⁵⁴ (POWER; TOSCANO, 2003, p. XXV). Gibson, por seu turno, reflete:

panorama que percorre cerca de três décadas da produção literária beckettiana, demonstrando a fidelidade do autor a seu projeto estético.

⁵¹ Tradução nossa: “Il est tout à fait erroné de soutenir qu’elle s’est enfoncée (...) dans le « désespoir », « le nihilisme », la défaite du sens”.

⁵² Tradução nossa: “par une véritable mutation artistique et intellectuelle, et plus précisément par une modification de l’*orientation dans la pensée*”.

⁵³ Tradução nossa: “thought, in the end, speaks no language. Plato claims that philosophy ‘starts from things, not from words’”.

⁵⁴ Tradução nossa: “an ineluctable and ineliminable ‘function’ of the human, an essential component of that capacity for thought that determines the existence of humanity”.

Para Badiou (...), existe pelo menos um domínio em que a linguagem deve ‘vir depois’, tendo uma ‘função’ secundária ou subordinada. ‘Existe um reino do pensável’, ele afirma, ‘que é inacessível à suposta jurisdição da linguagem’⁵⁵ (GIBSON, 2003, p. 129).

Esse breve compêndio de citações aponta para uma relação entre linguagem e pensamento na qual a primeira estaria “subordinada” à segunda. Da forma como Alain Badiou a entende, a linguagem parece estar limitada ao papel de expressão ou exteriorização do pensamento. Essa perspectiva vai de encontro à proposta de Fritz Mauthner, que entende linguagem e pensamento como sinônimos. Em ensaio intitulado “Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the limits of language”⁵⁶, Linda Ben-Zvi cita uma passagem de *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* em que o autor austríaco reflete:

Um dos pontos de partida deste estudo é que não existe pensamento separado da fala (i.e., separado da linguagem), que o pensamento é um símbolo morto para um atributo da linguagem visto enganosamente de maneira ostensiva: sua habilidade de produzir conhecimento [*Erkenntnis*]⁵⁷ (MAUTHNER apud BEN-ZVI, 2014, p. 182).

Dentre as muitas ideias consideravelmente radicais defendidas por Mauthner, essa se delinea entre as principais. Na contramão de uma perspectiva que entende a linguagem como mera exteriorização do pensamento, o autor situa este enquanto “símbolo morto para um atributo da linguagem”, que é entendido de forma enganosa. Longe de propor um elogio da linguagem em detrimento do pensamento, todavia, as palavras de Mauthner visam simplesmente a acusar o excesso de “credibilidade” ou “eficiência” costumeiramente atribuído ao pensamento, colocando-o em pé de igualdade

⁵⁵ Tradução nossa: “For Badiou (...), there is at least one domain in which language must be deemed to ‘come after’, to have a secondary or subordinate function. ‘There exists a realm of the thinkable’, he asserts, ‘that is inaccessible to the so-called total jurisdiction of language’”.

⁵⁶ O ensaio em questão mostrou-se de primeira importância para chegar àquele que se tornou o principal referencial teórico-filosófico de nosso estudo, Fritz Mauthner. Por esse motivo, realizar sua tradução para o português foi uma das atividades que propusemos durante o desenvolvimento da tese. A tradução na íntegra, publicada pela revista *Criação & Crítica* (USP), se encontra entre os Anexos listados após as Referências.

⁵⁷ Segue o original conforme aparece em *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*: “Est ist einer der Ausgangspunkte dieser Schrift, daß es kein Denken gebe außer dem Sprechen, daß das Denken ein totes Symbol sei für eine angebliche, falsch gesehene Eigenschaft der Sprache: ihre eingebildete (von ihr selbst uns eingebildete) Fähigkeit, die Erkenntnis zu fördern” (MAUTHNER, 1921, p. 507).

com a linguagem (o que significa, em última instância, em termos mauthnerianos, assumir que aquele é tão limitado quanto esta).

A impossibilidade de se distinguir pensamento e linguagem assinalada pelo autor de *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* instaura a problemática de que só temos acesso ao “mundo” (ou à nossa experiência com o mundo) por meio da linguagem. Em outras palavras, não “pensamos o mundo”: estamos limitados a “dizê-lo”. E aquilo que entendemos como pensamento não passa de uma ilusão – um “símbolo morto” – vinculada às relações que estabelecemos entre a linguagem e nossas experiências. Em outra passagem, ele reflete:

O que se destaca mais claramente no caminho para conhecer a verdade é que todos os homens acreditam que pensam, quando na verdade apenas falam, e que todos os intelectuais e estudantes da mente falam do pensamento, para o qual a fala seria no máximo um instrumento ou vestimenta. Mas isso não é verdade; não existe pensamento sem a fala, i.e., sem palavras. Não existe pensamento, existe apenas a fala⁵⁸ (MAUTHNER apud BEN-ZVI, 2014, p. 182).

Mauthner parece propor, portanto, uma inversão desconcertante, que pode ser delineada, em linhas gerais, nos seguintes termos: o ser humano não teria desenvolvido a linguagem porque começara a “pensar” o mundo e sentira a necessidade de expressar seus pensamentos. Ao contrário, teria começado a “nomear” o mundo (i.e.: a “dizê-lo”), e, com o tempo, o pensamento teria se instituído como símbolo de um dos atributos vinculados a esse processo de “nomeação”.

Como o viés temático que guia nossas reflexões é o problema filosófico das limitações da linguagem – sendo Fritz Mauthner nosso principal referencial teórico-filosófico –, é coerente da nossa parte que endossemos, nesse breve comentário sobre a primeira das três ideias de Badiou que nos propusemos a contemplar, as considerações do autor austríaco. Portanto, se há algumas páginas assinalamos nossa discordância com relação à perspectiva badiouniana sobre a existência de uma ruptura fundamental na produção

⁵⁸ Original: “Dies steht der Erkenntnis der Wahrheit am starrsten im Wege, daß die Menschen alle glauben zu denken, während sie doch nur sprechen, daß aber auch die Denkgelehrten und Seelenforscher allesamt von einem Denken reden, für welches das Sprechen höchstens das Werkzeug sein soll. Oder das Gewand. Das ist aber nicht wahr, es gibt kein Denken ohne Sprachen, das heißt ohne Worte. Oder richtiger: Es gibt gar kein Denken, es gibt nur Sprechen” (MAUTHNER, 1921, p. 176).

literária de Samuel Beckett, essa discordância é agora reforçada. Do nosso ponto de vista, perde o sentido considerar uma ruptura na literatura beckettiana que se traduz principalmente na mudança do direcionamento do pensamento do escritor irlandês a partir do momento em que passamos a entender o pensamento como mero atributo da linguagem. Badiou prioriza o pensamento por considerar, conforme as palavras de Andrew Gibson, que existe um “reino do pensável” inacessível à linguagem. Esse “reino do pensável”, em última instância, não existe sob o ponto de vista da equivalência entre linguagem e pensamento.

A segunda ideia de Badiou que gostaríamos de comentar diz respeito às considerações do autor sobre a presença do “amor” na literatura de Beckett. A mudança de direcionamento no pensamento beckettiano assinalada acima, segundo Badiou, consiste no fato de, a partir de *Como é*, Beckett ser capaz de “livrar-se” de um agonizante solipsismo linguístico e “abrir-se” à “possibilidade”, à “expectativa” de que algo possa acontecer. A fase inicial do agonizante solipsismo linguístico diz respeito à condição do indivíduo – ou da voz de um indivíduo – preso nas limitações da linguagem, um “estado de terror genuíno” que representa o impasse enfrentado por Beckett em sua produção inicial, e que seria superado pela descoberta da abertura à possibilidade (BADIOU, 2003c, p. 55). Essa abertura à possibilidade, Badiou a explica por meio de um simbolismo numérico. Segundo ele, a fase inicial é caracterizada pelo “Um” – preso em sua singularidade, se debatendo com o “terror genuíno” de um solipsismo linguístico que não o leva a lugar nenhum. A mudança se estabelece com a substituição do “Um” pelo “Dois” (que, em última instância, ofereceria a possibilidade de abertura ao “Infinito”). O surgimento do “Dois” pode ser entendido em termos de uma instauração sobre a consciência da presença do Outro, que se daria por meio de um “encontro”. Isso não significa, sob a perspectiva de Badiou, que a presença de um segundo personagem nos textos de Beckett garantirá a instauração dessa consciência: muitos dos textos do autor irlandês oferecem “duplas” de personagens, inclusive aqueles localizados por Badiou na fase inicial do “Um” (i.e.: do solipsismo linguístico) – *Esperando Godot*, *Mercier et Camier*, e até *Molloy*, de certa forma, são exemplos. A abertura para o “Dois” (o “encontro”) se daria, então, mais especificamente, em *Como é*.

Do nosso ponto de vista, parece dificultoso compreender essa abertura para o Outro em Beckett por meio da substituição do “Um” pelo “Dois”. Em alguns dos textos que passaremos a discutir a partir de nosso segundo capítulo – como “Bing” e “Sans”, por exemplo –, que são textos localizados temporalmente na mesma fase ou em fase posterior à produção de *Como é*, a presença solitária de um único personagem se faz evidente demais – tornando pouco provável a possibilidade do encontro. Ainda assim, considerando a proposta de leitura de Badiou, reconhecemos a plausibilidade de seu simbolismo numérico. O mesmo já não pode ser dito sobre a etapa seguinte desse simbolismo, na qual vemos o filósofo francês se embrenhar em uma reflexão sobre a determinação de “sexos” nos personagens beckettianos – e, daí, à presença do “amor”. Tomamos a liberdade de fazer, na sequência, uma citação excessivamente longa de “L’écriture du générique”, com a finalidade de expor todo o processo dessa reflexão:

Beckett constrói a Ideia dos sexos, dos dois sexos, (...) sob a suposição do evento do amor. Ele determina, assim, independentemente de qualquer determinação sexual empírica ou biológica, as polaridades masculina e feminina do Dois.

A polaridade masculina combina a função da imobilidade e a função do imperativo. Ser “homem” é permanecer imóvel no amor retendo o nome fundador, e prescrevendo a lei da continuação. Mas como falta a função da narrativa, essa imobilidade prescritiva permanece muda. Um “homem”, no amor, é o guardião mudo do nome. E como falta a função da errância, ser homem no amor é também não fazer nada que confirme esse amor, é deter, imóvel no escuro, a poderosa convicção abstrata.

A polaridade feminina combina a errância e a narrativa. Ela não concorda com a fixidez do nome, mas com o infinito de seu desdobramento no mundo, com a narrativa de sua glória interminável. Ela não se acomoda com a prescrição solitária sem prova, ela organiza o questionamento constante, a verificação de uma possibilidade. Ser “mulher” no amor é se mover segundo uma custódia mais do sentido do que do nome. E essa custódia implica a sorte errante dos questionamentos, ao mesmo tempo em que implica sua perpétua deposição em uma narrativa.

O amor existe como determinação dessa polaridade, que *sustenta* as quatro funções [errância; imobilidade; o imperativo; a história], que as distribui de forma singular, e isso porque só o amor impõe a descoberta de que realmente existe “homem” (imobilidade do imperativo, custódia do nome) e “mulher” (errância de uma verdade, consequências do nome em uma fala). Sem o amor, nada confirmaria o Dois dos sexos. Haveria

Um, então novamente Um, e não Dois. Não haveria homem e mulher.

Tudo isso abriria a uma doutrina essencial, que concerne todos os procedimentos genéricos, e que é o de sua *numeralidade*.

No amor, existe primeiro o Um do solipsismo, que é o confronto ou o corpo-a-corpo do *cogito* e do preto cinza do ser na recapitulação infinita da fala. Depois existe o Dois, que acontece no evento de um encontro e no poema incalculável de sua nomeação. E, enfim, existe o Infinito do sensível que o Dois atravessa e desdobra, e onde ele decifra pouco a pouco uma verdade do próprio Dois. Essa numeralidade – um, dois, infinito – é própria do procedimento do amor. Poderíamos demonstrar que os outros procedimentos de verdade – a ciência, a arte e a política – têm numeralidades diferentes, que cada numeralidade singulariza o tipo de procedimento e esclarece que as verdades pertencem a registros totalmente heterogêneos⁵⁹ (BADIOU, 1992, pp. 362-363).

Badiou afirma que Beckett “constrói” a “Ideia” dos sexos (masculino e feminino) “sob a suposição do evento do amor”. O leitor de Samuel Beckett sabe que ele raramente usa, em seus textos, as palavras “sexo” e – principalmente – “amor”. Também sabe que Beckett dá pouca atenção à sexualidade (ou “sexualização”) de seus personagens, raramente

⁵⁹ Tradução nossa: “Or les sexes, les deux sexes, Beckett en construit l’idée, dans la supposition événementielle de l’amour (...). Il détermine ainsi, indépendamment de toute sexuation empirique ou biologique, les polarités masculine et féminine du Deux./ La polarité masculine combine la fonction d’immobilité et la fonction de l’impératif. Être « homme », c’est se tenir immobile dans l’amour en gardant le nom fondateur, et en prescrivant la loi de la continuation. Mais comme fait défaut la fonction du récit, cette immobilité prescriptive est muette. Un « homme », dans l’amour, c’est le gardien muet du nom. Et comme fait défaut la fonction de l’errance, être homme dans l’amour, c’est aussi ne rien faire qui atteste cet amour, c’est en détenir, immobile dans le noir, la puissante conviction abstraite./ La polarité féminine combine l’errance et le récit. Elle ne s’accorde pas à la fixité du nom, mais à l’infini de son dépliement dans le monde, au récit de sa gloire interminable. Elle ne s’accommode pas de la seule prescription sans preuve, elle organise l’enquête constante, la vérification d’un pouvoir. Être « femme », c’est, dans l’amour, se mouvoir selon un gardiennage du sens, plutôt que du nom. Et ce gardiennage implique le hasard errant des enquêtes, en même temps que as perpétuelle déposition dans un récit./ L’amour existe comme détermination de cette polarité, qui *supporte* les quatre fonctions, qui les distribue de façon singulière, et c’est pourquoi l’amour seul impose le constat qu’il y a bien « homme » (immobilité de l’impératif, gardiennage du nom) et « femme » (errance d’une vérité, conséquences du nom dans une parole). Sans l’amour, rien n’attesterait le Deux des sexes. Il y aurait Un, puis encore Un, et non pas Deux. Il n’y aurait pas homme *et* femme./ Tout cela ouvrirait à une doctrine capitale, qui concerne toutes les procédures génériques, et qui est celle de leur *numéricité*./ Dans l’amour, il y a d’abord l’Un du solipsisme, qui est l’affrontement ou le corps-à-corps du cogito et du noir gris de l’être dans le ressassement infini de la parole. Il y a ensuite le Deux, qui advient dans l’événement de la recontre et dans le poème incalculable de sa nomination. Et, enfin, il y a l’Infini du sensible que le Deux traverse et déploie, et où il déchiffre peu à peu une vérité du Deux lui-même. Cette numéricité : un, deux, infini, est propre à la procédure amoureuse. On pourrait démontrer que les autres procédures de vérité, la science, l’art et la politique, ont des numéricités différentes, que chaque numéricité singularise le type de procédure et éclaire que les vérités appartiennent à des registres totalement hétérogènes”.

preocupando-se em “defini-los” como “masculinos” ou “femininos”. O próprio Badiou, em “Tireless Desire”, ao comentar *Como é*, ressalta que está utilizando os termos “masculino” e “feminino” para referir-se aos personagens do romance “apesar de ser verdade que Beckett se abstém de usar tais termos”⁶⁰ (BADIOU, 2003c, p. 65). O que não conseguimos compreender é como Alain Badiou pode construir uma reflexão calcada em termos tão pouco “beckettianos” e afirmar que está tratando *do texto beckettiano propriamente dito*.

E as questões só aumentam conforme prosseguimos com a leitura da citação. O filósofo parece dar a entender que está empregando “masculino” e “feminino” como metáforas, categorias abstratas, e que essa “polaridade” seria estabelecida “independentemente de qualquer determinação sexual empírica ou biológica”. Pois bem: assumamos, por um instante, que Beckett realmente estabelece – em *Como é* e em outros textos que o sucederam – a “Ideia” dos sexos masculino e feminino (o que julgamos bastante improvável – para não dizer *inaplicável* à literatura de Beckett): como afirmar que não existe qualquer tipo de determinação sexual nesse processo se a determinação de um “masculino” e de um “feminino” foi proposta?

A partir do estabelecimento dessa polaridade, Badiou vai se distanciando gradativamente do texto de Beckett e mergulhando em uma espécie de “divagação”, fechada em seus próprios limites, que envolve a atribuição de “funções” específicas para cada sexo (funções da “imobilidade” e do “imperativo” para o masculino; funções da “errância” e da “narrativa” para o feminino), até chegar ao “amor”. É preciso ressaltar que afirmações tais como “só o amor impõe a descoberta de que realmente existe ‘homem’ e ‘mulher’”, “sem o amor, nada confirmaria o Dois [i.e.: a “polaridade”] dos sexos”, e “sem o amor, não haveria homem e mulher”, se não esvaziadas de sentido, podem até apontar – a depender da interpretação – para uma visão excessivamente unilateral (preconceituosa) a respeito das questões que envolvem a sexualidade. Independente, todavia, dessa possível interpretação (ou de outras), a questão que permanece sem resposta (já que Badiou se nega a dialogar com aqueles que lhe fazem frente) é: como acreditar que toda essa

⁶⁰ Tradução nossa: “though it is true that Beckett refrains from uttering these words”.

reflexão sobre polaridades dos sexos, sobre funções de imobilidade, errância e afins atribuídas a sexos específicos, e sobre o amor (um amor que necessariamente afirma a existência de “homem” e “mulher”) tem alguma coisa a ver com a literatura de Beckett?

Ainda a parte final do excerto: Badiou afirma que existe uma “numeralidade” específica ao “procedimento do amor”, traduzida em termos de “um, dois, infinito” (pois o “Dois” do “amor”, que envolve a polaridade dos sexos, possibilita a abertura para o infinito), e que a numeralidade em questão é específica do “procedimento de verdade” que é o amor. Mais uma vez, torna-se difícil entender o que o filósofo pretende significar por meio de expressões tais como “procedimento do amor” ou “procedimentos de verdade”. E pior é saber que, ao lado do amor, existem outros procedimentos de verdade, cada um com numeralidades específicas: a ciência, a arte e a política. Em última instância, portanto, essa intrincada reflexão sobre o amor em Beckett parece se desdobrar em uma reflexão sobre a verdade (ao lado do “pensamento”, “verdade” é outra palavra de grande importância para Badiou). A esse respeito, na sequência do longo trecho que citamos acima, o autor de “L’écriture du générique” conclui com a seguinte reflexão:

A numeralidade do amor – um, dois, infinito – é o lugar daquilo que Beckett acertadamente chama de felicidade. A felicidade também singulariza o procedimento do amor, existe felicidade apenas no amor; essa é a recompensa própria desse tipo de verdade. Na arte existe o prazer, na ciência a alegria, e na política o entusiasmo, mas no amor existe a felicidade. (...) A felicidade não está ligada ao Um, ao mito de uma fusão; ela é, ao contrário, o índice subjetivo de uma verdade da diferença, da diferença dos sexos, que só o amor pode tornar efetiva⁶¹ (BADIOU, 1992, pp. 363-364).

Conforme a leitura que Badiou realiza de Beckett, portanto, o amor é um procedimento de verdade que, por conta da numeralidade que o constitui (um, dois, infinito), gera (ou desperta, desabrocha... o autor não deixa claro) a

⁶¹ Tradução nossa: “La numéricité de l’amour, un, deux, infini, est le lieu de ce que Beckett, à juste titre, appelle le bonheur. Le bonheur aussi singularise la procédure amoureuse, il n’y a de bonheur que dans l’amour, c’est la récompense propre de ce type de vérité. Dans l’art il y a du plaisir, dans la science de la joie, et dans la politique de l’enthousiasme, mais dans l’amour il y a du bonheur. (...) Le bonheur ne s’attache nullement à l’Un, au mythe d’une fusion, il est au contraire l’index subjectif d’une vérité de la différence, de la différence des sexes, que l’amour seul porte à l’effectivité”.

felicidade. Seguindo o mesmo raciocínio, outros tipos de verdade (cada um com suas numeralidades específicas) correspondem a outros resultados: o prazer para a verdade que é a arte; a alegria para a verdade que é a ciência; o entusiasmo para a verdade que é a política. No caso da literatura de Samuel Beckett, de qualquer forma, o que se percebe é a numeralidade do amor – e, através deste, a felicidade (outra palavra que o escritor irlandês praticamente não emprega em seus textos). Não podemos comentar muito a respeito desse raciocínio, pois não estamos seguros de tê-lo realmente compreendido. A simples impossibilidade de se definir ao certo o que seria “verdade” já se impõe como dificuldade inicial. Daí para tentar entender por que Badiou resolve interpretar a política como uma forma de verdade (e também a arte, a ciência e o amor) consiste em empresa definitivamente muito distante de nossas possibilidades e intenções. O que nos parece, com relação a essa questão específica do amor, é que ele cria um sistema (o teor “sistemático” de sua leitura é irrecusável) próprio de interpretação, quase místico, que, por conta de sua riqueza e complexidade, se distancia tanto do texto beckettiano propriamente dito ao ponto de tornar impossível qualquer aproximação com ele. Trata-se de uma leitura original, sem dúvida. Mas, do nosso ponto de vista, trata-se também de uma leitura equivocada.

Seguindo adiante, a terceira ideia badiouniana aqui contemplada diz respeito àquilo que o filósofo denomina “escrita do genérico”. No ensaio que toma a expressão em questão como título, ele a define como “a redução da complexidade da experiência a poucas funções de maior importância; o tratamento, por meio da escrita, de somente aquilo que constitui uma determinação essencial”⁶² (BADIOU, 1992, pp. 330-331). Essa redução a algumas poucas (e principais) funções, Badiou a entende em Beckett a partir do fato de praticamente todos os personagens do escritor irlandês passarem por um processo de subtração de “predicados não essenciais”: “os personagens, que *realizam* a ficção da escrita genérica, perdem, ao longo do texto, seus predicados não essenciais: roupas, objetos, posses, partes do

⁶² Tradução nossa: “la réduction de la complexité de l’expérience à quelques fonctions majeures, le traitement par l’écriture de cela seul qui constitue une détermination essentielle”.

corpo e fragmentos de linguagem”⁶³ (BADIOU, 1992, p. 331). Por meio desse processo de subtração, tais personagens preservariam apenas as funções essenciais para a configuração da narrativa. Essa perspectiva também faz frente à interpretação comumente vinculada à caracterização geral do personagem beckettiano, como observa o próprio Badiou:

A subtração de “desastres” produz na prosa um dispositivo ficcional da destituição. Creio ser muito importante relacionar esse dispositivo à sua função de pensamento, pois ele tem sido muito frequentemente interpretado, tomando-se ao pé da letra algo que é apenas uma figuração, como um sinal de que, para Beckett, a humanidade é uma devastação trágica, um abandono absurdo. Permitam-me dizer que esse é o ponto de vista de um possuidor, para quem as posses são a única prova do ser e do sentido! Na verdade, quando Beckett nos apresenta um sujeito no extremo da destituição, trata-se daquele que foi *bem sucedido, volens nolens*, em perder, nos avatares da experiência, todos os ornamentos circunstanciais desastrosos⁶⁴ (BADIOU, 1992, p. 331).

Gostaríamos de fazer três observações sobre o trecho citado. Em primeiro lugar, ele marca mais uma vez, ainda que discretamente, a importância conferida por Badiou ao pensamento – quando, em suas linhas iniciais, o autor ressalta que esse “processo de subtração” (ou “dispositivo de destituição”) deve ser considerado quanto à importância que possui em termos de “função de pensamento”.

Segundo, concordamos com a possibilidade de se pensar pelo menos parte desse dispositivo de destituição (notadamente no que diz respeito à mutilação física dos personagens) em nível mais “simbólico” do que “literal”. Mas não como símbolo de um processo do qual os personagens saem *bem-sucedidos*: como já comentamos brevemente, a mutilação física dos

⁶³ Tradução nossa: “les personnages, qui *réalisent* la fiction de l’écriture générique, perdent, tout le long du texte, leurs prédicats inessentiels, habits, objets, possessions, morceaux de corps et fragments de langage”.

⁶⁴ Tradução nossa: “La soustraction des « désastres » produit dans la prose un dispositif fictionnel du dénuement. Il est, je crois, très important de rapporter ce dispositif à sa fonction de pensée, car il a été bien trop souvent interprété, par une prise au pied de la lettre de ce qui n’est qu’une figuration, comme un signe de ce que, pour Beckett, l’humanité est une dévastation tragique, un délaissement absurde. On me permettra de dire que c’est là un point de vue de propriétaire, pour qui les possessions sont la seule preuve de l’être et du sens! En réalité, quand Beckett nous présente un sujet au comble du dénuement, il s’agit de celui qui a *réussi, volens nolens*, à perdre dans les avatars de l’expérience toutes les ornements circonstancielles désastreuses”.

personagens de Beckett parece refletir, em última instância, a mutilação de sua própria linguagem. A nosso ver, portanto, trata-se muito mais de se reforçar o impasse do que de se considerar um processo com bons resultados.

Por fim, nossa terceira observação consiste em desdobramento da anterior: Badiou observa que o fato de os personagens beckettianos “perderem”, sofrerem “subtrações”, só pode ser considerado como indicativo de uma calamidade ou de algo desesperador sob o ponto de vista daqueles que são muito apegados às suas posses. Até poderíamos concordar, se as perdas se restringissem às roupas, aos bens, posses materiais. Mas o inventário parece-nos realmente calamitoso: perda da memória, perda da referência, perda da identidade, perda dos braços, das pernas, da capacidade de locomoção, perda da capacidade de se expressar de forma coerente, da capacidade de se comunicar... Será realmente possível entender todos esses aspectos como “ornamentos circunstanciais” ou “predicados não essenciais”? Ainda que Beckett trate a condição de seus personagens com certo “escracho”, torna-se difícil não reconhecer a pungência que envolve a situação de personagens como os de *Como é*, condenados a rastejar pela lama, envolvidos em uma narrativa que se assemelha mais a um amontoado de escombros de palavras, sem pontuação, sem coerência sintática, gaguejos dos quais custamos extrair algum sentido. A questão da “escrita do genérico” é retomada pelo filósofo em “Tireless Desire”⁶⁵. Todavia, como o que aparece ali apenas repete a mesma ideia do “dispositivo de destituição” que acabamos de comentar, não nos debruçaremos sobre o outro ensaio.

Reservamos a questão da nomeação para o último de nossos comentários sobre Badiou por estar ela diretamente relacionada ao principal eixo temático que guia o desenvolvimento de nossa pesquisa. Para tratar dessa questão, o filósofo francês se vale principalmente do título da novela beckettiana *Mal visto mal dito*⁶⁶. Conforme passagem de “L’écriture du générique”,

⁶⁵ Na edição de *On Beckett* aqui utilizada, trata-se da reflexão que se estende da página 44 à 46.

⁶⁶ Informações sobre a publicação da novela em questão podem ser verificadas em nossa nota de rodapé de número 40.

A poética da nomeação é central em *Mal visto mal dito*, desde seu título. O que significa “mal visto”? “Mal visto” significa que aquilo que acontece está necessariamente fora das leis de visibilidade do lugar do ser. O que acontece *realmente* não pode ser bem visto (incluindo o sentido moral da expressão), porque o bem-visto é sempre moldado no preto cinza do ser, e por isso não pode ter a capacidade de isolamento e surpresa do evento-incidente. E o que significa “mal dito”? O bem-dizer é justamente a ordem das significações estáveis. Agora, se nós conseguimos produzir o nome daquilo que acontece enquanto acontece, o nome do mal visto, esse nome não pode ser prisioneiro dos significados ligados à monotonia do lugar. Ele pertence, portanto, ao registro do mal dito. “Mal visto mal dito” designa o acordo possível entre aquilo que, “mal visto”, é subtraído do visível, e aquilo que, “mal dito”, é subtraído dos significados. Trata-se, portanto, do acordo entre um evento e a poética do seu nome⁶⁷ (BADIOU, 1992, p. 350).

Badiou observa que nossa experiência com o mundo (i.e., nos termos do autor, “aquilo que acontece”, o “evento”) foge à nossa capacidade de captá-la ou apreendê-la. Nossa percepção dessa experiência, a maneira como a “vemos”, é falha, e por isso deve ser interpretada em termos de um “mal ver”. Por conseguinte, qualquer possibilidade de “dizer” essa experiência ou evento, de “nomeá-la”, será inevitavelmente limitada, consistirá em um “mal dizer”. Do nosso ponto de vista, essa interpretação traduz em bons termos o impasse das limitações da linguagem. Se o filósofo se ativesse apenas a essa reflexão, assumiríamos nossa concordância com ele sobre essa questão. Todavia, mantendo a característica complexidade de seu raciocínio, Badiou propõe alguns desdobramentos, e estes novamente parecem afastá-lo do texto de Beckett propriamente dito. Em “Tireless Desire”, ele observa: “Ao ‘mal visto’ do evento deve corresponder uma invenção verbal, um ato desconhecido de nomeação. Em termos das leis habituais da linguagem, este necessariamente

⁶⁷ Tradução nossa: “La poétique de la nomination est centrale dans *Mal vu mal dit*, et ce dès le titre. Car que veut dire « mal vu » ? « Mal vu » veut dire que ce qui advient est nécessairement hors des lois de visibilité du lieu de l'être. Ce qui se passe *vraiment* ne saurait être bien vu (y compris au sens moral de l'expression), parce que le bien-vu est toujours ce qui est cadré dans le noir gris de l'être, et ne peut donc avoir la capacité d'isolement et de surprise de l'événement-incident. Et que veut dire « mal dit » ? Le bien-dire est justement l'ordre des significations établies. Or, si nous parvenons à produire le nom de ce qui arrive en tant qu'il arrive, le nom du mal vu, ce nom ne saurait être captif des significations attachées à la monotonie du lieu. Il est donc du registre du mal dit. « Mal vu mal dit » désigne l'accord possible entre ce qui, « mal vu », est soustrait au visible, et ce qui, « mal dit », est soustrait aux significations. Il s'agit donc de l'accord entre un événement et la poétique de son nom”.

se manifestará como um ‘mal dito’⁶⁸ (BADIOU, 2003c, p. 58). A primeira afirmação do excerto, como a entendemos, repete o que foi dito no trecho mais longo de “L’écriture du générique” que acabamos de reproduzir. Até aí, ainda estamos em concordância. A segunda afirmação, porém, diz que, “em termos das leis habituais da linguagem”, a nomeação da percepção do evento (que é, inevitavelmente, “mal vista”) “se manifestará como um ‘mal dito’”. Concordamos que o dizer será um “mal dizer”, mas não é isso que determinam “as leis habituais da linguagem”: na contramão dessa perspectiva, a relação que se estabelece entre nossa experiência com o mundo e a linguagem de que tomamos mão para nomeá-la (ou dizê-la, ou significá-la) é costumeiramente entendida como um processo eficiente, bem-sucedido. As “leis habituais da linguagem” reivindicam, no oposto do título da novela de Beckett, expressões como “bem ver” e “bem dizer”. Se não fosse assim, não seria necessário dispensar esforços na constituição de uma crítica da linguagem.

Compreender que nossa percepção do mundo é um “mal visto”, e que tudo o que podemos “dizer” é um “mal dizer”, corresponde à instauração de uma consciência dolorosa sobre os limites da linguagem – uma consciência que, segundo Fritz Mauthner (apud BEN-ZVI, 2014, p. 193), poucas pessoas adquirem. Badiou, no entanto, parece discorrer sobre esse impasse sem considerá-lo realmente um impasse. Em “Being, Existence, Thought: Prose and Concept”, ele escreve: “A essência do dizer é mal dizer. Mal dizer não é uma falha do dizer, mas precisamente o contrário: todo dizer é, em sua própria existência enquanto dizer, mal dizer⁶⁹ (BADIOU, 2003b, p. 90). Em resposta a essa reflexão, diríamos que todo dizer é falho justamente porque “a essência do dizer é mal dizer”, ainda mais se levarmos em conta que a consciência sobre essa condição falha (i.e.: a limitação da linguagem) não é o lugar-comum que o filósofo faz parecer – já que o senso comum aponta para o dizer enquanto um “bem dizer”.

Em termos badiounianos, a relação que se dá entre o mal visto e o mal dito encerra um processo harmônico, conforme postulado em “Tireless Desire”:

⁶⁸ Tradução nossa: “To the ‘ill seen’ of the event there must correspond a verbal invention, an unknown act of naming. In terms of the usual laws of language this will necessarily manifest itself as an ‘ill said’”.

⁶⁹ Tradução nossa: “The essence of saying is ill saying. Ill saying is not a failure of saying, but precisely the contrary: all saying is, in its very existence as saying, an ill saying”.

“Tudo depende da harmonia entre um evento e a emergência poética de seu nome”⁷⁰ (BADIOU, 2003c, p. 58). A alusão à “emergência poética” do nome do evento pode ser relacionada à perspectiva segundo a qual toda linguagem é metáfora. Tanto Fritz Mauthner quanto Friedrich Nietzsche entendem todo processo de nomeação como essencialmente metafórico, mas o fato de a maioria das pessoas não se darem conta de estarem empregando metáforas impede que essa aproximação da linguagem com o poético seja entendida como um elogio – e é justamente o tom de elogio que Badiou parece adotar. Talvez por essa razão ele afirme, em “Being, Existence, Thought: Prose and Concept”, que a linguagem poética ou artística consiste na regulação controlada do “mal dizer”: “O ápice do dizer – que é o dizer poético ou artístico – é então precisamente a regulação controlada do mal dizer, o que traz a autonomia prescritiva do dizer à sua culminação”⁷¹ (BADIOU, 2003b, p. 90). Dessa forma, o filósofo parece ver no trabalho de Beckett com a linguagem uma espécie de “enaltecimento” do “mal dizer” que é próprio da linguagem. Contrariando esse ponto de vista, entendemos que Beckett, revelando que todo dizer acaba sendo sempre um “mal dizer”, pretende atacar a noção de que a linguagem é clara e eficiente – e, em segunda instância, demonstrar o impasse dilacerante enfrentado por aquele que adquiriu a consciência dessa limitação.

Por fim, devemos observar ainda que a “verdade”, que já aparecera nas ponderações de Badiou acerca do “amor”, aparece também nessa reflexão sobre a “poética da nomeação”, como se resultante da relação entre o “mal visto” e o “mal dito”. Em “Tireless Desire”, lemos que

Uma verdade começa com a organização de um acordo entre, de um lado, um evento separável “brilhando com clareza formal” e, do outro, a invenção, por meio da linguagem, de um nome que, a partir de então, retém esse evento, ainda que – inevitavelmente – o evento “retroceda” e finalmente desapareça. O nome vai garantir, no interior da linguagem, que o evento foi abrigado⁷² (BADIOU, 2003c, p. 59).

⁷⁰ Tradução nossa: “Everything depends on the harmony between an event and the poetic emergence of its name”.

⁷¹ Tradução nossa: “The apex of saying – which is poetic or artistic saying – is then precisely the controlled regulation of ill saying, what brings the prescriptive autonomy of saying to its culmination”.

⁷² Tradução nossa: “A truth begins with the organisation of an agreement between, on one hand, a separable event ‘shining with formal clarity’ and, on the other, the invention in language

Portanto, ainda que o evento escape a uma percepção adequada, e ainda que a percepção limitada do evento esteja condicionada a ser expressa por uma linguagem também limitada, esse processo de nomeação garantirá ao evento um abrigo – garantirá sua permanência, ainda que ele desapareça. Como Badiou inicia o excerto dizendo que “uma verdade começa” com a organização desse processo, podemos pressupor que aquilo que o nome (“mal dito”) guarda da percepção (“mal vista”) do evento – que, depois de algum tempo, já não mais existe – é entendido pelo filósofo como sendo uma “verdade”.

A título de encerramento de nossa leitura de Badiou, gostaríamos aqui de ressaltar a possibilidade de oposição às reflexões do filósofo francês, utilizando uma citação que, em parte, endossa nossa perspectiva. No posfácio de *On Beckett*, intitulado “Badiou, Beckett and Contemporary Criticism”, Andrew Gibson faz o seguinte comentário:

Badiou tem um apego consideravelmente não-beckettiano à clareza da sequência narrativa. Suas considerações sobre o progresso de uma verdade ou o processo de subjetivação, e sobre a carreira de Beckett, assumem a forma de uma narrativa sequencial, ordenada. O problema é que a segunda narrativa não se encaixa na primeira. (...) Para todas as reivindicações de Badiou de que, em *Como é e O despovoador*⁷³, nós encontramos um Beckett preocupado em afastar-se das agonias do *cogito* para mover-se em direção ao outro, ambos são, sobretudo, instâncias posteriores de uma prática de ‘ação restrita’ que não oferece esperança de liberação mais óbvia do que a *Trilogia* oferecia. Isso é indicativo: Badiou parece relutante em admitir a possibilidade de haver um aspecto paradoxal ou problemático em sua insistência no caráter auto-reflexivo do pensamento beckettiano, de um lado, e no desejo de Beckett de abrir sua arte para o evento ou encontro, do outro. A relação entre esses dois princípios não é, até certo ponto, contraditória? Não existe, na obra de Beckett como um todo, uma espécie de oscilação irregular e esporádica entre eles que não pode ser reduzida à ordem lógica ou cronológica?⁷⁴ (GIBSON, 2003, p. 134).

of a name that from now on retains this event, even if – inevitably – the event ‘recedes’ and finally disappears. The name will guarantee within language that the event is sheltered”.

⁷³ Novela publicada originalmente em francês em 1970 como *Le Dépeupler*. A tradução (do próprio Beckett) para o inglês, *The Lost Ones*, foi publicada em 1971. A respeito da tradução brasileira, retornar à nota de rodapé n. 40.

⁷⁴ Tradução nossa: “Badiou has a quite unBeckettian attachment to the clarity of narrative sequence. His accounts of the progress of a truth or the process of subjectivation and of Beckett’s career both take the form of orderly, sequential narrative. The trouble is that the second narrative does not conform to the first. (...) For all Badiou’s claims that, in *How It Is* and

A crítica de Gibson a Badiou, conforme o início do excerto – e posterior confirmação em suas últimas linhas –, parte da aparente necessidade de sistematização demonstrada pelo filósofo (à qual já havíamos aludido mais acima), que, por conta de sua excessiva ordenação e estabelecimento de sequências narrativas, acaba se distanciando do texto de Beckett propriamente dito. O trecho citado também mostra a não-adesão de Gibson à proposta de Badiou sobre uma “ruptura fundamental” na produção literária beckettiana.

Após um vislumbre de algumas ideias de Badiou, retornemos à tese de Araújo, tomando, de partida, as reflexões que a autora oferece sobre o “amor” na literatura de Hirst e Beckett. Em seu quinto capítulo, depois de observar que o tema em questão constitui “uma das ramificações do niilismo heróico”, ela observa que, em Beckett, ele pode ser notado no fato de que, “apesar da solidão, os personagens da trilogia têm sempre a presença de uma pessoa que cuida deles” (ARAÚJO, 2009, p. 98). Na sequência dessa mesma reflexão, todavia, são feitas várias afirmações que parecem contradizer o suposto tom de “conforto” ou “consolação” que a presença das duplas ou pares poderia suscitar. Por exemplo: “O amor serve para satisfazer as necessidades do corpo, assim como comer e dormir. (...) A ironia aguda de Beckett retira toda a sublimidade do amor, colocando a espécie humana no nível das outras espécies de animais” (ARAÚJO, 2009, p. 98). Mais adiante, encontramos a seguinte reflexão: “É curioso observar que os pares são de extrema relevância na literatura beckettiana, nem que seja para ressaltar ainda mais a solidão do personagem na presença do outro” (ARAÚJO, 2009, p. 105). E ainda esta: “O pessimismo de Beckett é sua humanidade ferida e o seu niilismo heróico é a descoberta do outro, mesmo que esse outro o machuque ou o decepcione”

The Lost Ones, we find a Beckett concerned to turn away from the agonistics of the *cogito* and towards the other, both are principally later instances of a practice of ‘restricted action’ which offer no more obvious hope of liberation than did the *Trilogy*. This is indicative: Badiou appears reluctant to countenance the possibility that there might be a paradoxical or problematic aspect to his twin insistence on the self-founding character of Beckettian thought on the one hand and Beckett’s desire to open his art up to the event or encounter with the other. Is the relationship between these two principles not partly contradictory? Is there not, in Beckett’s work as a whole, a kind of sporadic, irregular oscillation between them that cannot be reduced to logical or chronological order?”.

(ARAÚJO, 2009, p. 118). Ambos os trechos parecem indicar que a presença do outro acaba por criar um efeito mais negativo do que positivo, já que, muitas vezes, ressalta ainda mais o sentimento de solidão, podendo “machucar” e “decepcionar”. Torna-se problemático interpretar essa caracterização em termos de “amor”. E a dificuldade é reforçada na sequência: logo depois de afirmar que a solidão torna-se ainda mais evidente na presença do outro, a pesquisadora observa que a busca pelo outro em Beckett visa justamente a romper com a solidão: “Por se sentirem incompletos, os protagonistas anseiam pelo contato com o outro, a fim de romperem com a solidão e o silêncio” (ARAÚJO, 2009, p. 118). Apesar de não se enveredar pelo sistema numérico proposto por Alain Badiou, portanto, Araújo parece reunir uma série de afirmações contraditórias ao abordar o tema “amor” a partir das duplas beckettianas.

Para além da presença do outro, a autora interpreta o amor também em termos de “amor à narrativa” – e é a partir desse viés que ela identifica o tema em questão na obra de Hilda Hilst. Segundo Araújo, “Por ‘necessidade de amor’ a narrativa não pode parar” (ARAÚJO, 2009, p. 105). Essa interpretação parte, provavelmente, do fato de muitos narradores de Hilst e Beckett serem narradores compulsivos, cuja “fala” parece beirar o exagero. Não nos parece, no entanto, que esse falar/narrar em excesso deva ser interpretado como indicativo de “amor” – seja pela escrita, seja pela humanidade ou pela vida, conforme reflete Araújo no trecho transcrito a seguir:

O amor pela humanidade e o amor pela vida podem ser resumidos no amor pela escrita, pela continuidade do texto de ficção. Assim, o sentido da existência no protagonista beckettiano/hilstiano é o ato de escrever, de narrar histórias (ARAÚJO, 2009, p. 241).

Ao longo de nosso comentário inicial sobre o conceito de “nihilismo heroico” proposto pela pesquisadora, vimo-la empregando expressões de teor negativo para fazer referência à produção literária de Hilst e Beckett, e procuramos assinalar, diante delas, a aparente contradição de se pensar um nihilismo que se traduz em termos de positividade. A mesma impressão de contradição é sublinhada pela afirmação de que os protagonistas beckettianos/hilstianos possuem um sentido em suas existências, e que este

consiste “no ato de escrever, de narrar histórias” – e, mais ainda, de que esse contínuo ato de escrita representa um suposto amor pela humanidade e pela vida. Conforme também comentamos mais acima, a insistência pela escrita em Beckett (e, neste momento, já podemos acrescentar aqui o nome de Hilst) parece mais indicativa de um ríspido conflito com as limitações da linguagem (ou com o vazio da existência, com a falta de sentido das coisas) do que um gesto de amor: mais uma “obrigação” do que um “desejo” de continuar escrevendo.

Um dos momentos em que Araújo melhor esboça uma explicação para esse suposto “amor pela escrita” consiste em sua leitura da novela⁷⁵ “O unicórnio”, de Hilst. Com uma narrativa que se desenvolve em forma de um complexo fluxo de consciência, a novela em questão apresenta um conjunto de divagações e recordações que impede o estabelecimento de um enredo preciso. A partir de suas primeiras linhas, é possível apenas perceber a voz de uma narradora – cujo nome permanece incógnito –, intercalada por outra voz (possivelmente pertencente também a uma mulher), como se constituindo um diálogo, ou uma espécie de entrevista. O texto transita de uma voz para a outra sem estabelecer qualquer tipo de marcação, o que torna muito difícil a identificação de cada uma delas em determinadas passagens. Em linhas gerais, a narradora vai contando à outra fragmentos de seu passado, enquanto se embrenha por uma série de reflexões. A tônica desse fluxo, sob nossa perspectiva, é regida principalmente pelo conflito de uma identidade que se descobre fragmentada, impossibilitada de enxergar a si própria como um todo homogêneo – e, por isso, impossibilitada de compreender e significar com clareza sua experiência consigo mesma e com o mundo.

Observemos, por exemplo, as linhas que iniciam a novela: “Eu estou dentro do que vê. Eu estou dentro de alguma coisa que faz a ação de ver. Vejo que essa coisa vê algo que lhe traz sofrimento. Caminho sôbre a coisa. A coisa encolhe-se” (HILST, 1970b, p. 115). Em uma sequência de frases curtas, a narradora tenta expressar uma experiência que não lhe parece muito clara. Apesar da impressão de estar “dentro de alguma coisa que faz a ação de ver”,

⁷⁵ Araújo chama o texto em questão de conto – possibilidade que consideramos plausível. Todavia, por conta de sua extensão (53 páginas na edição original, de 1970; 48 no volume *Ficções*, de 1977; e 76 na reedição de 2001, pela Globo), insistiremos no emprego do termo “novela”.

de caminhar sobre a coisa e de senti-la encolher-se, ela não consegue determinar com clareza *o que é* a coisa. Essa “imprecisão” ecoa a identidade fragmentada da personagem. Em determinada passagem da narrativa, por exemplo, ela comenta com sua interlocutora: “Você sabe que êles ficaram com todos os meus livros? Não devolveram nenhum? Um só: ‘o herói de mil caras’. Êles também sabem quem eu sou, mil caras sim senhores, mil caras para suportar, gozar e salvar mil situações” (HILST, 1970b, p. 129). O título “o herói de mil caras” é uma provável referência à obra *O herói de mil faces* (*The hero of a thousand faces*, 1949), de Joseph Campbell – um estudo dos temas que se repetem nas diferentes mitologias, partindo de um ponto de vista psicológico. Essa referência inicial já parece sustentar a alusão a uma identidade que se faz multifacetada, e o comentário que a segue – “mil caras sim senhores, mil caras para suportar, gozar e salvar mil situações” – torna a impressão ainda mais forte.

A passagem transcrita a seguir também aponta para a mesma questão: “Ah, como eu desejaria ser uma só, como seria bom ser inteiriça, fazer-me entender, ter uma linguagem simples como um ovo. Um ovo? É, um ovo é simples, a casca por fora, a gema e a clara por dentro” (HILST, 1970b, p. 140). O desejo de “ser uma só” aponta justamente para o fato de que a personagem não o é: dona de “mil caras”, a narradora-protagonista de “O unicórnio” sente-se impossibilitada de enxergar a si própria como um todo homogêneo, coeso, “simples como um ovo” – e, daí, a impossibilidade de fazer-se entender, de expressar-se em uma linguagem compreensível.

Como se para exponenciar/materializar essa experiência fragmentária, em certa altura da narrativa, a narradora sofre uma metamorfose, transformando-se em unicórnio. Em seu *Dicionário de símbolos na arte*, Sarah Carr-Gomm (2004, p. 215) descreve o unicórnio como uma criatura caracterizada principalmente pela pureza. Sua imagem é carregada de positividade. Sob essa perspectiva, fica-nos a impressão inicial de que a súbita metamorfose sofrida pela narradora hilstiana culminará na solução de seu impasse com a fragmentação e com a impossibilidade de fazer-se entender: a heroína de mil caras parece ter dado lugar à criatura mitológica de pureza e paz notórias. Interpretação equivocada: conforme prosseguimos com a leitura da novela (HILST, 1970b, pp. 143-147), descobrimos que o unicórnio surgido

da metamorfose é um bicho feio e desproporcional, que mais assusta do que encanta, que defeca sobre os degraus do prédio e sobre os vizinhos alarmados, conforme estes tentam livrá-lo da clausura de seu apartamento (ou do apartamento que pertencia àquela que ele era antes da transformação). O unicórnio de Hilda Hilst desconstrói de forma dolorosa a imagem cristalizada do ser mitológico e desmente a possibilidade de salvação que ele deveria trazer em seu bojo. E da clausura do apartamento, o unicórnio é levado para nova clausura: atestando sua condição de aberração, ele é transportado para uma espécie de parque ou zoológico, e passa a viver trancado em uma jaula. Quanto ao desdobramento de suas esperanças – quanto ao impasse da incomunicabilidade –, podemos vislumbrá-lo no seguinte excerto:

São sete horas da manhã e sei disso porque o zelador do parque aparece gritando: como vai, bêsta unicórnio? São sete horas da manhã e hoje estou aqui para limpar a sua fedentina. Como é, dormiu bem? Vira-se para o ajudante: êste animal é uma bêsta mesmo, agora deu para ter um corrimento nos olhos e parece que está sempre chorando, as crianças vivem me enchendo: o unicórnio está chorando, hein môço? E eu repito a mesma coisa o domingo inteiro: o unicórnio não chora, parem de inventar coisas, já pinguei colírio nos olhos dessa bêsta mas parece que é pior, êle fica o dia inteiro fungando, eh, bicho medonho, só sabe ficar aí parado olhando entre as grades. O zelador do parque afastou-se. Não durmo há vários dias. No início fui tratado com bondade: duas vêzes, pela manhã e à tardezinha, jogavam verduras e restos de fruta no meu quadrado. Agora, na parte da manhã, me atiram alfaces podres e um maço de brócoli e tudo isso é muito difícil de engolir. Hoje é domingo, o sol está batendo nas minhas patas, estou muito triste porque hoje exatamente faz dois anos que estou aqui, e me lembro como estava quando cheguei, como eu tinha esperança de conquistar o amor dos que me vissem. Fiz o possível para agradar as pessoas – naturalmente dentro dos meus poucos recursos – mas sei agora que não compreendem os meus gestos (HILST, 1970b, pp. 149-150).

Não nos parece difícil inferir, a partir do trecho citado, a situação lastimável e o tom de derrota que rege o lamento do narrador-unicórnio. A possibilidade de salvação que inicialmente (e equivocadamente) talvez tenhamos vislumbrado na metamorfose é substituída pela impressão pungente de que a nova máscara assumida pela personagem “de mil caras” acabou por tornar ainda mais ríspida e irrevogável sua condição de incomunicabilidade

ajuda, para que ela continue a acreditar, a seguir adiante com o seu trabalho: o ofício da palavra. Assim, as últimas palavras do conto (“eu acredito eu acredito...”) confirmam o niilismo heróico de sua literatura (ARAÚJO, 2009, pp. 198-199).

O narrador-unicórnio parece, de fato, morrer, enquanto repete a expressão “eu acredito”. Ela é repetida *quarenta* vezes, e o fato de o texto ser encerrado sem qualquer pontuação deixa a impressão de que a/o protagonista da novela realmente morre em meio a essa suposta “profissão de fé”. O problema reside na definição do objeto dessa crença. Araújo afirma categoricamente que o personagem morre repetindo acreditar no *amor*, mas parece-nos impossível sustentar tal afirmação. Ao longo de todo o texto, e principalmente em sua parte final, não parece existir qualquer indício de que essa interpretação seja válida. Considerando a situação sufocante do narrador-unicórnio instantes antes de suas últimas palavras (que repete, a nosso ver, a mesma condição sufocante vivida pela personagem desde o início da novela), fica-nos a impressão de que Rosanne Bezerra de Araújo apenas determinou o *amor* como objeto da (incessantemente repetida) expressão “eu acredito” porque lhe era conveniente – porque, assim, seria corroborada sua interpretação do “niilismo heroico”.

Na contramão, oferecemos uma interpretação divergente. A repetição constante da expressão que encerra “O unicórnio” gera uma impressão de gaguejo – que aponta, a um só tempo, para o problema do transbordo e para o problema da incompletude. Em uma ânsia por expressar-se de forma clara, por ser capaz de significar, muitos dos narradores hilstianos – a exemplo de muitos narradores beckettianos – acabam utilizando a linguagem em excesso. Como cada tentativa de expressão não se concretiza de forma plena, novas tentativas vão sendo acrescentadas, em um ritmo cada vez mais urgente e frustrante. Esse é um dos aspectos que, sob nosso ponto de vista, melhor caracterizam o problema dos limites da linguagem em Hilst e Beckett: sua falência é demonstrada por meio de seu transbordo, por seu emprego em excesso. Esse imperativo rege o desenvolvimento de “O unicórnio” como um todo, e a passagem final só o faz tornar-se mais evidente.

O problema da incompletude é uma consequência direta desse impasse: o gaguejo do narrador-unicórnio deixa sua declaração/confissão final sem uma

conclusão. Ele repete quarenta vezes que acredita, mas não é capaz de dizer em quem acredita. Não há objeto para sua crença, pois, provavelmente, tampouco ele sabe em quem acreditar. Segundo Araújo, trata-se do amor. Mas essa é uma interpretação pouco sustentável. Ao longo de toda a sua trajetória, a/o protagonista da novela desejou ver-se como ser homogêneo, desejou ser capaz de expressar-se de forma clara e compreensível – “simples como um ovo”. A transformação em unicórnio tornou ainda mais evidente a consciência de que essa opção lhe estaria para sempre vetada – e é essa mesma consciência que suas últimas palavras vêm confirmar.

Araújo observa que, por meio da repetição que encerra a novela, a narradora “parece nos pedir ajuda, para que ela continue a acreditar, a seguir adiante com o seu trabalho: o ofício da palavra”. É nesse sentido que caminha a leitura da pesquisadora sobre o “amor à narrativa”, e ela está relacionada a um problema já apontado anteriormente: a autora de *Nihilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: fim e recomeço da narrativa* parece compreender o excesso de fala/escrita nos narradores hilstianos e beckettianos como indicativo de um “desejo” de continuar a dizer, e não como consequência de uma “obrigação” de continuar a dizer, mesmo quando já não parece mais possível fazê-lo. Essa mesma questão é retomada pela pesquisadora em seu último capítulo, em uma passagem que conta com uma citação de Nietzsche:

Em *Gaia Ciência*, o fragmento 93 aborda a escritura como um imperativo, uma condição existencial para o escritor:

“Mas por que você escreve? – A: Eu não sou daqueles que pensam tendo na mão a pena molhada; tampouco daqueles que diante do tinteiro aberto se abandonam a suas paixões, sentados na cadeira olhando fixamente para o papel. Eu me irritado ou me envergonho do ato de escrever; escrever é para mim uma necessidade imperiosa – falar disso, mesmo por imagens, é algo que me desgosta. B: Mas por que você escreve então? A: Cá entre nós, meu caro, eu não descobri ainda outra maneira de *me livrar* de meus pensamentos. B: E por que você quer se livrar deles? A: Por que eu quero? E eu quero? Eu preciso. – B: Basta! Basta!” (NIETZSCHE, 2005, p. 119)⁷⁷. (ARAÚJO, 2009, p. 243).

⁷⁷ A citação de *A Gaia Ciência* é encerrada com uma referência que apresenta o ano de 2005 – informação que não bate com a referência completa da obra que aparece na lista final da tese: NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. A seguir, apresentamos o trecho citado no original, *Die fröhliche Wissenschaft*: “Aber warum schreibst denn du? – A.: Ich gehöre nicht zu Denen, welche mit der nassen Feder in der Hand denken; und noch weniger zu jenen, die sich gar vor dem offenen

Com base no excerto, Araújo continua insistindo na afirmação do “desejo” de prosseguir escrevendo, mas o próprio termo “imperativo” problematiza essa interpretação. No trecho citado, lemos afirmações como “eu me irrita ou me envergonho do ato de escrever”, e “por que eu quero? E eu quero? Eu preciso”. Parece se tratar muito mais do desabafo de um condenado do que da expressão de um desejo, de uma profissão de fé, ou de uma afirmação de amor pela escrita. Para comprovar seu “nihilismo heroico”, Araújo – seguindo, de certa forma, a esteira de Badiou – insiste em uma positividade que parece se colocar muito distante dos textos que ela pretende analisar: “Mostrar a ausência de sentido nas coisas é justamente afirmar que há um sentido, mas que esse foi perdido ao longo dos tempos” (ARAÚJO, 2009, p. 244). Essa passagem aparece logo na sequência da citação de Nietzsche transcrita acima, e nela, mais uma vez, vislumbramos um tom de contradição. “Mostrar a ausência de sentido nas coisas” é justamente/literalmente “afirmar a falta de sentido nas coisas”. É assinalar o fracasso de nossas tentativas constates de *sempre* desejar-ver-construir um sentido. Desmentir a soberania que insistimos em atribuir à nossa capacidade de interpretação e significação. Trata-se, em última instância, de colocar o conhecimento humano em xeque – como o propõe, aliás, o próprio Nietzsche⁷⁸.

Para finalizar, gostaríamos ainda de comentar o último parágrafo da tese – que, sob nosso ponto de vista, resume o tom das reflexões desenvolvidas ao longo de suas quase 300 páginas. Transcrevemos, abaixo, o último parágrafo de sua Conclusão:

No dia em que o mundo e a consciência forem o mesmo, a humanidade atingirá a perfeição. Enquanto esse dia não chega, o homem insiste na vida, semelhante a Sísifo. Como Sísifo, esses autores insistem no absurdo de nossa existência, retratando a realidade por intermédio da arte, mesmo sabendo ser essa existência imperfeita. Narrar na época contemporânea é como empurrar uma enorme pedra em direção ao topo de uma colina, sabendo que o esforço será em vão, uma vez que

Tintenfasse ihren Leidenschaften überlassen, auf ihrem Stuhle sitzend und auf's Papier starrend. Ich ärgere oder schäme mich alles Schreibens; Schreiben ist für mich eine Nothdurft, – selbst im Glechniss davon zu redder, ist mir widerlich. B.: Aber warum schreibst du dann? A.: Ja, mein Liber, im Vertrauen gesagt: ich habe bisher noch kein anderes Mittel gefunden, meine Gedanken los zu werden. B.: Und warum willst du sie los werden? A.: Warum ich will? Will ich denn? Ich muss. – B.: Genug! Genug!” (NIETZSCHE, 1887, p. 114).

⁷⁸ A esse respeito, retornar à breve reflexão proposta entre as páginas 61-62.

a pedra deslizará para baixo da colina, continuamente. O fracasso de Sísifo assemelha-se ao fracasso da humanidade que no decorrer dos séculos vem tentando diferentes sistemas de organização social, diferentes teorias a fim de compreender quem somos. Por outro lado, Sísifo também representa a imagem de resistência, a imagem do niilismo heróico, pois, embora não haja êxito no final, permanecemos insistindo. Assim, os protagonistas seguem adiante, exaustos, é verdade, mas prontos para iniciarem uma nova história, dando continuidade ao imperativo da fala/escrita (ARAÚJO, 2009, p. 259).

Compreender o que significa vislumbrar o “dia” em que “o mundo e a consciência” serão o mesmo – e por que razão o referido amálgama consistirá na “perfeição” da humanidade – está para além de nossa capacidade interpretativa. Quanto à continuação do excerto, vemos Araújo erigir uma comparação entre a literatura de Hilst e Beckett e a imagem de Sísifo. Sísifo, todavia, a autora parece não compreendê-lo bem. Pois, apesar de, em alguns momentos, escrever que o personagem mitológico representa o “absurdo de nossa existência”, que seu esforço será em vão, pois “a pedra deslizará para baixo da colina, continuamente”, e que “o fracasso de Sísifo assemelha-se ao fracasso da humanidade”, ela também afirma que, por outro lado, ele “insiste na vida”, “representa a imagem da resistência” – que aquilo que Hilst e Beckett carregam de sisífico é justamente sua capacidade de insistir na escrita: iniciar uma nova história: dar continuidade ao imperativo da fala.

Sísifo não representa qualquer tipo de resistência.

Ele não insiste em nada. Não quer insistir.

Sísifo foi *condenado*.

E o castigo que os deuses lhe infligiram é perpétuo: empurrar um rochedo morro acima, para vê-lo desmoronar. Retomar a subida, para vê-lo desmoronar novamente. Vê-lo desmoronar *para sempre*. Ele não quer insistir nessa tarefa absurda, mas não tem escolha. E o que é pior: ele *sabe*. Sísifo sabe que verá a rocha desmoronando a cada nova tentativa de levá-la ao cume. Ele não tem a esperança inocente de que cada nova subida poderá ser a derradeira: já conhece de antemão o resultado (fracasso) de cada tentativa. É por isso que tudo o que ele possui de simbólico “reflete” tão bem a condição

humana: por tratar-se de uma condição absurda, regida pela falta de sentido. Não existe qualquer propósito na tarefa perpétua de Sísifo: não existe qualquer propósito na existência humana⁷⁹. Onde há a mínima insinuação de um sentido (do conforto do significado), já não há mais lugar para o absurdo, e Sísifo é o absurdo. Irrevogavelmente.

A leitura da tese de Araújo aqui apresentada oferece, assim, uma espécie de “fechamento” para uma questão que se havia lançado desde as primeiras páginas de nosso estudo: a necessidade de se pensar o confronto entre “otimismo” e “pessimismo” nas obras de Hilst e Beckett. Via Badiou, a leitura proposta por Araújo repousa sobre uma perspectiva mais otimista. Já nossas reflexões, orientadas pelo problema das limitações da linguagem, percorrem via oposta. Com essas considerações, encerramos nosso primeiro capítulo, e passamos, no seguinte, à apresentação e análise de nosso corpus.

⁷⁹ Correndo o risco de incorrer no demasiado óbvio: para uma reflexão mais aprofundada a respeito da representatividade do absurdo da existência humana na figura de Sísifo, sugerimos o ensaio de Albert Camus, *O mito de Sísifo* (*Le mythe de Sisyphe*, publicado originalmente em 1942).

2. ESBOÇO DE UMA “POÉTICA DO GAGUEJO”

O esboço de nossa “poética do gaguejo” será traçado a partir da apresentação e análise dos textos que compõem o corpus da pesquisa. Este se divide em duas partes: em um primeiro momento, contemplaremos a novela “O oco”, de Hilst, e o romance *Molloy*, de Beckett. A análise desses dois textos atua de maneira paradigmática para o desenvolvimento das leituras posteriores: são principalmente os aspectos destacados nessa primeira aproximação que orientarão nossa abordagem da segunda parte do corpus, composta por cinco contos de Hilst e cinco de Beckett. Finalizadas as apresentações e análises, oferecemos uma breve reflexão acerca do conjunto de características que compõem aquilo que aqui chamamos de “poética do gaguejo”, com o objetivo de conferir um fechamento para o capítulo.

2.1. Uma leitura comparada inicial: “O oco” e *Molloy*

Pouco mais de vinte anos separam as publicações de “O oco” e *Molloy*. Colocadas lado a lado – em sua totalidade – as produções literárias de Hilst e Beckett, esses são seus respectivos textos que, sob nossa perspectiva, apresentam maior semelhança. Por isso, a análise que ora iniciamos é paradigmática para a leitura do restante do corpus: ainda que os textos de curta extensão a serem contemplados posteriormente não apresentem, se comparados uns com os outros, semelhanças tão notáveis quanto aqueles sobre as quais passaremos a discorrer a partir de agora, eles serão abordados tomando por guias os eixos de análise e considerações erigidas sobre “O oco” e *Molloy* nesta leitura inicial.

Em alguns dos estudos relacionados no primeiro capítulo, tivemos a oportunidade de verificar que evidenciar a pertinência da leitura comparada entre “O oco” e *Molloy* não é uma exclusividade da nossa pesquisa. Ainda que não tratando especificamente dessa comparação, Nelly Novaes Coelho e

Rosanne Bezerra de Araújo a tangenciam: Araújo estabelece *Molloy* como parte de seu corpus beckettiano (comparando o romance, entre outros, com os textos que compõem *Fluxo-floema* – cujos textos se aproximam consideravelmente da novela aqui analisada), e Novaes Coelho redige algumas linhas estabelecendo uma comparação entre “O oco” e *Malone morre*. Além dessas duas ocorrências, devemos nos lembrar, principalmente, de Luciana Tiscoski, que esboça uma breve leitura comparada entre “O oco” e *Molloy* em sua dissertação.

Molloy é dividido em duas partes. A primeira delas é narrada pelo próprio Molloy, protagonista do romance. “Estou no quarto de minha mãe. Sou eu que moro lá agora. Não sei como cheguei lá. Numa ambulância talvez, num veículo qualquer certamente”⁸⁰ (BECKETT, 2007, p. 23) são suas primeiras palavras. A partir daí, deparamo-nos com um fluxo – que praticamente prescinde de paragrafação, e que é confuso, no mais das vezes – misturando partes de narrativa, fragmentos de recordações e reflexões – muitas delas, meticulosas, no que pese serem consideravelmente “descabidas” (como aquela sobre a resistência do suplemento literário do *Times* à sua flatulência, conforme vimos no início de nossa tese⁸¹). A definição de um enredo para essa primeira parte é problemática, mas, grosso modo, poderíamos resumi-lo como o relato de um trajeto percorrido por Molloy – trajeto cujo destino é impreciso, e que envolve paisagens que dão ao narrador a impressão de familiaridade, ainda que ele não possa reconhecê-las com certeza.

Já a segunda parte é narrada por Jacques Moran: uma espécie de “agente” encarregado de encontrar Molloy – que Moran, na verdade, não conhece (ou talvez conheça). A narrativa da segunda parte corresponde, portanto, ao relato dessa busca (infrutífera), que o personagem trava acompanhado por seu filho (também chamado Jacques). Em seu início, se comparada à de Molloy, a narrativa de Moran apresenta-se de forma bem organizada – como se ele soubesse exatamente aquilo que pretende relatar, e de que forma fazê-lo. À medida que o texto se desenvolve, no entanto, a

⁸⁰ Francês: “Je suis dans la chambre de ma mère. C’est moi qui y vis maintenat. Je ne sais pas comment j’y suis arrivé. Dans une ambulance peut-être, un véhicule quelconque certainement” (BECKETT, 1982, p. 7). Inglês: “I am in my mother’s room. It’s I who live there now. I don’t know how I got there. Perhaps in an ambulance, certainly a vehicle of some kind” (BECKETT, 2006, p. 3).

⁸¹ Trata-se da passagem de *Molloy* brevemente comentada na página 22.

mesma impressão de confusão/imprecisão que caracteriza a primeira parte do romance passa a dominar também a segunda parte.

A novela “O oco” – o quarto e último texto a compor o volume *Kadosh*, de 1973⁸² – apresenta, cremos ser possível dizê-lo, o mais beckettiano de todos os narradores criados por Hilst. Com essa afirmação, não pretendemos registrar uma possível “influência” de Beckett sobre a escritora brasileira⁸³: toda a produção ficcional de Hilst é marcada por uma dicção muito particular. E, no tocante à comparação de suas obras, existem temas que são tratados especificamente (e de maneira/em proporção específica) por cada um dos autores. No caso de “O oco”, por exemplo, encontramos grande exploração de um tema que já apontamos como sendo o epicentro temático da literatura hilstiana, e que parece não ser contemplado com evidência por Beckett: o trato com o divino⁸⁴ – que, a exemplo de muitos outros textos de Hilst, se configura aqui por meio de um ríspido conflito com um Deus que se faz ausente. Diretamente relacionado a essa questão, vislumbramos ainda em “O oco” outro elemento que aparece com certa frequência na ficção de Hilst, e que é praticamente ausente da literatura de Beckett: a inserção de certo “elemento sobrenatural” – que, via de regra, assumirá em Hilst ares de absurdo⁸⁵.

⁸² As quatro novelas que constituem *Kadosh* (que, previamente, como já assinalamos (na página 40), foi chamado *Qadós*) são, em ordem: “Agda”, “Kadosh”, “Agda” e “O oco”. A reedição pela Globo (edição que utilizamos em nossa tese) foi publicada em 2002.

⁸³ Já apresentamos, também no início de nosso trabalho (cf. nota de rodapé n. 7, principalmente), uma breve problematização sobre a hipótese de se pensar “influências” sobre a literatura hilstiana.

⁸⁴ A esse respeito, ver comentário registrado entre as páginas 35-37.

⁸⁵ Apresentaremos, logo adiante, uma breve explanação sobre aquilo que estamos chamando de “elemento sobrenatural” em “O oco”. Mas, apenas para antecipar um pouco a questão, e reunir aqui outras ocorrências, devemos nos lembrar da novela “O unicórnio” – comentada há pouco –, cuja narradora subitamente se metamorfoseia na criatura mitológica que dá nome à novela. Conforme observamos, a metamorfose em questão parece atuar, principalmente, como mecanismo “exponenciador” da fragmentação identitária da narradora, mas isso não anula a interpretação de que se trata de um evento sobrenatural – conferindo uma dimensão de “absurdo” à experiência de vida da personagem. De teor semelhante é a situação explorada na novela “Lázaro” (que também faz parte de *Fluxo-floema*): seu narrador-protagonista retoma o personagem bíblico ressuscitado por Cristo (cf. o Evangelho de João, cap. 11) e, além de um relato da experiência insólita de sua ressurreição (que envolve um personagem grotesco, chamado Rouah), o Lázaro de Hilst é inexplicavelmente transportado para o século XX (“Lázaro” é um dos textos a compor o corpus de análise da tese de Rosanne Bezerra de Araújo. Além disso, oferecemos uma análise da novela em artigo de nossa autoria, publicado na revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (UnB, vol. 47, pp. 269-286, jan/jun.2016) sob o título “A angústia diante da morte em ‘Lázaro’, de Hilda Hilst”).

No entanto, relevadas as especificidades, encontramos em “O oco” características que se tornaram marcantes em muitos dos narradores beckettianos. A novela de Hilst aqui contemplada apresenta um narrador confuso, de memória e identidade estilhaçadas, dono de elucubrações muitas vezes semelhantes àquelas travadas por Molloy (e, até certo ponto, também por Moran): trata-se de um velho que, aparentemente, não se lembra do próprio nome, e que passa seus dias repousando sobre as areias de uma praia. Suas canelas estão severamente feridas – ao ponto de praticamente impedir-lhe a locomoção –, e um menino (cujo nome também desconhecemos) frequentemente vem lhe fazer companhia, para conversar e tratar de suas pernas.

A primeira das características que apontam para a semelhança dos dois textos pode ser vislumbrada, de partida, pela visualização da estrutura de ambos: já observamos que a narrativa da primeira parte de *Molloy* praticamente não apresenta paragrafação (a segunda parte, narrada por Moran, é visivelmente diferente sob esse aspecto: ainda que, da metade em diante, assemelhe-se cada vez mais à primeira parte no tocante à confusão e à imprecisão quanto aos fatos narrados, a narrativa de Moran se configura, do começo ao fim, estruturada em diversos parágrafos). Também “O oco” – que, em termos de extensão, corresponde aproximadamente a cada uma das metades de *Molloy* – praticamente não apresenta paragrafação: a novela toda é dividida em apenas dois longos parágrafos.

Para além da visualização da estrutura, passando aos textos propriamente ditos, notamos que a caracterização da identidade (ou da falta de identidade) de seus narradores também é consideravelmente semelhante. Trata-se de personagens confusos, sem memória e sem referência: muitas vezes, não se lembram do próprio nome, não sabem precisar com certeza de onde vieram, onde estão, ou para onde vão. Kenner, ao tratar dos narradores da trilogia beckettiana do pós-guerra, observa, por exemplo, “uma singular ausência de algo que só pode ser chamado de identidade”⁸⁶ (KENNER, 1961, p. 41). Já tivemos um vislumbre dessa caracterização mais acima: logo no início de nosso primeiro capítulo, ao tratar da epígrafe de *Fluxo-floema*, vimos

⁸⁶ Tradução nossa: “a singular absence of what can only be called identity”.

um comentário de Luciana Tiscoski sobre a multiplicidade da identidade dos narradores hilstianos e beckettianos; também vimos Nelly Novaes Coelho traçar um breve comentário sobre a “indefinição existencial” dos narradores de “O oco” e *Malone morre*⁸⁷; e, ainda, vimos Rosanne Bezerra de Araújo abordar a questão da fragmentação da identidade como um dos pontos de intersecção entre as literaturas de Hilst e Beckett⁸⁸.

Apontar a fragmentação/diluição da identidade e a desreferenciação como marcas específicas dos narradores de “O oco” e *Molloy*, e estabelecê-las entre os principais pontos de convergência entre os dois textos, a princípio, não significa – o sabemos – ir muito longe. Afinal, pelo menos desde as primeiras décadas do século XX, em um movimento crescente, torna-se cada vez mais frequente o traçado de caracterizações como essas que transcrevemos a seguir (retiradas de estudos que oferecem um quadro geral sobre grande parte das narrativas das últimas décadas do século XX):

Já não se presume que o indivíduo perceptor seja uma identidade coerente, geradora de significados. Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar (...), ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes esquecendo sua própria onisciência aparente⁸⁹ (HUTCHEON, 1991, p. 29).

A subjetividade como produção discursiva (...) aponta para a desconstrução da crença num sujeito dado natural, substancial, capaz de representar, ou seja, de lançar a ponte bem alicerçada da verdade em direção ao objeto. A representação, em crise, vira babel lingüística levando de roldão, em meio à pluralidade das falas, o sujeito e seu olhar sobre o mundo (VILLAÇA, 1996, p. 34).

o texto funciona como uma espécie de apresentação dos meandros de uma subjetividade voltada sobre si mesma, ancorada na descrição de estados de ânimo difusos e inconsistentes, de alucinações e sensações indefinidas (PELLEGRINI, 1994, p. 55).

⁸⁷ Ver excerto de “*Fluxofloema e Qadós: a busca e a espera*” reproduzido entre as páginas 42-43, e nosso comentário posterior.

⁸⁸ Ver comentários sobre a tese de Araújo registrados na página 52.

⁸⁹ O trecho citado pertence à tradução de Ricardo Cruz (cf. Referências). Transcrevemos, a seguir, o original: “The perceiving subject is no longer assumed to a coherent, meaning-generating entity. Narrators in fiction become either disconcertingly multiple and hard to locate (...) or resolutely provisional and limited – often undermining their own seeming omniscience” (HUTCHEON, 2004, p. 11).

Portanto, o estabelecimento desses aspectos como importantes pontos de encontro em uma leitura comparada entre “O oco” e *Molloy* pode simplesmente ser interpretado, em um primeiro momento, como uma afirmação redundante: marcas a compor um quadro de caracterizações que abrange grande parte da produção ficcional ocidental desde o início do século XX – e que, por conta disso, nada trariam de particular à nossa análise. Todavia, é a forma específica – e muito semelhante – que essas marcas assumem nas duas narrativas aqui contempladas que confere a elas lugar de destaque em nossa leitura.

Observemos, primeiro, o velho narrador de “O oco”. Logo no início de sua narrativa, ele reflete: “Há quanto tempo estou aqui? Já não sei” (HILST, 2002, p. 129). À falta de noção sobre o tempo, algumas linhas adiante, é acrescentada a falta de referência quanto ao espaço – marcada pela expressão “devo”, que indica a dúvida do narrador: “Aqui nunca chove, devo estar no trópico e à beira-mar evidente” (HILST, 2002, p. 130). Mais uma vez, poucas linhas adiante, a imprecisão quanto ao espaço é retomada em um reflexo sobre a vã tentativa de recapitular a origem de sua condição atual:

Às vezes tento aquela coisa outra vez. Aquela coisa é fechar os olhos e descobrir como é que eu vim parar aqui. Viro-me de bruços. O menino diz é aquela coisa outra vez? Eu digo é. Vai ver a mancha vermelha de novo, não adianta, pára com isso. É porque todas as vezes que eu tento me lembrar eu vejo a mancha vermelha (HILST, 2002, p. 130).

Suas tentativas de lembrar são frustradas por uma “mancha vermelha”. Em vários momentos da narrativa, essa “mancha vermelha” é retomada, atestando a falta de memória do personagem. Poucas páginas após a passagem citada acima, por exemplo, lemos: “também não me lembro se tive uma avó, nem se tive mãe e pai, devo ter tido (...). A mancha vermelha jamais me deixará saber” (HILST, 2002, p. 132). E mais adiante:

São muitos. Estão mortos. Não posso dar um passo, piso na mão de uma mulher, a boca aberta da mulher, a coxa escura de sangue. Olho para trás e vejo os soldados. Os cachorrinhos. A mancha vermelha outra vez. Acabou-se (HILST, 2002, p. 136).

Nesse trecho, o velho parece se lembrar que, em algum momento, participou de uma guerra – ou, pelo menos, uma espécie de conflito armado. Em outras passagens da novela, novos fragmentos desse cenário constituído por soldados e pessoas mortas lhe acodem, mas a mancha sempre prevalece, impossibilitando o traçado de uma memória que o localize como sujeito possuidor de uma identidade mais concreta, em espaço e tempo melhor identificados. A desreferenciação, assim, torna sua identidade diluída/fragmentada.

O mesmo processo é visível em *Molloy*. Já observamos que as linhas que iniciam o romance consistem na afirmação de que Molloy está na casa da sua mãe, e de que ele mora “lá” agora – não sabendo, todavia, como chegou “lá”. Além da semelhança com o velho de “O oco” no tocante à falta de memória, devemos observar uma aparente confusão de Molloy quanto ao emprego dos advérbios de lugar – que confirma mais ainda sua desreferenciação: ao dizer que “está” na casa de sua mãe, imediatamente imaginamos o personagem falando a partir de um “aqui”. Todavia, ao referir-se ao lugar em que está, na sequência, ele emprega o advérbio “lá”. Poucas linhas adiante, o personagem afirma: “não trabalho por dinheiro. Por que então? Não sei. Não sei grande coisa, francamente”⁹⁰ (BECKETT, 2007, p. 23) – palavras que ecoam o “Há quanto tempo estou aqui. Já não sei” do narrador hilstiano visto acima. Em outro momento, ao referir-se a si próprio e à sua mãe, Molloy reflete: “Estávamos tão velhos, ela e eu, (...) que éramos como um par de velhos compadres, sem sexo, sem parentesco, com as mesmas lembranças, os mesmos rancores, as mesmas expectativas”⁹¹ (BECKETT, 2007, p. 36) – caracterização que denota o esboço de uma identidade sem contornos precisos. E, na sequência, encontramos novas menções à falta de referência: “Confundo leste e oeste, os pólos também, eu os inverteo de bom

⁹⁰ Francês: “je ne travaille pas pour l’argent. Pour quoi alors ? Je ne sais pas. Je ne sais pas grand’chose, franchement” (BECKETT, 1982, p. 7). Inglês: “I don’t work for money. For what then? I don’t know. The truth is I don’t know much” (BECKETT, 2006, p. 3).

⁹¹ Francês: “Nous étions si vieux, elle et moi, (...) que cela faisait comme un couple de vieux compères, sans sexe, sans parenté, avec les mêmes souvenirs, les mêmes rancunes, la même expectativa” (BECKETT, 1982, p. 21). Inglês: “We were so old, she and I, (...) that we were like a couple of old cronies, sexless, unrelated, with the same memories, the same rancours, the same expectations” (BECKETT, 2006, p. 13).

grado”⁹² (BECKETT, 2007, p. 39), ou “Tinha esquecido aonde ia. Parei pra pensar. É difícil pensar pedalando, pra mim”⁹³ (BECKETT, 2007, p. 47). Sobre tais falta de identidade e desreferenciação na obra do escritor irlandês, Andrade assinala a

desconfiança tão prematura de Beckett em relação à arte que parte de hipóteses do sujeito para situá-lo, imutável, num confronto com um mundo objetivo igualmente reificado. À contínua substituição das cascas sucessivas a que damos o nome de “eu” corresponde um mundo igualmente cambiante e a arte deve fazer justiça à natureza movediça do terreno em que pretende promover o encontro (ou denunciar o desencontro) entre o sujeito e o universo (ANDRADE, 2001, p. 21).

Portanto, como os trechos da primeira parte do romance destacados acima demonstram – e também podemos dizer o mesmo das passagens de “O oco” vistas previamente –, a investida de Beckett rumo à falta de identidade visa a desconstruir a representação homogênea do indivíduo, pondo em evidência a condição “movediça” tanto de sua própria interioridade quanto do “terreno” por ele percorrido. Para esse mesmo sentido apontam as seguintes observações de Molloy: “Sim, isso me acontece e ainda me acontecerá, de esquecer quem sou e de me deslocar diante de mim à maneira de um estranho”⁹⁴ (BECKETT, 2007, p. 67); e: “Sim, me acontecia esquecer não apenas quem eu era, mas o que eu era, esquecer de ser”⁹⁵ (BECKETT, 2007, p. 76).

Quando passamos à segunda parte do romance, narrada por Moran, deparamo-nos – conforme já observado mais acima – com um texto consideravelmente destoante daquele que compõe a primeira parte. No início

⁹² Francês: “Je confonds est et ouest, les pôles aussi, je les intervertis volontiers” (BECKETT, 1982, p. 24). Inglês: “I confuse east and west, the poles too, I invert them readily” (BECKETT, 2006, p. 15).

⁹³ Francês: “J’avais oublié où j’allais. Je m’arrêtais pour y réfléchir. Il est difficile de réfléchir en roulant, pour moi” (BECKETT, 1982, p. 34). Inglês: “I had forgotten where I was going. I stopped to think. It is difficult to think riding, for me” (BECKETT, 2006, p. 22).

⁹⁴ Francês: “Oui, cela m’arrive et cela m’arrivera encore d’oublier qui je suis et d’évoluer devant moi à la manière d’un étranger” (BECKETT, 1982, p. 56). Inglês: “Yes it sometimes happens and will sometimes happen again that I forget who I am and strut before my eyes, like a stranger” (BECKETT, 2006, p. 37).

⁹⁵ Francês: “Oui, il m’arrivait d’oublier non seulement qui j’étais, mais que j’étais, d’oublier d’être” (BECKETT, 1982, p. 65). Inglês: “Yes, there were times when I forgot not only who I was, but that I was, forgot to be” (BECKETT, 2006, p. 44).

de seu relato, Moran se apresenta bem organizado, dono de suas palavras e hábitos, como se tivesse absoluta certeza a respeito de sua identidade e de suas ações. No ensaio “*Molloy*: dizer sempre, ou quase”⁹⁶, Ana Helena Souza observa: “Em muitos aspectos, a segunda parte vai sendo construída de acordo com as convenções de plausibilidade e verossimilhança dominantes na ficção realista” (SOUZA, 2007, p. 16). Aquelas convenções que Beckett ataca, conforme visto na observação de Fábio de Souza Andrade, as vemos afirmadas/reproduzidas no início da segunda narrativa de *Molloy*. Essa fidelidade à tradição realista pode ser observada, por exemplo, logo no terceiro parágrafo do relato de Moran: “Lembro-me do dia em que recebi a ordem de me ocupar de Molloy. Era um domingo de verão. Estava sentado no meu jardimzinho, numa poltrona de vime, um livro negro sobre os joelhos”⁹⁷ (BECKETT, 2007, p. 131). Na contramão das situações descritas quando do vislumbre da falta de identidade do velho narrador de “O oco” e de Molloy, o excerto demonstra um Moran com memória bem definida, bem localizado em tempo e espaço, capaz de descrever exatamente o cenário que o cercava. No entanto, conforme também já observamos mais acima, à medida que sua narrativa se desenvolve, o personagem vai gradativamente se assemelhando a Molloy, sob diversos aspectos. Nesse sentido, a segunda parte do romance parece simbolizar um movimento que parte das convenções da ficção realista até chegar ao ataque perpetrado por Beckett a tais convenções. Portanto, os aspectos da narrativa de Moran de que trataremos aqui dirão respeito mais ao personagem que ele vai se tornando da metade de seu relato em diante. Um dos primeiros indícios de sua súbita falta de referência, por exemplo, podem ser notados no trecho em que Moran começa a descrever Ballyba, o país para onde está viajando à procura de Molloy:

Só o capim comum crescia ali em abundância e uma estranha gramínea azul e amarga, imprópria para alimentar o gado, mas à qual se adaptavam bem ou mal o burro, a cabra e a ovelha

⁹⁶ Publicado como prefácio de sua própria tradução de *Molloy* (cf. Referências).

⁹⁷ Francês: “Je me rappelle le jour où je reçus l’ordre de m’occuper de Molloy. C’était un dimanche d’été. J’étais assis dans mon petit jardin, dans un fauteuil de rotin, un livre noir fermé sur mes genoux” (BECKETT, 1982, p. 127). Inglês: “I remember the day I received the order to see about Molloy. It was a Sunday in summer. I was sitting in my little garden, in a wicker chair, a black book closed on my knees” (BECKETT, 2006, p. 87).

negra. De onde Ballyba tirava a sua opulência? Vou lhes dizer. Não, não direi nada. Nada. Então aí está uma parte do que eu achava que sabia sobre Ballyba ao partir. Me pergunto se não estava confundindo com outro lugar⁹⁸ (BECKETT, 2007, p. 185).

O excerto é iniciado com o mesmo tom minuciosamente descritivo que vinha caracterizando seu relato desde o início. Logo depois, no entanto, ao propor-se uma questão sobre a “opulência de Ballyba”, Moran descobre que não sabe respondê-la, e chega a perguntar-se se não estaria confundido o lugar – o que aponta para a desreferenciação. Poucas linhas depois, encontramos novo sintoma de sua transformação: “O que estava procurando exatamente? É difícil dizer”⁹⁹ (BECKETT, 2007, p. 187). E, na sequência: “Então não conseguia saber de que maneira devia lidar com Molloy, uma vez que o tivesse encontrado. As indicações que Gaber não pudera deixar de me fornecer a esse respeito tinham saído completamente da minha cabeça”¹⁰⁰ (BECKETT, 2007, p. 189). Mais adiante, o personagem chega a travar uma reflexão sobre sua percepção de tais mudanças:

também me voltava sobre mim, sobre o que tinha mudado havia algum tempo em mim. E parecia que me via envelhecer na velocidade de uma efemérida. Mas a idéia de envelhecimento não era exatamente a que se apresentava em mim então. E o que se via se parecia mais a um esmigalhamento, a um desmoronamento raivoso de tudo aquilo que desde sempre me protegera daquilo que desde sempre estava condenado a ser. Ou assistia a uma espécie de perfuração cada vez mais rápida em direção a não sei que luz

⁹⁸ Francês: “N’y poussaient dru que le chiendent et une étrange graminée bleue et amère impropre à l’alimentation du gros bétail, mais dont s’accommodaient tant bien que mal l’âne, la chèvre et le mouton noir. D’où Ballyba tirait-il donc son opulence ? Je vais vous le dire. Non, je ne dirai rien. Rien. Voilà donc une partie de ce que je croyais savoir sur Ballyba en partant de chez moi. Je me demande si je ne confondais pas avec un autre endroit” (BECKETT, 1982, p. 185). Inglês: “Here only quitchweed grew in abundance, and a curious bitter blue grass fatal to cows and horses, though tolerated apparently by the ass, the goat and the black sheep. What then was the source of Ballyba’s prosperity? I’ll tell you. No, I’ll tell you nothing. Nothing. That then is a part of what I thought I knew about Ballyba when I left home. I wonder if I was not confusing it with some other place” (BECKETT, 2006, p. 129).

⁹⁹ Francês: “Qu’est-ce que je cherchais au juste ? C’est difficile à dire” (BECKETT, 1982, p. 187). Inglês: “What was I looking for exactly? It is hard to say” (BECKETT, 2006, p. 131).

¹⁰⁰ Francês: “Je n’arrivais donc pas à savoir de quelle façon je devais agir sur Molloy, une fois que je l’aurais trouvé. Les indications que Gaber n’avait pu manquer de me fournir à ce sujet m’étaient complètement sorties de la tête” (BECKETT, 1982, p. 189). Inglês: “I could not determine therefore how I was to deal with Molloy, once I had found him. The directions which Gaber must certainly have given me with reference to this had gone clean out of my head” (BECKETT, 2006, p. 132).

e que rosto, conhecidos e negados. Mas como descrever essa sensação que de sombria e espessa, de rangente e pedregosa, de repente se fazia líquida¹⁰¹ (BECKETT, 2007, p. 203).

As palavras de Moran demonstram sua consciência sobre o fato de sua identidade – e também de sua percepção sobre aquilo que o cerca – estar passando por um processo de “esmigalhamento” ou “desmoronamento raivoso” (percepção que, ora “sombria e espessa”, subitamente se liquefazia).

Além da fragmentação da identidade (ligada à falta de memória e desreferenciação) dos narradores de ambos os textos, sua condição física também deve ser observada: tanto o velho quanto Molloy e Moran possuem o corpo debilitado¹⁰². Na novela de Hilst, a primeira menção a essa condição física aparece logo nas páginas iniciais: “O menino diz eu vou buscar a pomada pras tuas canelas. Vai. Enquanto espero, olho para as minhas canelas. De fato, não têm bom aspecto” (HILST, 2002, p. 131). Poucas linhas depois, o “aspecto” das canelas é descrito: “As canelas têm uma crosta avermelhada em alguns pontos, noutros há uma crosta marrom e amarela, o menino diz que aí é que está pior, ele aperta de um lado e sai um líquido, ele aperta mais e sai sangue” (HILST, 2002, pp. 131-132). O problema físico do personagem se restringe a essas feridas na canela – mas, conforme prosseguimos com a leitura, percebemos que são feridas severas ao ponto de praticamente impossibilitar-lhe ficar em pé ou caminhar: “Dez passos. Dizendo assim parece muito mas é pouco. Os pés arroxearam. O sangue desceu. Dói muito caminhar, acho que não fui feito pra isso” (HILST, 2002, p. 158).

¹⁰¹ Francês: “je me penchais aussi sur moi, sur ce qu’il y avait de changé depuis quelque temps en moi. Et il me semblait me voir vieillir à une vitesse d’éphémère. Mais l’idée de vieillissement n’était pas exactement celle qui se présentait alors à moi. Et ce que je voyais ressemblait plutôt à un émiettement, à un effondrement rageur de tout ce qui depuis toujours me protégeait de ce que depuis toujours j’étais condamné à être. Ou j’assistais à une sorte de forage de plus en plus rapide vers je ne sais quel jour et quel visage, connus et reniés. Mais comment décrire cette sensation qui de sombre et massive, de grinçante et pierreuse, se faisait soudain liquide” (BECKETT, 1982, p. 204). Inglês: “on myself too I pored, on me so changed from what I was. And I seemed to see myself ageing as swiftly as a day-fly. But the idea of ageing was not exactly the one which offered itself to me. And what I saw was more like a crumbling, a frenzied collapsing of all that had always protected me from all I was always condemned to be. Or it was like a kind of clawing towards a light and countenance I could not name, that I had once known and long denied. But what words can describe this sensation at first all darkness and bulk, with a noise like the grinding of stones, then suddenly as soft as water flowing” (BECKETT, 2006, pp. 142-143).

¹⁰² Essa questão já foi brevemente antecipada em um comentário registrado na página 52 – quando analisávamos a tese de Araújo –, e depois retomada entre as páginas 84-86, a partir de uma citação de “L’écriture du générique”, de Alain Badiou.

Na narrativa de Molloy, suas muletas são constantemente mencionadas desde as primeiras páginas. Em certa altura, o personagem refere-se a si próprio como “aleijado” – o que não o impede de andar de bicicleta: “Aqui está como fazia. Prendia minhas muletas na barra superior do quadro, uma de cada lado, enganchava o pé da minha perna dura (...) na saliência do eixo da roda dianteira e pedalava com a outra”¹⁰³ (BECKETT, 2007, p. 34). Portanto, ainda que pareça ser capaz de se locomover com mais facilidade do que o velho de Hilst, a decrepitude física também é uma marca visível em Molloy. No trecho destacado a seguir, ele oferece uma reflexão mais delongada a respeito de seu corpo:

Eu só dispunha por assim dizer de uma perna, era moralmente perneta, e seria mais feliz, mais leve, amputado à altura da virilha. E se tivessem tirado os testículos no ato, não teria reclamado. Pois meus testículos, balançando no meio das coxas na ponta de um magro cordão, não havia mais nada para tirar deles, tanto é que eu não tinha mais vontade de tirar coisa alguma deles, mas tinha sim vontade de vê-los desaparecer. (...) E o que é pior, me incomodavam ao andar e ao sentar, como se não bastasse minha perna doente, e quando andava de bicicleta batiam por todo lado¹⁰⁴ (BECKETT, 2007, p. 59).

Conforme a narrativa se desenvolve, sua condição física vai piorando: “foi por essa época que a minha perna boa, boa no sentido de não ser dura,

¹⁰³ Francês: “Voici comment je m’y prenais. J’attachais mès béquilles à la barre supérieure du cadre, une de chaque côté, j’accrochais le pied de ma jambe raide (...) à la saillie de l’axe de la roue avant et je pedalais avec l’autre” (BECKETT, 1982, p. 19). Inglês: “This is how I went about it. I fastened my crutches to the cross-bar, one on either side, I propped the foot of my stiff leg (...) on the projecting front axle, and I pedalled with the other” (BECKETT, 2006, p. 12).

¹⁰⁴ Francês: “Je ne disposais pour ainsi dire que d’une jambe, j’étais moralement unijambiste, et j’aurais été plus heureux, plus léger, ampute au niveau de l’aine. Et ils m’auraient enlevé quelques testicules à la même occasion que je ne leur aurais rien dit. Car mès testicules à moi, ballottant à mi-cuisse au bout d’un maigre cordon, il n’y avait plus rien à en tirer, à telle enseigne que je n’avais plus envie d’en tirer quelque chose, mais j’avais plutôt envie de les voir disparaître (...). Et chose encore plus grave, ils me gênaient pour marcher et pour m’asseoir, comme si ma jambe malade n’y suffisait pas, et quand j’allais à bicyclette ils se cognaient partout” (BECKETT, 1982, p. 47). Inglês: “I had so to speak only one leg at my disposal, I was virtually onelegged, and I would have been happier, livelier, amputated at the groin. And if they had removed a few testicles into the bargain I wouldn’t have objected. For from such testicles as mine, dangling at mid-thigh at the end of a meagre cord, there was nothing more to be squeezed, not a drop. So that non che la speme il desiderio, and I longed to see them gone (...). And, worse still, they got in my way when I tried to walk, when I tried to sit down, as if my sick leg was not enough, and when I rode my bicycle they bounced up and down” (BECKETT, 2006, p. 31).

começou a endurecer”¹⁰⁵ (BECKETT, 2007, p. 104). E, pouco adiante: “não tinha mais uma perna ruim e uma mais ou menos boa, mas no presente momento estavam todas duas ruins. E a pior, na minha opinião, era aquela que até então tinha sido boa”¹⁰⁶ (BECKETT, 2007, p. 112). Em suas últimas páginas, a locomoção é tão dificultosa quanto o era para o narrador de “O oco”, e Molloy só consegue se mover se arrastando: “Deitado de bruços, usando as muletas como fateixas, mergulhava-as à minha frente na vegetação do solo da floresta, e quando sentia que estavam bem firmes, arrastava-me para a frente, com a força dos punhos”¹⁰⁷ (BECKETT, 2007, p. 128).

A exemplo do que ocorre com a questão da identidade, Moran inicia sua narrativa em perfeito estado físico, caminhando “com passos pequenos e rápidos, a cabeça erguida, a respiração regular e econômica (...), parecendo não ver nada mas na verdade atento aos mínimos detalhes do caminho”¹⁰⁸ (BECKETT, 2007, p. 177). Ainda na parte inicial, vemos que “uma dor aguda” subitamente atravessara-lhe o joelho, mas, naquele momento, essa questão não é tratada com relevância por ele. Páginas adiante, todavia, a dor volta a incomodá-lo. A princípio, o narrador pensa ter sido atingido por alguém: “Uma noite, tendo finalmente adormecido ao lado do meu filho como de costume, acordei num sobressalto, com a impressão de que acabavam de bater em mim com violência”¹⁰⁹ (BECKETT, 2007, p. 189). Mas, na sequência, descobre do que se trata: “la dizendo a mim mesmo como de costume que não passava de

¹⁰⁵ Francês: “c’est vers cette époque que ma bonne jambe, bonne dans le sens qu’elle n’était pas raide, se mit à raidir” (BECKETT, 1982, p. 96). Inglês: “it was about this time that my good leg, good in the sense that it was not stiff, began to stiffen” (BECKETT, 2006, p. 65).

¹⁰⁶ Francês: “je n’avais plus une jambe mauvaise et une à peu près bonne, mais à présent elles étaient mauvaises toutes les deux. Et la plus mauvaise, à mon sentiment, était celle qui jusqu’alors avait été bonne” (BECKETT, 1982, p. 105). Inglês: “I no longer had one bad leg plus another more or less good, but now both were equally bad. And the worse, to my mind, was that which till now had been good” (BECKETT, 2006, p. 71).

¹⁰⁷ Francês: “Allongé à plat ventre, me servant de mes béquilles comme de grappins, je les plongeais devant moi dans le sous-bois, et quand je les sentais bien accrochées, je me tirais en avant, à la force des poignets” (BECKETT, 1982, p. 122). Inglês: “Flat on my belly, using my crutches like grapnels, I plunged them ahead of me into the undergrowth, and when I felt they had a hold, I pulled myself forward, with an effort of the wrists” (BECKETT, 2006, p. 84).

¹⁰⁸ Francês: “à petits pas rapides, la tête haute, la respiration égale et économe (...), n’ayant l’air de rien voir et en relâché attentif aux moindres détails du chemin” (BECKETT, 1982, p. 176). Inglês: “with little rapid steps, his head up, his breathing even and economical (...), apparently oblivious to everything and in reality missing nothing” (BECKETT, 2006, p. 123).

¹⁰⁹ Francês: “Une nuit, ayant fini par m’endormir à côté de mon fils comme d’habitude, je me réveillai en sursaut, ayant l’impression qu’on venait de me frapper avec violence” (BECKETT, 1982, p. 190). Inglês: “One night, having finally succeeded in falling asleep beside my son as usual, I woke with a start, feeling as if I had just been dealt a violent blow” (BECKETT, 2006, p. 132).

um sonho ruim quando uma dor lancinante me atravessou o joelho”¹¹⁰ (BECKETT, 2007, p. 190). A partir daí, sua condição física vai cada vez mais se assemelhando à de Molloy, a começar pelo fato de uma de suas pernas começar a “endurecer”:

Teria sido impossível pra mim ajoelhar, por exemplo, pois de qualquer maneira que você se ajoelhe, é preciso sempre dobrar os joelhos, a menos que se adote uma atitude francamente grotesca e impossível de manter durante mais que alguns segundos, quero dizer, a perna doente estirada para a frente, à moda dos dançarinos caucasianos. Observei o joelho doente à luz da lanterna. Não estava nem vermelho nem inchado¹¹¹ (BECKETT, 2007, p. 191).

Conforme a narrativa se desenvolve, Moran também perde, praticamente, a capacidade de se locomover. Seu caminho de volta para casa é feito a passos sofridos, apoiado sobre um guarda-chuva que lhe serve de bengala. Nas últimas páginas de seu relato, encontramos uma descrição lastimável não só de seu corpo, mas também dos trapos em que se transformaram suas roupas (outrora asseadas e impecáveis):

Sim, sempre fui muito sensível às roupas, sem ser nem um pouco dândi. (...) Estava naturalmente insuficientemente coberto, mas de quem era a culpa? E tive de me separar do meu chapéu de palha, pouco afeito a fazer frente à estação morta, e das minhas meias (dois pares) que o frio e a umidade, as longas caminhadas, e a impossibilidade em que me encontrava de lavá-las adequadamente, reduziram em pouco tempo literalmente a pó. Mas estiquei ao máximo o meu suspensório e os meus culotes, muito bufantes como devem ser, desceram até a barriga da perna. (...) Minhas botinas endureceram, por falta de manutenção. É a maneira da pele morta e curtida se defender. O ar circulava por elas livremente,

¹¹⁰ Francês: “J’allais me dire comme d’habitude que ce n’était qu’un mauvais revê lorsqu’une douleur fulgurante me traversa le genou” (BECKETT, 1982, p. 190). Inglês: “I was about to conclude as usual that it was just another bad dream when a fulgurating pain went through my knee” (BECKETT, 2006, p. 133).

¹¹¹ Francês: “Il m’aurait été impossible de m’agenouiller, par exemple, car de quelque façon qu’on s’agenouille, il faut toujours plier les deux genoux, à moins d’adopter une attitude franchement grotesque et impossible à soutenir pendant plus de quelques secondes, je veux dire la jambe malade alongée devant soi, à la manière des danseurs caucasiens. Je regardai le genou malade à la lumière de la lampe électrique. Il n’était ni rouge ni enflé” (BECKETT, 1982, pp. 191-192). Inglês: “It would have been impossible for me to kneel, for example, for no matter how you kneel you must always bend both knees, unless you adopt an attitude frankly grotesque and impossible to maintain for more than a few seconds, I mean with the bad leg stretched out before you, like a Caucasian dancer. I examined the bad knee in the light of my torch. It was neither red nor swollen” (BECKETT, 2006, p. 134).

impedindo talvez meus pés de congelarem. Tive igualmente de lamentar me separar das minhas ceroulas (duas). Tinham apodrecido, em contato com as minhas incontínências. Então o fundo dos meus culotes, rapidamente consumido também, me serrava o rego desde o cóccix até o começo do escroto¹¹² (BECKETT, 2007, pp. 230-231).

Em ambos os textos, essa decrepitude física parece atuar como uma espécie de metáfora para a linguagem de que tomam mão seus narradores. Refletindo o corpo de um texto que se faz mutilado, também o corpo “físico” dos personagens acaba por apresentar a mesma mutilação. Em ensaio intitulado “Eu nos faltará sempre”¹¹³, João Adolfo Hansen tece um comentário a esse respeito, considerando especificamente a obra de Beckett (mas podemos estender sua reflexão à literatura de Hilst):

Na figuração clássica e na representação realista, que Beckett destrói, a deformação é sempre diferença definida e capturada como semelhança degradada de um modelo unitário – o Ideal, o Essencial, o Um, o Uno, o Belo, o Bom, o Justo, o Natural, o Racional, o Científico, o No-Lugar, o Nacional, o Formado, o Formatado etc. (HANSEN, 2009, p. 10).

Portanto, a decrepitude física – ou “deformação”, conforme Hansen –, que, dentro de uma tradição narrativa mais “clássica” ou “realista”, representaria a degradação de certa impressão de unidade ou homogeneidade,

¹¹² Francês: “Oui, j’ai toujours été très sensible aux vêtements, sans être dandy le moins du monde. (...) J’étais naturellement insuffisamment couvert, mais à qui la faute ? Et je dus me séparer de mon paille, peu fait pour tenir tête à la morte saison, et de mes bas (deux paires) que le froid et l’humidité, les longues marches et l’impossibilité où j’étais de les lessiver convenablement, réduisirent en peu de temps littéralement à néant. Mais j’allongeai ma bretelle au maximum et ma culotte, très bouffante comme il se doit, me descendit jusqu’aux mollets. (...) Mes chaussures se firent raides, faute d’entretien. C’est la façon de se défendre de la peau morte et tannée. L’air y circulait librement, empêchant peut-être mes pieds de geler. Je dus également à regret me séparer de mes caleçons (deux). Ils avaient pourri, au contact de mes débordements. Alors le fond de ma culotte, vite brûlé lui aussi, me sciait la raie depuis le coccyx jusqu’à l’amorce du scrotum” (BECKETT, 1982, pp. 233-234). Inglês: “Yes, I have always been very sensitive to clothing, though not in the least a dandy. (...) I was of course inadequately covered, but whose fault was that? And I had to part with my straw, not made to resist the rigours of winter, and with my stocking (two pairs) which the cold and damp, the trudging and the lack of laundering facilities had literally annihilated. But I let out my braces to their fullest extent and my knickerbockers, very baggy as the fashion is, came down to my calves. (...) My boots became rigid, from lack of proper care. So skin defends itself, when dead and tanned. The air coursed through them freely, preserving perhaps my feet from freezing. And I had likewise sadly to part with my drawers (two pairs). They had rotted, from constant contact with my incontinences. Then the seat of my breeches, before it too decomposed, sawed my crack from Dan to Beersheba” (BECKETT, 2006, pp. 164-165).

¹¹³ Publicado como prefácio pra a edição brasileira de *O inominável* (cf. Referências).

acaba por ser alçada, em Beckett e Hilst, ao nível de explicitação da consciência de que tais modelos unitários estão irrevogavelmente falidos. Assim como vimos, há pouco, que seus narradores possuem uma identidade em frangalhos – e assim como veremos, logo mais, que a linguagem por eles empregada é “mutilada” ao ponto de evidenciar sua limitação –, a falência acaba por possuir seus próprios corpos: seja por meio de canelas feridas que deixam escorrer pus e sangue, seja por meio de pernas “endurecidas” que pedem o auxílio de muletas ou bengalas.

Mais um aspecto que merece destaque – e que também já vimos ser brevemente comentado por outros pesquisadores, no primeiro capítulo¹¹⁴ – é o fato de os narradores aqui analisados desenvolverem constantes reflexões sobre seu próprio ato de escrita, em um movimento metalinguístico. A esse respeito, considerando a produção literária de Hilst como um todo, Alcir Pécora reflete:

Mais que ser dotada de personagens com profundidade psicológica, a sua prosa constrói um drama da posição do narrador em face do que escreve: ela conta sobretudo o que se passa com alguém que se vê determinado a tomar a palavra, mais por efeito de uma possessão ou determinação irresistível do que por vontade própria (PÉCORA, 2010, p. 12).

Ao final do excerto, observamos a menção à “possessão ou determinação irresistível” a tomar a palavra que parece dominar os narradores hilstianos – sobrepondo-se à sua própria vontade. Tal perspectiva nos remete a algumas reflexões que já desenvolvemos (naquele momento, ligadas mais especificamente à literatura de Beckett do que de Hilst) sobre o fato de esses narradores insistirem na fala/narrativa não exatamente porque desejam fazê-lo, mas sim por parecerem sentir certa “obrigação de continuar”. Considerando o movimento que, em certa altura, essa linguagem faz sobre si mesma, podemos relacionar o aspecto metalinguístico de “O oco” e *Molloy*, em última instância, a certa consciência sobre o transbordo e o esgotamento da linguagem. Mas,

¹¹⁴ Registramos um breve comentário de Tiscoski sobre a questão da metalinguagem/metanarrativa na página 46. O mesmo vale para o comentário de Araújo registrado na página 48. Além disso, ainda que não tenhamos – deliberadamente – nos aprofundado no estudo de Juarez Guimarães Dias, devemos nos lembrar de que ele situa o aspecto em questão desde seu próprio título, ao fazer menção ao “fluxo metanarrativo de Hilda Hilst”.

antes de chegar a esse ponto, em primeiro nível, encontramos também, nas duas narrativas, manifestações metalinguísticas de ordem mais “simples”, que consistem em breves reflexões dos narradores sobre escolhas de determinados vocábulos, tempos verbais etc., a serem empregados em seu texto.

Em “O oco”, esse tipo de movimento aparece, por exemplo, em trechos como este: “Usaria ou não meu novo recurso, esse que ainda não disse? Di-lo-ei mais adiante. Tinha medo desse di-lo-ei. Agora perdi. Di-lo-ei sim” (HILST, 2002, p. 137). Após observar que precisa revelar algo no curso da narrativa, o velho decide fazê-lo só mais adiante, e emprega uma mesóclise para comunicar tal decisão. Então, interrompe o que estava narrando para fazer um breve comentário justamente sobre o emprego dessa mesóclise (observando que antes tinha medo de usá-la). O mesmo ocorre quando, na seguinte passagem, ele emprega a palavra “algures”, e interrompe o questionamento/reflexão que estava formulando para comentá-la: “Se não está aqui, onde está? Algures? Bonito algures outra vez. É uma palavra que serve para tudo” (HILST, 2002, p. 149). Em linhas gerais, todas as outras referências metalinguísticas – consideradas, a princípio, em um nível mais “simples” – que aparecem em “O oco” seguem esse mesmo modelo.

Em *Molloy*, vislumbramos ocorrências semelhantes (predominantemente na primeira narrativa) – mas podemos dizer que Beckett parece explorar esse recurso de forma um pouco mais elaborada. Logo no início de seu relato, Molloy observa: “Esqueci a ortografia também, e a metade das palavras”¹¹⁵ (BECKETT, 2007, p. 24). Além de apontar uma vez mais para a falta de memória do personagem, o comentário em questão faz referência à constituição de sua própria narrativa (que, aparentemente, pecará em ortografia e carência de vocabulário). Pouco adiante, após descrever determinado cenário (uma estrada no meio do campo, com vacas ao redor), o personagem revela: “Estou inventando um pouco talvez, embelezando talvez, mas no geral era assim”¹¹⁶ (BECKETT, 2007, p. 25). Além do “talvez” – que

¹¹⁵ Francês: “J’ai oublié l’orthographe aussi, et la moitié des mots” (BECKETT, 1982, p. 8). Inglês: “I’ve forgotten how to spell too, and half the words” (BECKETT, 2006, p. 4).

¹¹⁶ Francês: “J’invente peut-être un peu, j’embellis peut-être, mais dans l’ensemble c’était ainsi” (BECKETT, 1982, p. 9). Inglês: “Perhaps I’m inventing a little, perhaps embellishing, but on the whole that’s the way it was” (BECKETT, 2006, pp. 4-5).

remete às suas confusões e dúvidas –, o excerto evidencia a consciência de Molloy sobre o peso de sua subjetividade (em termos de ficcionalização) na composição de seu relato. Mais adiante, encontramos duas observações sobre o tempo verbal empregado em sua narrativa: “Deveria reescrever tudo isso no mais-que-perfeito”¹¹⁷ (BECKETT, 2007, p. 35), e “Falo no presente, é tão fácil falar no presente, quando se trata do passado”¹¹⁸ (BECKETT, 2007, p. 47). E, perto do final de seu relato, ele faz o seguinte comentário – evidenciando, novamente, o quanto suas escolhas, enquanto narrador, distorcem os fatos que ele se dispõe a narrar:

Oh, não empregava esta linguagem assim tão límpida. E quando digo que dizia a mim mesmo etc., quero dizer apenas que sabia confusamente que era assim, sem saber exatamente de que se tratava. E cada vez que digo, Dizia a mim mesmo isso e isso, ou que falo de um voz interna me dizendo, Molloy, e depois uma linda frase mais ou menos clara e simples, ou que me acho na obrigação de emprestar a terceiros palavras inteligíveis, ou que em consideração a um outro saiam da minha própria boca sons articulados de maneira mais ou menos apropriada, estou apenas me dobrando às exigências de uma convenção que exige que você minta ou se cale. Pois o que se passava era completamente diferente¹¹⁹ (BECKETT, 2007, p. 125).

O comentário de Molloy atesta sua tentativa de adequação a certas convenções narrativas, assinalando que, para construir seu relato, não está reproduzindo com fidelidade os fatos narrados, mas sim fazendo escolhas

¹¹⁷ Francês: “Il faudrait récrire tout cela au plus-que-parfait” (BECKETT, 1982, p. 20). Inglês: “This should all be rewritten in the pluperfect” (BECKETT, 2006, p. 12).

¹¹⁸ Francês: “Je parle au présent, il est si facile de parler au présent, quand il s’agit du passé” (BECKETT, 1982, p. 34). Inglês: “I speak in the present tense, it is so easy to speak in the present tense, when speaking of the past” (BECKETT, 2006, p. 22).

¹¹⁹ Francês: “Oh je ne me tenais pas ce limpide langage. Et quand je dis je me disais, etc., je veux dire seulement que je savais confusément qu’il en était ainsi, sans savoir exactement de quoi il retournait. Et chaque fois que je dis, Je me disais telle et telle chose, ou que je parle d’une voix interne me disant, Molloy, et puis une belle phrase plus ou moins claire et simple, ou que je me trouve dans l’obligation de prêter aux tiers des paroles intelligibles, ou qu’à l’intention d’autrui il sort de ma propre bouche de sons articulés à peu près convenablement, je ne fais que me plier aux exigences d’une convention qui veut qu’on mente ou qu’on se taise. Car c’est tout autrement que les choses se passaient” (BECKETT, 1982, pp. 119-120). Inglês: “Oh I did not say it in such limpid language. And when I say I said, etc., all I mean is that I knew confusedly things were so, without knowing exactly what it was all about. And every time I say, I said this, or, I said that, or speak of a voice saying, far away inside me, Molloy, and then a fine phrase more or less clear and simple, or find myself compelled to attribute to others intelligible words, or hear my own voice uttering to others more or less articulate sounds, I am merely complying with the convention that demands you either lie or hold your peace. For what really happened was quite different” (BECKETT, 2006, p. 82).

deliberadas. Com relação à segunda parte do romance, quase não vemos Moran realizando reflexões metalinguísticas, exceto por algumas exceções. Tais exceções, via de regra, estão ligadas a passagens em que, na tentativa de relatar determinados episódios, o personagem se demonstra confuso – sendo o movimento metalinguístico a explicitação dessa confusão. Por isso, tomaremos a liberdade de não comentá-las aqui, já que elas aparecerão permeando o aspecto que abordaremos a seguir.

O aspecto em questão, prosseguindo com as comparações que dizem respeito à linguagem empregada nas duas narrativas, diz respeito à primeira das duas características que melhor evidenciam o impasse das limitações da linguagem em “O oco” e *Molloy*: a confusão de seus narradores – que aponta para a impossibilidade de comunicação. Ao longo de ambos os textos, há diversas passagens em que eles procuram desenvolver raciocínios ou explicações (de ordens diversas), mas – na contramão de um emprego “claro” e “coerente” da linguagem – acabam por se perder, embrenhando-se por divagações que, às vezes, chegam a beirar a falta de sentido.

Logo no início da novela de Hilst, por exemplo, ao tentar explicar de forma mais precisa como surge a mancha vermelha que lhe impede a memória, o velho acaba esbarrando em uma elucubração confusa, com metáforas que pouco explicam efetivamente:

Não é bem assim, não é simplesmente a mancha vermelha, antes de aparecer a mancha aparecem pontinhos luminosos, dois ou três cachorrinhos, isso porque eu gosto muito de cachorros, aliás, só gosto de cachorros, de jumentos também mas menos (HILST, 2002, pp. 130-131).

No início do excerto, o narrador parece querer dizer que a “mancha vermelha” é uma metáfora que simplifica a experiência por ele vivida ao tentar recuperar sua memória – o que dá a entender que, na sequência, ele oferecerá uma explicação mais detalhada/específica desse processo. Na contramão de uma explicação mais detalhada, todavia, ele simplesmente nos diz que, antes da mancha vermelha, aparecem-lhe alguns “pontinhos luminosos”, logo em seguida transformados metaforicamente em “cachorrinhos” – escolha justificada pelo apreço que ele tem por tais animais. Na sequência, a explicação da falta de memória já se perdeu: o velho diz que gosta apenas de

cachorros – e, depois, contradizendo o que acabara de dizer, observa que também gosta de jumentos, mas em proporção menor. Pouco adiante, nos deparamos com uma passagem que é, provavelmente, a mais emblemática de toda a narrativa com relação à confusão do velho:

Graças a Deus tudo terminou. O que foi exatamente que terminou? Tudo terminou, isso é verdade. Que ele não existe agora sei, as criancinhas sabiam antes de mim, me lembro das pedradas, dos estilingues, não sei se isso de pedradas e estilingues foi no caminho que eu percorri para chegar onde estou, não me lembro, mas penso que se as criancinhas acreditassem nele elas não usariam pedras, nem estilingues naturalmente. Então as criancinhas sabiam. Vaquinhas. Apesar de que essas coisas têm muito pouco a ver com ele. Apesar de que ele disse vinde a mim as criancinhas. De qualquer jeito vaquinhas. Agora os tatuzinhos do mar. São minúsculos mas dá para ver que se parecem aos tatus que não são do mar. Vi uma vez um tatu não sei onde, e ele me pareceu muito limpo e delicado. Tatus e corujas têm tocas debaixo da terra, deve haver um buraco por onde entra o ar, naturalmente o mesmo buraco por onde eles entram nas tocas, deve haver dois, um para entrar outro para sair, parece mais normal, mas acho que não existem dois buracos nas tocas porque se existissem dois buracos o tatu e a coruja entravam por um e por outro entrava o inimigo. Apesar de que o inimigo pode entrar pelo mesmo e único buraco. Não entendo muito de tatus nem de corujas, apenas um dia me lembro de ter visto um tatu (HILST, 2002, pp. 132-133).

Reflexões de ordens diversas se misturam em um fluxo confuso e sem linearidade. Observemos o excerto detalhadamente. A primeira sentença – “Graças a Deus tudo terminou” – parece uma afirmação proferida por alguém que está seguro daquilo que diz. Logo depois, todavia, o narrador demonstra não saber exatamente o que terminou – para, na sequência, reafirmar que “tudo terminou”. A continuação, “Que ele não existe agora sei”, já apontando para uma mudança de tema, é a afirmação de que o velho agora sabe que Deus – o mesmo Deus a que ele “rendeu graças” no início do excerto, uma linha acima – não existe. A partir daí, inicia uma reflexão sobre o fato de as “criancinhas” (sobre as quais não temos maiores explicações) já saberem da inexistência de Deus antes que ele o soubesse – o que justificaria a ação de tais “criancinhas” de apedrejá-lo (ação que podemos apenas inferir, já que não há narrativa clara a respeito). Depois, uma vez mais atestando a falta de memória, ele diz não se lembrar exatamente quando as crianças atiraram-lhe

pedras – e, então, aparentemente conclui seu raciocínio, observando que elas só se permitiriam tal atitude (um gesto de maldade, supostamente) se soubessem que Deus não existe (do contrário, como fica pressuposto, temeriam a punição divina pelo mau comportamento). Na sequência, “Vaquinhas” consiste em uma suposta ofensa às criancinhas, como se para coroar sua conclusão sofrível.

Logo em seguida, todavia, a aparente conclusão é contradita: “Apesar de que essas coisas têm muito pouco a ver com ele” (e, aqui, já não sabemos se a existência de Deus foi reconsiderada ou se devemos entender que o velho continua certo de sua inexistência). Em ritmo vertiginoso, outra contradição se sobrepõe à anterior, em uma recapitulação da célebre passagem dos evangelhos em que Cristo afirma a importância das crianças. Parecendo desistir da elucubração, ele retoma o epíteto proferido há pouco: “De qualquer jeito vaquinhas” – e então, em outra mudança súbita de direcionamento, passa das “vaquinhas” (que, até aqui, tinham sentido metafórico) para outra espécie animal: “Agora os tatuzinhos do mar”. A partir daí, deparamo-nos com outra reflexão sofrível, que envolve comparações entre “tatuzinhos do mar” e “tatus que não são do mar”, uma vaga lembrança de um tatu visto um dia (“não sei onde”), e análises de tocas de tatus e corujas e seus possíveis buracos de entrada e saída (sempre operando pelo mesmo mecanismo de afirmações que são, logo depois, contraditas).

A exemplo da passagem que se iniciara como uma suposta explicação sobre a “mancha vermelha” e acabou se perdendo na afirmação da preferência do narrador por cachorros (e “jumentos também mas menos”), o excerto aqui contemplado apresenta uma série de divagações que se perdem, não se completam. Considerando um suposto emprego “adequado” da língua (que levaria em conta adjetivos como “claro” e “coerente”), essas passagens indicam certa “incompetência” do velho narrador de “O oco”. O mesmo teor de “confusão” ainda pode ser constatado em trechos como: “eu posso comer o peixe cru e as canelas podem apodrecer, não me importo, bem, não é isso, me importa um pouco sim” (HILST, 2002, p. 134). Ou então:

o que está fora quer comer o de dentro, o que está dentro quer comer o de fora. Foi uma frase que me veio de repente (...).

Também pode acontecer que o de dentro só coma o de dentro e o de fora só coma o de fora. Apesar de que os pássaros desmentem esse raciocínio. E os peixes afirmam, porque os peixes só comem as coisas que estão lá dentro onde eles estão. Há peixes que comem gente, é raro, mas só se as gentes entrarem no de dentro deles, quero dizer, no espaço onde eles vivem (HILST, 2002, p. 134).

Diversas outras passagens da novela poderiam ainda ser aqui inventariadas para exemplificar a confusão de seu narrador, mas cremos que os excertos trazidos até aqui já bastam para demonstrá-lo. Esse mesmo tom confuso, com afirmações que constantemente se contradizem, aparece em profusão em *Molloy*. Logo no início do romance, por exemplo, depois de descrever um personagem caminhando em uma estrada, Molloy acrescenta: “Um cachorrinho o acompanhava, um lulu-da-pomerânia acho, não, não acho. Não tinha certeza nem naquele momento, e ainda hoje não sei, se bem que tenha pensado muito pouco nisso”¹²⁰ (BECKETT, 2007, p. 29). Pouco adiante: “Esses andrajos sei suscitá-los, para com eles cobrir minha vergonha. Me pergunto o que isto quer dizer”¹²¹ (BECKETT, 2007, p. 34). A exemplo do primeiro trecho citado, em que o personagem supõe saber a raça do cachorro, e logo em seguida desmente sua suposição, para então ponderar sobre sua incerteza, nesse segundo, ele faz uma afirmação e depois confessa que sequer consegue entender o que acabou de dizer. A impressão de incomunicabilidade gerada por essas confusões transparece com bastante evidência, em *Molloy* (na primeira parte, principalmente), nas passagens em que o narrador tenta estabelecer diálogo com outros personagens. Observemos:

um pouco adiante fui interpelado. Levantei a cabeça e vi um policial. Isto é uma maneira elíptica de falar, pois só mais tarde, por meio de indução, ou de dedução, não sei mais, soube do que se tratava. O que você está fazendo aí?, ele disse. Estou acostumado a essa pergunta, compreendi-a imediatamente. Estou descansando, eu disse. Você está descansando, ele disse. Estou descansando, eu disse. Você quer responder à

¹²⁰ Francês: “Un petit chien le suivait, um poméranien je crois, mais je ne crois pas. Je n’en étais pas sûr au moment même et encore aujourd’hui je ne le suis pas, bien que j’y aie très peu réfléchi” (BECKETT, 1982, pp. 13-14). Inglês: “A little dog followed him, a pomeranian I think, but I don’t think so. I wasn’t sure at the time and I’m still not sure, though I’ve hardly thought about it” (BECKETT, 2006, p. 7).

¹²¹ Francês: “Ces haillons je sais les susciter, pour en couvrir ma honte. Je me demande ce que ça veut dire” (BECKETT, 1982, p. 19). Inglês: “I know how to summon these rags to cover my shame. I wonder what that means” (BECKETT, 2006, p. 11).

minha pergunta?, ele gritou. Aí está o que normalmente me acontece quando sou encurralado em uma confabulação, creio sinceramente ter respondido às perguntas que me fizeram e na verdade não é nada disso¹²² (BECKETT, 2007, pp. 39-40).

No início do excerto, podemos observar mais uma ocorrência de metalinguagem, e a reafirmação das incertezas do narrador. Depois, na descrição de seu diálogo com o suposto policial, percebemos que, mesmo havendo diálogo, não há comunicação efetiva: as duas partes não se entendem – e ele ainda acaba observando que esse impasse é constante em suas tentativas de “confabulação” com os outros. Na sequência, por não conseguir se explicar apropriadamente ao policial, Molloy é conduzido à delegacia, e, ali, uma situação quase idêntica é descrita – naquela que é, provavelmente, a passagem mais emblemática do problema da incomunicabilidade em *Molloy*:

E de repente me lembrei do meu nome, Molloy. Me chamo Molloy, gritei, de supetão, Molloy, isto me veio agorinha. Nada me obrigava a fornecer essa informação, mas a forneci, esperando sem dúvida causar prazer. Me deixaram ficar com o chapéu, me pergunto por quê. É o nome da sua mãe, disse o delegado, devia ser um delegado. Molloy, eu disse, me chamo Molloy. Este é o nome da sua mãe?, disse o delegado. Como?, eu disse. Você se chama Molloy, disse o delegado. Sim, eu disse, isto me veio agorinha. E a sua mãe?, disse o delegado. Eu não compreendia. Ela também se chama Molloy?, disse o delegado. Ela se chama Molloy?, eu disse. Sim, disse o delegado. Fiquei pensando. Você se chama Molloy, disse o delegado. Sim, eu disse. E a sua mãe, disse o delegado, ela também se chama Molloy? Fiquei pensando. Sua mãe, disse o delegado, ela se chama –. Deixe-me pensar!, gritei. Enfim imagino que tenha se passado assim. Pense, disse o delegado.

¹²² Francês: “un peu plus loin je m’entendis interpeller. Je levai la tête et vis un agent de police. C’est là une façon elliptique de parler, car ce ne fut que plus tard, par voie d’induction, ou de déduction, je ne sais plus, que je sus ce que c’était. Que faites-vous là ? dit-il. J’ai l’habitude de cette question, j’ela compris aussitôt. Je me repose, dis-je. Vous vous reposez, dit-il. Je me repose, dis-je. Voulez-vous répondre à ma question ? s’écria-t-il. Voilà ce qui m’arrive régulièrement quand je suis acculé à la confabulation, je crois sincèrement avoir répondu aux questions qu’on me pose et en réalité il n’en est rien” (BECKETT, 1982, p. 25). Inglês: “a little further on I heard myself hailed. I raised my head and saw a policeman. Elliptically speaking, for it was only later, by way of induction, or deduction, I forget which, that I knew what it was. What are you doing there? he said. I’m used to that question, I understood it immediately. Resting, I said. Resting, he said. Resting, I said. Will you answer my question? he cried. So it always is when I’m reduced to confabulation, I honestly believe I have answered the question I am asked and in reality I do nothing of the kind” (BECKETT, 2006, p. 16).

Mamãe, ela se chamava Molloy? Provavelmente¹²³ (BECKETT, 2007, p. 43).

As primeiras palavras do trecho citado dão a entender que Molloy havia se esquecido do próprio nome – a exemplo do velho narrador de “O oco” –, e acabara de se lembrar dele. Logo depois, se inicia um diálogo com um suposto delegado – “devia ser um delegado” atesta, uma vez mais, a incerteza – que, em um tom cômico, por conta da repetição excessiva, termina tão confuso quanto havia começado: não há comunicação. Ao final da passagem, encontramos ainda nova afirmação das dúvidas do narrador quanto à sua memória e quanto à “fidelidade” de seu relato: “Enfim imagino que tenha se passado assim”. As elucubrações confusas do narrador podem ser atestadas ainda em diversas outras passagens, como a seguinte:

Pois sobre aquilo que perdi é natural que me estenda menos do que sobre aquilo que não consegui perder, nem é preciso dizer. E se nem sempre pareço me conformar a esse princípio, é que ele me escapa, de tempos em tempos, e desaparece, de tal maneira como se nunca o tivesse emitido. Frase demente, pouco importa. Pois não sei mais bem o que faço, nem por quê, são coisas que compreendo cada vez menos¹²⁴ (BECKETT, 2007, pp. 71-72).

¹²³ Francês: “Et tout d’un coup je me rappelai mon nom, Molloy. Je m’appelle Molloy, m’écriai-je, tout à trac, Molloy, ça me revient à l’instant. Rien ne m’obligeait à fournir ce renseignement, mais je le fournis, espérant sans doute faire plaisir. On me laissait garder mon chapeau, je me demande pourquoi. C’est le nom de votre maman, dit le commissaire, ça devait être un commissaire. Molloy, dis-je, je m’appelle Molloy. Est-ce là le nom de votre maman ? dit le commissaire. Comment ? dis-je. Vous vous appelez Molloy, dit le commissaire. Oui, dis-je, ça me revient à l’instant. Et votre maman ? dit le commissaire. Je ne saisissais pa. S’appelle-t-elle Molloy aussi ? dit le commissaire. S’appelle-t-elle Molloy ? dis-je. Oui, dit le commissaire. Je réfléchis. Vous vous appelez Molloy, dit le commissaire. Ouis, dis-je. Et votre maman, dit le commissaire, s’appelle-t-elle Molloy aussi ? J’é réfléchis. Votre maman, dit le commissaire, s’appelle –. Laissez-moi réfléchir ! m’écriai-je. Enfin je m’imagine que cela devait se passer ainsi. Réfléchissez, dit le commissaire. Maman s’appelait-elle Molloy? Sans doute” (BECKETT, 1982, p. 29). Inglês: “And suddenly I remembered my name, Molloy. My name is Molloy, I cried, all of a sudden, now I remember. Nothing compelled me to give this information, but I gave it, hoping to please I suppose. They let me keep my hat on, I don’t know why. Is it your mother’s name? said the sergeant, it must have been a sergeant. Molloy, I cried, my name is Molloy. Is that your mother’s name? said the sergeant. What? I said. Your name is Molloy, said the sergeant. Yes, I said, now I remember. And your mother? said the sergeant. I didn’t follow. Is your mother’s name Molloy too? said the sergeant. I thought it over. Your mother, said the sergeant, is your mother’s – Let me think! I cried. At least I imagine that’s how it was. Take your time, said the sergeant. Was mother’s name Molloy? Very likely” (BECKETT, 2006, pp. 18-19).

¹²⁴ Francês: “Car sur ce que j’ai perdu il est naturel que je m’étende moins que sur ce que je n’ai pu perdre, cela va de soi. Et si je n’ai pas toujours l’air de me conformer à ce principe, c’est qu’il m’échappe, de temps en temps, et disparaît, au même titre que si je ne l’avais jamais dégage. Phrase démente, peu importe. Car je ne sais plus très bien ce que je fais, ni pourquoi, ce sont là des choses que je comprends de moins en moins” (BECKETT, 1982, pp. 60-61). Inglês: “For it is natural I should dilate at lesser length on what I lost than on what I could not

Uma vez mais, após tentar desenvolver uma reflexão – a respeito do quanto ele se detém sobre suas perdas e sobre aquilo que não conseguiu perder –, Molloy conclui que o que acabara de dizer parece uma “frase demente”, reafirmando, logo em seguida, saber cada vez menos do que faz e das razões de fazê-lo. Processo semelhante pode ser notado na passagem em que o personagem reflete sobre sua coleção de “pedras de chupar”. Ao longo de páginas a fio¹²⁵, ele explica que, inicialmente, distribuiu esses seixos (dezesseis) igualmente entre seus quatro bolsos, com o objetivo de chupá-los um de cada vez (um de seus passatempos). Meticulosamente, cada pedra retirada de um bolso era, depois de chupada por algum tempo, devolvida no bolso seguinte: “Assim havia sempre quatro pedras em cada um dos meus quatro bolsos, mas nunca exatamente as mesmas pedras”¹²⁶ (BECKETT, 2007, p. 102). A referida distribuição, todavia, lhe impõe um problema: “não me escapava que podiam ser, por meio de um acaso extraordinário, sempre as mesmas quatro pedras que circulavam”¹²⁷ (BECKETT, 2007, p. 102). A partir daí, Molloy se embrenha por soluções matemáticas sofríveis, na tentativa de garantir que as dezesseis pedras fossem igualmente apreciadas, uma de cada vez, sem repetições. Cada nova solução encontrada é, na sequência, refutada por um novo problema que se lhe impõe. Por fim, ele acaba por chegar a uma solução que, no que pese desfavorecer-lhe o equilíbrio, garante a almejada rotatividade: manter um dos quatro bolsos sempre vazios, e distribuir os seixos nos outros três de maneira desigual. Assim, o bolso vazio vai sendo preenchido com, uma a uma, as pedras retiradas do bolso precedente:

Olhem bem para mim. Pego uma pedra no bolso direito do casaco, chupo-a, não a chupo mais, coloco-a no bolso esquerdo do casaco, o vazio (de pedras). Pego uma segunda

lose, that goes without saying. And if I do not always appear to observe this principle it is because it escapes me, from time to time, and vanishes, as utterly as if I had never educed it. Mad words, no matter. For I no longer know what I am doing, nor why, those are things I understand less and less” (BECKETT, 2006, p. 41).

¹²⁵ Considerando o material aqui utilizado: são quase 8 páginas na edição em francês, 5 páginas e meia na edição em inglês, e 7 na edição em português.

¹²⁶ Francês: “Ainsi il y avait toujours quatre pierres dans chacune de mes quatre poches, mais pas tout à fait les mêmes pierres” (BECKETT, 1982, p. 94). Inglês: “Thus there were still four stones in each of my four pockets, but not quite the same stones” (BECKETT, 2006, p. 64).

¹²⁷ Francês: “il ne m’échappait pas que cela pouvait être, par l’effet dun hasard extraordinaire, toujours les mêmes quatre pierres qui circulaient” (BECKETT, 1982, p. 94). Inglês: “it did not escape me that, by an extraordinary hazard, the four stones circulating thus might always be the same four” (BECKETT, 2006, p. 64).

pedra no bolso direito do casaco, chupo-a, coloco-a no bolso esquerdo do casaco. E assim por diante até que o bolso direito do casaco esteja vazio (...) e que as seis pedras que acabo de chupar, uma após a outra, estejam todas no bolso esquerdo do casaco¹²⁸ (BECKETT, 2007, p. 105).

Com uma minuciosidade ainda mais gritante do que aquela demonstrada durante o cálculo de seus peidos, e sobre um assunto tão trivial quanto, o personagem desenvolve aqui, portanto, mais uma elucubração notavelmente confusa. Devemos observar, ainda, que o raciocínio sofrível desenvolvido por ele sobre suas pedras é consideravelmente semelhante àquele desenvolvido pelo narrador de “O oco” a respeito das tocas (e respectivos buracos) de tatus e corujas.

Quanto a Moran, na parte inicial de sua narrativa, o personagem refere-se a si próprio como “meticuloso e calmo em geral (...), conservando o pensamento nos limites do cálculo de tal modo tem horror ao incerto”¹²⁹ (BECKETT, 2007, p. 159). Identificamos os primeiros sinais de sua confusão na passagem em que, tendo constatado o problema em seu joelho, ele dá dinheiro ao filho e pede que este compre uma bicicleta: “você vai comprar uma bicicleta da sua altura, de segunda mão de preferência. Você pode chegar até cinco libras. Dei-lhe cinco libras, em notas de dez *shillings*”¹³⁰ (BECKETT, 2007, p. 193). Depois de finalizadas as devidas instruções, Moran pede ao filho que confirme quanto dinheiro tem em mãos:

¹²⁸ Francês: “Regardez-moi bien. Je prends une pierre dans la poche droite de mon manteau, la suce, ne la suce plus, la mets dans la poche gauche de mon manteau, la vide (de pierres). Je prends une deuxième pierre dans la poche droite de mon manteau, la suce, la met dans la poche gauche de mon manteau. Et ainsi de suite jusqu’à ce que la poche droite de mon manteau soit vide (...) et que les six pierres que je viens de sucer, l’une après l’autre, soient toutes dans la poche gauche de mon manteau” (BECKETT, 1982, p. 98). Inglês: “Watch me closely. I take a stone from the right pocket of my greatcoat, suck it, stop sucking it, put it in the left pocket of my greatcoat, the one empty (of stones). I take a second stone from the right pocket of my greatcoat, suck it, put it in the left pocket of my greatcoat. And so until the right pocket of my greatcoat is empty (...) and the six stones I have just sucked, one after the other, are all in the left pocket of my greatcoat” (BECKETT, 2006, pp. 66-67).

¹²⁹ Francês: “métiqueux et calme dans l’ensemble (...), retenant sa pensée dans les limites du calcul tellement il a horreur de l’incertain” (BECKETT, 1982, p. 157). Inglês: “so meticulous and calm in the main (...), reigning back his thoughts within the limits of the calculable so great is his horror of fancy” (BECKETT, 2006, p. 109).

¹³⁰ Francês: “tu achèteras une bicyclette à ta taille, d’occasion autant que possible. Tu peux aller jusqu’à cinq livres. Je lui donnai cinq livres, en coupures de dix shillings” (BECKETT, 1982, pp. 193-194). Inglês: “buy a bicycle to fit you, second-hand for preference. You can go up to five pounds. I gave him five pounds, in ten-shilling notes” (BECKETT, 2006, p. 135).

Quanto dinheiro lhe dei?, disse. Contou as notas. Quatro libras e dez, ele disse. Me dê aqui, eu disse. Ele me deu as notas e as contei. Quatro libras e dez. Eu lhe dei cinco, disse. Não respondeu, estava deixando os números falarem. Tinha me roubado os dez *shillings* e escondido no corpo?¹³¹ (BECKETT, 2007, p. 194).

A certeza demonstrada na primeira citação – “Dei-lhe cinco libras, em notas de dez *shillings*” –, portanto, é desmentida logo em seguida, evidenciando a confusão do personagem. Na sequência, ao contrário do que imaginava – e contrariando seus métodos e planejamentos meticulosos –, Moran percebe que sequer sabe quanto dinheiro possui:

Será que sabia quanto tinha trazido comigo de casa? Não. (...) Será que sabia quanto tinha gastado? Não. Normalmente mantinha uma contabilidade das mais rigorosas nas minhas viagens de negócios, justificava até o último centavo as minhas despesas. Desta vez não¹³² (BECKETT, 2007, p. 194).

Depois dessa constatação, encontramos um longo diálogo com o filho, que, por meio das constantes repetições de “eu disse” e “ele disse”, retoma o mesmo formato do diálogo sofrível que Molloy travara com o delegado a respeito do seu nome e do nome de sua mãe, apontando para confusão e incomunicabilidade:

Digamos que eu tenha me enganado, disse. (...) Deixe isso e me ouça, disse. Dei-lhe as notas. Conte-as, disse. Ele as contou. Quanto?, eu disse. Quatro libras e dez, ele disse. Dez o quê?, eu disse. Dez *shillings*, ele disse. Você tem quatro libras e dez *shillings*, eu disse. Sim, ele disse. Eu lhe dei quatro

¹³¹ Francês: “Combien je t’ai donné d’argent ? dis-je. Il compte les coupures. Quatre livres dix, dit-il. Compte encore, dis-je. Il les compte à nouveau. Quatre livres dix, dit-il. Donne-moi ça, dis-je. Il me donna les coupures et je les comptai. Quatre livres dix. Je t’en ai donné cinq, dis-je. Il ne répondit pas, il laissa parler les chiffres. M’avait-il pris dix shillings qu’il dissimulait sur sa personne ?” (BECKETT, 1982, p. 194). Inglês: “How much money did I give you? I said. He counted the notes. Four pounds ten, he said. Count them again, I said. He counted them again. Four pounds ten, he said. Give it to me, I said. He gave me the notes and I counted them. Four pounds ten. I gave you five, I said. He did not answer, he let the figures speak for themselves. Had he stolen ten shillings and hidden them on his person?” (BECKETT, 2006, p. 136).

¹³² Francês: “Est-ce que je savais seulement quelle somme j’avais emportée de chez moi ? Non. (...) Est-ce que je savais combien j’avais dépensé ? Non. D’habitude je tenais une comptabilité des plus rigoureuses de mes voyages d’affaires, je justifiais jusqu’au dernier penny de mes frais de déplacement. Cette fois-ci non” (BECKETT, 1982, p. 194). Inglês: “Did I even know the amount I had brought with me? No. (...) Did I know how much I had spend? No. Usually I kept the most rigorous accounts when away on business and was in a position to justify my expenditure down to the last penny. This time no” (BECKETT, 2006, p. 136).

libras e dez *shillings*, eu disse. Sim, ele disse. Não era verdade, tinha dado cinco. Você concorda, eu disse. Sim, ele disse. E por que acha que lhe dei tanto dinheiro?, disse. Por que tanto dinheiro?, ele disse. Seu rosto se iluminou. Para comprar uma bicicleta, disse. Que tipo de bicicleta?, eu disse. De segunda mão, ele disse, de bate-pronto. Você imagina que uma bicicleta de segunda mão custe quatro libras e dez *shillings*?, eu disse. Não sei, ele disse. Eu também não sabia disso. Mas a questão não era essa. O que foi que lhe disse exatamente?, disse. Nós dois nos concentramos. De segunda mão de preferência, disse enfim, foi isso que lhe disse. Ah, ele disse. Este dueto, não estou transcrevendo-o por extenso, estou apenas indicando seus traços essenciais¹³³ (BECKETT, 2007, p. 195).

Além da estrutura sofrível que remete à cena da delegacia na narrativa precedente, o comentário registrado ao final do excerto – “Este dueto, não estou transcrevendo-o por extenso, estou apenas indicando seus traços essenciais” – também ecoa o comentário feito por Molloy depois de contar sobre sua confabulação com o delegado – “Enfim imagino que tenha se passado assim”. Tais observações, de caráter metalinguístico, demonstram a consciência dos narradores sobre a imprecisão de seu relato quanto aos fatos narrados. O diálogo entre Moran e seu filho ainda se estende por uma página inteira, e é interrompido antes de seu final com a seguinte observação: “Não, não agüento mais. Ele acabou entendendo”¹³⁴ (BECKETT, 2007, p. 196). Ou seja: Moran acaba desistindo de prosseguir com a reprodução do “dueto”

¹³³ Francês: “Mettons que je me sois trompé, dis-je (...). Laisse ça et écoute-moi, dis-je. Je lui tendis les coupures. Compte-les, dis-je. Il les compta. Combien ? dis-je. Quatre livres dix, dit-il. Dix quoi ? dis-je. Dix shillings, dit-il. Tu as quatre livres dix shillings, dis-je. Oui, dit-il. Je t’ai donné quatre livres dix shillings, dis-je. Oui, dit-il. Ce n’était pas vrai, je lui en avais donné cinq. Tu es d’accord, dis-je. Oui, dit-il. Et pourquoi crois-tu que je t’ai donné tant d’argent ? dis-je. Pourquoi tant d’argent ? dit-il. Son visage s’illumina. Pour acheter une bicyclette, dit-il. Quelle sorte de bicyclette ? dis-je. D’occasion, dit-il, du tic au tac. Tu t’imagines qu’une bicyclette d’occasion coûte quatre livres dix shillings ? dis-je. Je ne sais pas, dit-il. Moi non plus je n’en savais rien. Mais la question n’était pas là. Qu’est-ce que je t’ai dit exactement ? dis-je. Nous cherchâmes tous les deux. D’occasion autant que possible, dis-je enfin, voilà ce que je t’ai dit. Ah, dit-il. Ce duo, je ne le donne pas in extenso, j’en indique seulement les traits essentiels” (BECKETT, 1982, pp. 195-196). Inglês: “Let us suppose I am wrong, I said (...). Stop that and listen, I said. I gave him the notes. Count them, I said. He counted them. How much? I said. Four pounds ten, he said. Ten what? I said. Ten shillings, he said. You have four pounds ten shillings? I said. Yes, he said. It was not true, I had given him five. You agree, I said. Yes, he said. And why do you think I have given you all that money? I said. His face brightened. To buy a bicycle, he said, without hesitation. Do you imagine a second-hand bicycle costs four pounds ten shillings? I said. I don’t know, he said. I did not know either. But that was not the point. What did I tell you exactly? I said. We racked our brains together. Second-hand for preference, I said finally, that’s what I told you. Ah, he said. I am not giving this duet in full. Just the main themes” (BECKETT, 2006, pp. 136-137).

¹³⁴ Francês: “Non, je ne peux pas. Il finit par comprendre” (BECKETT, 1982, p. 196). Inglês: “No, I can’t. Finally he understood” (BECKETT, 2006, p. 137).

sofrível (que, ao que parece, ainda iria longe), observando simplesmente que o filho o entendera ao final. Mais adiante, ao se deparar com outro personagem, ele atesta sua incapacidade de descrever seu chapéu: “Não tentarei descrevê-lo, não cabia em nenhuma das categorias que me eram familiares”¹³⁵ (BECKETT, 2007, p. 200). E, depois, ao ser interpelado por outro personagem, que se lhe afigura como ameaçador – e que, por isso, ao que tudo indica, ele acaba matando –, o narrador observa:

Não sei o que aconteceu então. Mas um pouco mais tarde, talvez muito mais tarde, encontrei-o estendido no chão, a cabeça uma papa. Lamento não poder indicar com mais clareza de que maneira esse resultado foi obtido. Daria um belo trecho¹³⁶ (BECKETT, 2007, p. 206).

Além da afirmação inicial – que indica falta de memória –, e do “talvez” – que indica dúvida –, Moran reconhece, na continuação do excerto (novamente em um movimento metalinguístico), sua incapacidade de descrever o que havia de fato ocorrido. Próximo ao final de sua narrativa, encontramos ocorrência semelhante: “Naquela noite me pus no caminho de volta. Não fui longe. Mas foi um pequeno começo. É o primeiro passo que conta. O segundo, um pouco mais. Esta frase não está clara, não diz o que esperava que dissesse”¹³⁷ (BECKETT, 2007, pp. 223-224). Ainda mais emblemáticas desse impasse são as palavras que encerram seu relato. Quando iniciamos a segunda parte do romance, lemos a seguinte afirmação: “É meia-noite. A chuva está batendo nas

¹³⁵ Francês: “Je n’essaierai pas de le décrire, il ne rentrait dans aucune des catégories qui m’étaient familières” (BECKETT, 1982, p. 201). Inglês: “I shall not attempt to describe it, it was like none I had ever seen” (BECKETT, 2006, p. 140).

¹³⁶ Francês: “Je ne sais pas ce qui se passa alors. Mais un peu plus tard, peut-être beaucoup plus tard, je le trouvai étendu par terre, la tête en bouillie. Je regrette de ne pas pouvoir indiquer plus clairement de quelle manière ce résultat fut obtenu. Ça aurait fait un beau morceau” (BECKETT, 1982, p. 208). Inglês: “I do not know what happened then. But a little later, perhaps a long time later, I found him stretched on the ground, his head in a pulp. I am sorry I cannot indicate more clearly how this result was obtained, it would have been something worth reading” (BECKETT, 2006, p. 145).

¹³⁷ Francês: “Cette nuit-là je m’engageai dans le chemin du retour. Je n’allai pas loin. Mais ce fut un petit commencement. C’est le premier pas qui compte. Le deuxième compte moins. Chaque jour me voyait avancer un peu plus. Cette phrase n’est pas claire, elle ne dit pas ce que j’espérais” (BECKETT, 1982, p. 226). Inglês: “That night I set out for home. I did not get far. But it was a start. It is the first step that counts. The second counts less. Each day saw me advance a little further. That last sentence is not clear, it does not say what I hoped it would” (BECKETT, 2006, p. 159).

janelas”¹³⁸ (BECKETT, 2007, p. 131). Em suas últimas linhas, todavia, Moran observa: “Então voltei para a casa, e escrevi, É meia-noite. A chuva está batendo nas janelas. Não era meia-noite. Não estava chovendo”¹³⁹ (BECKETT, 2007, p. 237). As exatas primeiras palavras de sua narrativa são repetidas, para logo em seguida serem desmentidas (talvez deliberadamente, ou talvez por confusão do narrador). Além de novamente mostrar o peso da subjetividade do personagem sobre aquilo que está escrevendo, esse desfecho instaura, em definitivo, a impressão de imprecisão/incerteza a respeito de tudo o que acabamos de ler.

Por fim, depois de observar a confusão de nossos três narradores, devemos desenvolver uma reflexão sobre a segunda das características que, do nosso ponto de vista, melhor demonstram a falência da linguagem nos textos analisados: a consciência dessa falência, que se constrói sob a égide do esgotamento por meio do transbordo¹⁴⁰. Há algumas páginas, comentamos alguns movimentos metalinguísticos presentes em “O oco” e *Molloy*, inscrevendo-os em um possível “primeiro nível” de metalinguagem. Da forma como o entendemos, existe ainda um segundo nível, mais profundo, que diz respeito à explicitação do “saber-se” limitado: mais do que a confusão/incompetência registrada nos excertos que acabamos de comentar, há passagens em que os narradores contemplados demonstram-se conscientes dessa confusão/incompetência (e essa consciência, em última instância, aponta para a extenuação da linguagem, levando-a à falência) – aqui, inevitavelmente, devemos lembrar, uma vez mais, daquela “obrigação” de dizer/narrar, mesmo não se sabendo como fazê-lo, mesmo não havendo meios para continuar. Considerando a composição de *Molloy*, devemos observar que o problema do transbordo e a explicitação da consciência sobre a falha não se faz presente na narrativa de Moran (sua consciência sobre a falha se limita aos breves trechos reproduzidos acima, nos quais o personagem constata sua confusão). Portanto, quanto ao romance de Beckett, analisaremos o aspecto

¹³⁸ Francês: “Il est minuit. La pluie fouette les vitres” (BECKETT, 1982, p. 127). Inglês: “It is midnight. The rain is beating on the windows” (BECKETT, 2006, p. 87).

¹³⁹ Francês: “Alors je rentrai dans la maison et j’écrivis, Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n’était pas minuit. Il ne pleuvait pas” (BECKETT, 1982, p. 241). Inglês: “Then I went back into the house and wrote, It is midnight. The rain is beating on the windows. It was not midnight. It was not raining” (BECKETT, 2006, p. 170).

¹⁴⁰ Desenvolvemos um breve comentário sobre a questão do transbordo da linguagem em nosso vislumbre da novela “O unicórnio”, de Hilst (entre as páginas 98-100).

em questão apenas na narrativa de Molloy, a começar por uma reflexão apresentada logo em seu início:

Tudo se esfuma. Mais um pouco e você fica cego. Está na cabeça. Ela não funciona mais, ela diz, Eu não funciono mais. Você fica mudo também e os ruídos enfraquecem. Mal se atravessa o limiar é assim. É a cabeça que deve estar cheia. De modo que você diz a si mesmo, Chegarei bem desta vez, depois mais uma, depois será tudo. É difícil formular este pensamento, pois é um pensamento, num certo sentido¹⁴¹ (BECKETT, 2007, p. 24).

Permeando uma reflexão confusa, expressões como “Tudo se esfuma”, “você fica cego”, “Ela [a cabeça] não funciona mais”, e “Você fica mudo também” (aparentemente contraditória, para alguém que fala aos borbotões) parecem indicar que o personagem conhece suas limitações. Ao final do excerto, ele reconhece certa incapacidade da sua parte de explicar o que pretendia: “É difícil formular este pensamento, pois é um pensamento, num certo sentido”. Todavia, sob o nosso ponto de vista, a passagem do romance que melhor traduz a consciência do transbordo e do esgotamento é aquela que já citamos mais acima – palavras de Molloy que quase parafraseiam a afirmação feita por Beckett, em diálogo com Georges Duthuit, a respeito de sua perspectiva sobre a condição do artista moderno¹⁴²: “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, isto é que é importante não perder de vista, no calor da redação”¹⁴³ (BECKETT, 2007, p. 49). Como já observamos mais de uma vez, essa breve reflexão nos dá a medida para pensar a obrigação do continuar-se expressando por meio de uma linguagem que, diante do ser inescrutável de tudo, acabamos por descobrir limitada – mas da qual não

¹⁴¹ Francês: “Tout s'estompe. Un peu plus et on sera aveugle. C'est dans la tête. Elle ne marche plus, elle dit, Je ne marche plus. On devient muet aussi et les bruits s'affaiblissent. À peine le seuil franchi c'est ainsi. C'est la tête qui doit en avoir assez. De sorte qu'on se dit, J'arriverai bien cette fois-ci, puis encore une autre peut-être, puis ce sera tout. C'est avec peine qu'on formule cette pensée, car c'en est une, dans un sens” (BECKETT, 1982, pp. 8-9). Inglês: “All grows dim. A little more and you'll go blind. It's in the head. It doesn't work any more, it says, I don't work any more. You go dumb as well and sounds fade. The threshold scarcely crossed that's how it is. It's the head. It must have had enough. So that you say, I'll manage this time, then perhaps once more, then perhaps a last time, then nothing more. You are hard set to formulate this thought, for it is one, in a sense” (BECKETT, 2006, p. 4).

¹⁴² Referimo-nos à breve reflexão apresentada ao longo das páginas 65-67.

¹⁴³ Os originais do trecho citado já foram disponibilizados mais acima, em nossa nota de rodapé n. 33.

podemos “fugir”, já que se trata da única forma possível de expressão. E parece ser justamente por consequência da consciência a respeito da falha a cada nova tentativa (e da impossibilidade de renunciar a tal movimento sisífico) que esse processo se exacerba, deixando, como único espólio possível, uma coleção de fracassos. Em outra passagem da narrativa de Molloy, de teor inusitadamente poético (para o tom predominante em seu relato), encontramos nova reflexão a respeito do mesmo impasse:

Fazia tanto tempo que eu vivia longe das palavras, vocês compreendem, que bastava ver minha cidade, por exemplo, porque se tratava aqui da minha cidade, para não conseguir, vocês compreendem. É difícil demais de dizer, para mim. Da mesma forma a sensação do meu eu se envolvia num anonimato freqüentemente difícil de penetrar, acabamos de ver isso, acho. E assim por diante para as outras coisas que zombavam dos meus sentidos. Sim, mesmo nessa época, na qual tudo já se esfumava, ondas e partículas, a condição do objeto era de ser sem nome, e vice-versa. Digo isso agora, mas no fundo que sei disso agora, daquela época, agora que chove sobre mim o granizo de palavras congeladas de sentido e que o mundo morre também, toscamente, torpemente nomeado? Sei o que sabem as palavras e as coisas mortas e isso dá uma pequena soma bonitinha, com um começo, um meio e um fim, como nas frases bem construídas e na longa sonata de cadáveres. E que eu diga isso ou aquilo ou outra coisa, na verdade pouco importa. Dizer é inventar. Falso como se espera. Você não inventa nada, acredita inventar, escapar, não faz mais que balbuciar sua lição, restos de um castigo, tarefa decorada e esquecida, a vida sem lágrimas, tal como você a chora. E depois que merda¹⁴⁴ (BECKETT, 2007, p. 54).

¹⁴⁴ Francês: “Il y avait si longtemps que je vivais loin des mots, vous comprenez, qu’il me suffisait de voir ma ville par exemple, puisqu’il s’agit ici de ma ville, pour ne pas pouvoir, vous comprenez. C’est trop difficile à dire, pour moi. De même la sensation de ma personne s’enveloppait d’un anonymat souvent difficile à percer, nous venons de le voir je crois. Et ainsi de suite pour les autres choses qui me bafouaient les sens. Oui, même à cette époque, où tout s’estompait déjà, ondes et particules, la condition de l’objet était d’être sans nom, et inversement. Je dis ça maintenant, mais au fond qu’en sais-je maintenant, de cette époque, maintenant que grêlent sur moi les mots glacés de sens et que le monde meurt aussi, lâchement, lourdement nommé ? J’en sais ce que savent les mots et les choses mortes et ça fait une jolie petite somme, avec un commencement, un milieu et une fin, comme dans les phrases bien bâties et dans la longue sonate des cadavres. Et que je dise ceci ou cela ou autre chose, peu importe vraiment. Dire c’est inventer. Faux comme de juste. On n’invente rien, on croit inventer, s’échapper, on ne fait que balbutier sa leçon, des bribes d’un pensum appris et oublié, la vie sans larmes, telle qu’on la pleure. Et puis merde” (BECKETT, 1982, p. 41). Inglês: “I had been living so far from words so long, you understand, that it was enough for me to see my town, since we’re talking of my town, to be unable, you understand. It’s too difficult to say, for me. And even my sense of identity was wrapped in a namelessness often hard to penetrate, as we have just seen I think. And so on for all the other things which made merry with my senses. Yes, even then, when already all was fading, waves and particles, there could be no things but nameless things, no names but thingless names. I say that now, but after all what do I know now about then, now when the icy words hail down upon me, the icy meanings, and the

O excerto reúne muitas das questões sobre as quais já nos debruçamos ao longo de nossa análise comparada. As primeiras linhas consistem em uma tentativa de justificar o fato de Molloy, ao supostamente chegar à cidade em que vivera boa parte de sua vida, não conseguir se lembrar do nome dela (falta de memória), e tampouco reconhecer suas ruas (desreferenciação). A própria constituição dessa justificativa, como podemos ver, se faz de forma consideravelmente confusa. Em seguida, a afirmação “É difícil demais de dizer, para mim” aponta para as limitações da linguagem. E, na sequência, observamos um comentário sobre a diluição de sua identidade: “a sensação do meu eu se envolvia num anonimato freqüentemente difícil de penetrar”. Uma ponderação mais profunda do personagem sobre as limitações da linguagem se inicia a partir do trecho em que ele observa que, “mesmo nessa época”, “a condição do objeto era de ser sem nome, e vice-versa”. Tal afirmação – que, a princípio pode parecer simples – conjura uma profundidade alarmante. Dizer que a condição do objeto é a de ser sem nome, e que a condição do nome é a de ser sem objeto, é testemunhar o abismo intransponível que existe entre o mundo ao nosso redor e a linguagem que empregamos para significá-lo. Todas as filosofias da linguagem sempre se dedicaram, de certa forma, à observação dessa questão (a imperfeição/imprecisão da linguagem quanto ao objeto nomeado), mas a solução que se encontra (como se fosse de fato possível chegar a uma solução) é demasiado simples. Como se esse abismo não representasse a derrocada de toda possibilidade de significação.

Afirmar que nos encontramos sob uma “chuva de granizos” (excesso, transbordo) de “palavras congeladas de sentido” (i.e: que não possuem sentido), e que “o mundo” (tudo aquilo que nos cerca) também queda “toscamente, torpemente nomeado”, é explicitar a consciência sobre os limites da linguagem: admitir que todo processo de nomeação (i.e.: de significação) será sempre um processo tosco e torpe, porquanto advindo de uma

world dies too, ffully named. All I know is what the words know, and the dead things, and that makes a handsome little sum, with a beginning, a middle and an end as in the well-built phrase and the long sonata of the dead. And truly it little matters what I say, this or that or any other thing. Saying is inventing. Wrong, very rightly wrong. You invent nothing, you think you are inventing, you think you are escaping, and all you do is stammer out your lesson, the remnants of a pensum one day got by heart and long forgotten, life without tears, as it is wept. To hell with it anyway” (BECKETT, 2006, p. 27).

“ferramenta” (a linguagem) que é, em seu âmago, falha, impotente. E Molloy prossegue com sua reflexão constrangedora: o emprego da referida linguagem para significar o mundo resulta em “uma pequena soma bonitinha, com um começo, um meio e um fim”. Ou seja: como ocorre “nas frases bem construídas”, se estabelece uma ordenação e uma aparente coerência, via linguagem, que pretende escamotear a desordem em que se traduz a impossibilidade de compreensão e significação. A “longa sonata de cadáveres”, assim, se torna metáfora das mais adequadas para o uso da linguagem, pois “que eu diga isso ou aquilo ou outra coisa, pouco importa”, já que tudo o que pode ser dito, em última instância, é esvaziado de significação.

A afirmação que encontramos na sequência – “Dizer é inventar. Falso como se espera” – remete a algumas reflexões que já desenvolvemos sobre o caráter irrevogavelmente metafórico da linguagem¹⁴⁵. Na contramão de um tom elogioso – por conta de um suposto estatuto “poético” que a condição de metáfora carrega em seu bojo –, no entanto, Molloy reflete que estamos condenados a repetir sempre as mesmas metáforas, já gastas, esvaziadas de sentido, como se balbuciando uma lição, “tarefa decorada e esquecida”. Por fim, contrariando o tom predominantemente poético de sua reflexão – ou talvez agregando ainda mais a ele –, a última expressão do excerto parece atuar como desabafo de uma consciência atormentada pelos limites da linguagem: “que merda”. Sobre o transbordo em Beckett, Hansen reflete:

Velha e humilhada, a voz está cansada. Não disso ou daquilo, mas da condição humana do seu lugar na linguagem (...) – *O que é possível saber? – O que é possível fazer? – O que é lícito esperar?* Cansada dessas e de outras questões, fala para eliminá-las. Sabe que qualquer fala é sempre cheia de coisas, projetos, intenções, significações, sentimentos, sentidos, inconsciências. Ocupam todos os espaços, o blá-blá-blá insuportável náusea (HANSEN, 2009, pp. 7-8).

Ainda que o autor esteja se referindo mais especificamente à voz que narra em *O Inominável*, sua leitura se adequa aos trechos de *Molloy* vistos até aqui para tratar do excesso de fala: Molloy também se demonstra consciente da carga de coisas, projetos, intenções, significações etc. (em suma, uma

¹⁴⁵ A esse respeito, retornar às reflexões apresentadas da página 79 à 83, quando comentávamos a perspectiva de Alain Badiou sobre a “poética da nomeação” em Beckett.

carga de “blá-blá-blás”) comumente atribuída às possibilidades da linguagem, e a leva a seus limites para eliminá-la, demonstrando sua falência:

me acontecia com freqüência, no tempo em que eu ainda falava, ter dito demais achando que tinha dito de menos e ter dito de menos achando ter dito demais. Quero dizer que ao refletir, sobretudo a longo prazo, meu excesso de palavras vinha a ser a pobreza e vice-versa. (...) Dito de outra forma, o que quer que eu dissesse, nunca era nem bastante nem pouco. Não me calava, aí está, o que quer que dissesse não me calava¹⁴⁶ (BECKETT, 2007, pp. 57-58).

No caso de “O oco”, o problema do transbordo e da falha parece estabelecer estreita ligação com um conflito com o divino – e, para tratar dessa questão, devemos abrir um parêntese um tanto extenso. Conforme já observamos, “Deus” talvez seja o principal de todos os temas hilstianos – e ele também aparece configurado na novela aqui analisada. Também antecipamos, no início de nossa leitura comparada, que uma das particularidades mais notáveis em “O oco”, com relação a *Molloy*, é a presença de certo “elemento sobrenatural”. À medida que a novela se desenvolve, percebemos que esse elemento sobrenatural está ligado à relação do velho narrador com o divino (i.e.: com certo “transcendental”). Por isso, para que possamos compreender melhor como se constrói essa relação, dedicaremos algumas linhas à sua exploração.

O que estamos chamando aqui de “sobrenatural” – talvez por falta de termo mais preciso – a princípio pode ser compreendido, em linhas gerais, como algum acontecimento/evento que escapa às capacidades de realização e compreensão humanas¹⁴⁷. Esse elemento começa a ser desenhado desde as

¹⁴⁶ Francês: “il m’arrivait souvent, du temps où je parlais encore, d’avoir trop dit en croyant avoir dit trop peu et d’avoir trop peu dit en croyant avoir dit trop. Je veux dire qu’à la réflexion, à la longue plutôt, mes excès de parole s’avéraient pauvretés et inversement. (...) Autrement dit, quoi que je disse, ce n’était jamais ni assez ni assez peu. Je ne me taisais pas, voilà, quoi que je disse je ne me taisais pas” (BECKETT, 1982, p. 45). Inglês: “it often happened to me, before I gave up speaking for good, to think I had said too little when in fact I had said too much and in fact to have said too little when I thought I had said too much. I mean that on reflexion, in the long run rather, my verbal profusion turned out to be penury, and inversely. (...) In other words, or perhaps another thing, whatever I said it was never enough and always too much. Yes, I was never silent, whatever I said I was never silent” (BECKETT, 2006, p. 30).

¹⁴⁷ Optamos por não empregar termos como “fantástico” ou “maravilhoso” nesta parte de nossa análise por conta de toda a carga teórica e tradição dos estudos literários que se dedica a esse tema. Fazê-lo, a nosso ver, implicaria necessariamente trazer para a discussão considerações bem fundamentadas sobre as teorias do fantástico (o que nos levaria para muito longe de

primeiras páginas de “O oco”, em uma passagem em que o velho narrador comenta a “maleabilidade” de sua camisa: “aliás eu gostaria de experimentar essa maleabilidade e agora experimento: levanto os braços abaixo os braços... esperem... o que foi que aconteceu? Ai ai ai tenho que contar depois. Disfarço” (HILST, 2002, p. 131). Ao levantar e abaixar seus braços, algo acontece ao personagem – mas a explicação fica em suspenso: ele apenas “disfarça” e diz que contará “depois”. Algumas páginas adiante, a questão é retomada, e o velho se refere àquilo que lhe aconteceu como sendo um “recurso” (em um trecho que já citamos mais acima): “Usaria ou não meu novo recurso, esse que ainda não disse? Di-lo-ei mais adiante” (HILST, 2002, p. 137). Esse processo de adiamentos, criando uma expectativa crescente, vai sendo mantido durante boa parte da novela:

Senhores, neste instante preparo-me para vos revelar um segredo. Guardei-me o mais que pude. Até agora. De vergonha. Já sabeis que estou pregado ao chão, que quase não me mexo, que ando devagar e com muito esforço, mas houve um momento, lembrai-vos, aquele momento em que experimentei a maleabilidade da camisa (...). Naquele momento, quando levantei os braços notei uma coisa absurda. Já chego lá (HILST, 2002, pp. 160-161).

Nessa passagem, mesmo dizendo que finalmente revelará o segredo por não poder mais guardá-lo, o personagem acaba por adiar novamente a revelação: “Bem, deduzi que ainda não posso dizer o que pretendia. Esperai até amanhã às quatro. Chegaremos lá” (HILST, 2002, p. 162). Por fim, depois de mais algumas páginas, a “coisa absurda” finalmente vem à tona, num momento em que, enquanto limpa as canelas do velho, o menino faz um comentário sobre sua avó, observando que “ela não tá boa da bola”. Quando o velho pergunta ao menino qual o motivo dessa observação, este responde: “Disse pra mim que você ficou no ar, que um dia você levantou os braços e abaixou, depois levantou outra vez e nessa hora você ficou no ar” (HILST, 2002, p. 169). Diante dessa resposta consideravelmente “descabida”, mais

nosso objeto). Portanto, como o elemento em questão ocupa lugar menor em nossa leitura de “O oco”, decidimos referir-nos a ele simplesmente como “sobrenatural” – tendo em mente a definição mais simples/genérica que o termo carrega. Não julgamos equivocado, todavia, compreendê-lo em termos que o aproximem das teorias do fantástico (assim como o podem ser os dois exemplos mencionados anteriormente – das novelas “O unicórnio” e “Lázaro” –, na nota de rodapé n. 85).

descabida ainda é a reação do velho: “Pronto, a velha sabe, eu digo, descobriu a coisa absurda” (HILST, 2002, p. 169). Aquilo que aqui chamamos de elemento sobrenatural – e que o próprio narrador chamou de “novo recurso” e “coisa absurda” – é, portanto, a capacidade que ele possui de levitar, pairar no ar: “Ai, agora já sabem que a coisa absurda é isso de ficar no ar. Digo de uma vez: aquele dia que resolvi experimentar a maleabilidade da camisa (...), levitei. Insensato mas aconteceu” (HILST, 2002, p. 170).

A associação que estabelecemos entre tal elemento e a relação do velho com o divino, a percebemos logo em seguida: insistindo no assunto, o menino observa: “Os santos ficam no ar, velho, você não sabia? Tem muita estória de santo assim, tem um que ficou no ar tanto tempo que depois não podia descer, a avó que conta. A avó te acha santo” (HILST, 2002, p. 169). Esse comentário agrega significado a uma cena que fora narrada poucas páginas antes: o narrador estava sentado na areia, como de costume, quando avistou uma senhora de preto, que parecia observá-lo de longe. De repente, ela se ajoelha, tira algo – que, aos olhos do velho, parecem flores – de um cesto, deposita no chão e vai embora. A partida dela é narrada da seguinte forma: “Recuou como se estivesse na igreja, é isso, ajoelhamos, jogamos flores no altar, afastamos de frente para não dar as costas ao santíssimo exposto” (HILST, 2002, p. 163). Sem pretender fazer afirmações categóricas, devemos observar que a associação estabelecida pelo menino – por influência da avó – entre a figura do velho e a figura dos santos deixa a sugestão de que a senhora de preto (talvez a própria avó?), que pareceu se afastar “como se estivesse na igreja”, talvez também tivesse visto o velho levitar, tomando-o por santo. Devemos ainda nos lembrar do aspecto físico do personagem, com suas canelas severamente machucadas: a injúria do corpo, remetendo ao estigma, é uma constante nas narrativas de vidas de santos presentes na tradição hagiográfica¹⁴⁸.

Essa mesma interpretação é reforçada por outra cena narrada mais adiante. O narrador decide “experimentar o vô” mais uma vez. Enquanto levita, é surpreendido por algumas pessoas – “Duas velhas, um velho, uma

¹⁴⁸ Para um vislumbre dessa questão, basta uma consulta, por exemplo, à *Legenda áurea: vidas de santos* (compilação de narrativas realizada no século XIII por Jacopo de Varazze. A tradução brasileira, de Hilário Franco Júnior, foi publicada pela Companhia das Letras).

criança”. O susto o desequilibra, e ele acaba caindo. As pessoas que o viram no ar, então, se aproximam:

Vejo-os. As velhas, o velho, a criança. Trazem velas acesas, caminham lentamente pela praia, procuram-me. (...) A criança outra vez: está lá, está lá! Param. (...) Meu Deus, agora cantam. A voz esganizada da criança: coração santo tu reinarás e o nosso encanto sempre-serás. (...). Bem, vamos tentar fingir que nada aconteceu. Grito: Olê, Olê. Respondem amém. Grito novamente: Olá, Olá. Respondem: Assim seja (HILST, 2002, pp. 175-176).

A descrição de todas as reações do pequeno público que se encontra diante do velho – depois de tê-lo visto no ar –, munido de velas, entoando canções religiosas, e respondendo “amém” a qualquer grunhido que ele emita, constrói um quadro que lembra a imagem de devotos diante de um santo. A figura do santo, todavia, é desconstruída neste diálogo que o personagem trava com o menino:

olha menino, tudo à minha volta é o oco, entendes? Mais ou menos. É assim: tudo à minha volta é o vazio, apesar do mar da areia da bananeira do céu. Da moringa o menino diz. E isso, da moringa. E eu não conto, velho? Conta sim, mas não chega para existir no meu vazio, entendes? E o mar não chega, velho, para existir no teu vazio? Não. É grande esse vazio então. Muito grande, e por isso você vê, eu não posso ser santo. Por quê? Porque o santo olha para todos os lados e vê Deus. (...) A fé as orações, nada disso é comigo. Apenas o oco. E tão pouca fé que vomito o peixe. Vomito o símbolo daquele (HILST, 2002, pp. 169-170).

O santo olha para todos os lados e vê Deus. O velho olha para todos os lados e só vê o oco, o vazio. No caminho que percorremos até aqui, mais de uma vez já associamos a ideia do vazio ao impasse enfrentado pelos personagens de Hilst (e também de Beckett) com relação às suas impossibilidades de significação. E a impossibilidade de significação, em “O oco”, se associa também a um processo de esvaziamento da possibilidade do divino – a princípio, por meio da constituição da figura de um “santo” que não possui Deus.

Esse mesmo processo, o encontramos ainda verbalizado de maneira mais direta em diversas outras partes da novela. Suas primeiras linhas, por

exemplo, dizem: “Agora que estou sem Deus posso me coçar com mais tranqüilidade” (HILST, 2002, p. 129). Depois, referindo-se ao peixe enquanto símbolo da entidade divina (como já o vimos no excerto citado acima), e relacionando-o com a ideia de “vazio” que o título da novela carrega: “Cada vez que engulo o tal peixe alguma coisa esvazia por dentro. Devia ser o contrário, a minha tripa devia se estufar, eu devia sentir alguma coisa enchendo por dentro” (HILST, 2002, p. 137). E, na sequência, do peixe (alimento concreto), passamos efetivamente à sua dimensão mais simbólica: “Vomitei a fé?” (HILST, 2002, p. 137). Tais sugestões culminam em uma reflexão amarga do narrador sobre um Deus que se faz ausente, deixando seu trono sempre vazio:

alguém deve zelar pela minha carcaça, alguém se incomoda. Ele? Não, o lugar dele está vazio, penso somente na cadeira vazia, não o vejo. O trono dourado com estrelinhas azuis está vazio. A almofada está perfeita, o tecido esticado, olho com atenção e parece-me que jamais foi usado. Tanto assim? Olho melhor no centro, não devo ter percebido uma diminuta reentrância, olho com tanto esmero que consigo notar uns fiozinhos dourados. Muito bem, a almofada é azul com fiozinhos dourados. Cor de ouro novo. Nem sombra de nádegas. Isso é possível? Já faz tanto tempo que o trono está vazio? Se não está aqui, onde está? (HILST, 2002, pp. 148-149).

A descrição beira o sarcasmo: em um movimento dessacralizador, o velho chega a afirmar que não consegue ver nem a sombra das nádegas de Deus sobre o trono vazio. A mesma imagem é retomada em outras passagens da narrativa, sempre com o mesmo tom. E a forma como se estabelece a relação com esse oco – que preenche tudo ao seu redor, e também seu interior – gera a impressão de que a constatação da presença da entidade divina (nunca realizada) poderia significar a completude, a possibilidade de significação plena (ou, talvez, até mesmo o abandono da necessidade de significação). No ensaio “Da ficção”, já abordado em nossa tese, Leo Gilson Ribeiro reproduz um depoimento de Hilst sobre o impasse em questão:

Todo exterior é perecível, só a tentativa humana de relação com o infinito é que é permanência. Registrar o possível eterno: minhas personagens tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado, pois tentam tocar na extremidade de um corda cuja outra extremidade está presa a uma forma, essa, sim,

imperecível: o que me interessa são as relações do homem com isso, esse eterno ser/estar (HILST apud RIBEIRO, 1999, p. 86).

A afirmação de que seus personagens “tentam se dizer no mais difícil de ser verbalizado” remete ao problema das limitações da linguagem. No caso de “O oco”, por exemplo, ao tentar alcançar aquilo que Hilst, no excerto, chama de “permanência”, o velho narrador se depara apenas com impossibilidade – a pungente consciência do vazio. E a cada nova tentativa de tocar o “infinito”, a mesma impossibilidade é reafirmada. Nesses termos, fechamos nosso parêntese. Analisando a produção ficcional hilstiana de forma geral, Eliane Robert Moraes, em ensaio intitulado “Da medida estilhaçada”¹⁴⁹, reflete:

Dada a impossibilidade de deter o fluxo do tempo, resta o fluxo rápido e desordenado de um pensamento atrelado ao provisório “tempo no corpo”, ao qual a escrita convulsiva de Hilda Hilst se abandona, obscurecendo as fronteiras entre a percepção, a sensação e a representação. Tal é a particularidade de sua prosa, marcada pela sintaxe telegráfica que muitas vezes dispensa a pontuação e multiplica os focos narrativos ao absurdo, estilhaçando não só a Idéia, mas também as idéias, para mostrar, no corpo da língua, o vazio insuportável que habita o centro de cada um de nós (MORAES, 1999, pp. 122-123).

As palavras de Moraes oferecem uma imagem de como se constrói o excesso de fala na prosa da autora, e podemos tomá-las como balizadoras para o texto que estamos analisando. Com uma “escrita convulsiva” que se abandona a um “fluxo rápido e desordenado”, tendo a intenção última de evidenciar “o vazio insuportável que habita o centro de cada um de nós”, “O oco” apresenta torrentes de reflexões e divagações que se sobrepõem umas às outras, como já pudemos constatar por meio das diversas citações da novela exploradas acima. A tentativa de “dizer” de forma clara, de dar uma completude à significação, esbarra sempre em confusões que atestam a impossibilidade imposta pelos limites da linguagem. E, a cada nova tentativa frustrada, outras vão sendo empreendidas – sempre no mesmo ritmo frenético – ecoando aquela “obrigação de dizer”, como se a possibilidade de se chegar ao “fim”

¹⁴⁹ Publicado no mesmo volume (já mencionado outras vezes) dos *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicado a Hilst (cf. Referências).

estivesse definitivamente vetada: “Digo ainda como se algum dia pudesse deixar de dizer (...) Não estou livre. Para chegar ao fim devo continuar ainda que não exista solução” (HILST, 2002, p. 181). É aí que se caracteriza o transbordo: um excesso de palavras que, na ânsia por significação, aponta para a falha: “Súbitos, valentes discursos esses que afloram sem que saiba de onde. Aos trancos vem a memória. O ovo estremece efervescente. Um aguaceiro de palavras, ininterrupto” (HILST, 2002, p. 146).

A consciência de que esse “aguaceiro de palavras” não cumpre sua função aparentemente mais própria – a de significar – é demonstrada em diversos trechos da novela. Neste, por exemplo, o velho parece pedir perdão a seus leitores por suas palavras em excesso – “contrações do nada”: “Perdoai-me o peso apesar do vazio. Perdoai-me o vazio, as contrações do nada” (HILST, 2002, p. 184). Contraditoriamente, o “vazio” está repleto de “peso” – porque é o excesso de palavras – de “contrações” – que, em última instância, aponta para o vazio/esvaziamento. Observemos outra passagem em que essa “consciência da incompetência” pode ser notada:

de repente tenho vontade de despejar, mas sei que no meio do discurso vem a mancha vermelha. (...) Devem ter notado que me fragmento, que interrompo a linha melódica e sopro num trombone assim sem mais nem menos. E a mancha vermelha cada vez que sopro no trombone. É um oboé também toda a vez que disfarço (HILST, 2002, p. 160).

No início do excerto, o velho atesta sua “vontade de despejar” (talvez pretendendo significar, assim, sua necessidade de fazer-se claro). Na sequência, ele demonstra possuir consciência da fragmentação de sua fala, e chega a explicá-la simbolicamente, utilizando as imagens de dois instrumentos musicais de sopro – provavelmente por serem instrumentos ligados à boca, assim como o é a fala: o trombone e o oboé (aquele, de som mais grave e potente; este, mais delicado e melódico). O narrador tenta explicar que, quando consegue estabelecer uma “linha melódica” em sua fala (i.e.: quando consegue desenvolver algum raciocínio ou explicação de forma mais linear e coerente), é como se estivesse “soprando” em um oboé. O contrário disso – as bruscas interrupções, confusões, raciocínios que não se completam – corresponde à quebra da linha melódica, ao soprar em um trombone. A partir dessas

considerações, podemos até arriscar a interpretação de que a mancha vermelha, mais do que metáfora para a falta de memória do velho, simboliza a própria limitação de sua linguagem, já que, a cada vez que ele sopra no trombone, trata-se da mancha vermelha. Quanto à última afirmação do excerto – “É um oboé também toda a vez que disfarço” –, fica a impressão de que o sopro no oboé (a tentativa de desenvolver um discurso claro e coerente) é um “disfarce” por pretender escamotear aquela que, contraditoriamente, acaba se revelando como a condição mais própria da linguagem: a de ser falha e limitada. A seguir, transcrevemos os dois trechos da novela que, sob nossa perspectiva, são os mais emblemáticos da consciência demonstrada pelo velho acerca do esgotamento advindo do transbordo:

É difícil comer um caranguejo vivo, as pinças se abrem. E fecham-se com muita rapidez. Mas quase tudo que vai ser comido, que vai ser comido vivo, se mexe de algum modo. Não avancei, não fui claro. Tento outra vez: os animais que pressentem que vão ser comidos se defendem de algum modo. Tento outra vez: os animais encurralados sempre se defendem. Há certas coisas que há mil anos são um todo de um só jeito e não há jeito de modificá-las. Ainda não avancei. Deveria dizer por hoje basta, mas o tempo não me dá tempo, devo dizer de qualquer modo, ainda que as espirais sobreexistam num torno infinito. (...) São defeitos diários. Dificuldades de toda hora, gaguejos (HILST, 2002, pp. 143-144).

A passagem se inicia com outra daquelas sofríveis elucubrações que já foram caracterizadas mais acima – desta feita, trata-se de um raciocínio sobre caranguejos, e sobre como “quase tudo que vai ser comido vivo se mexe de algum modo”. Subitamente, o narrador percebe que não se fez claro: “Não avancei, não fui claro. Tento outra vez” – e, na sequência, várias novas tentativas vão sendo acrescentadas, sempre seguidas dos registros “Tento outra vez” ou “Ainda não avancei”. Depois, como se atestando as limitações de sua linguagem, ele diz que gostaria de parar – “Deveria dizer por hoje basta” –, mas não pode fazê-lo, como se estivesse “condenado” a continuar falando, já que falar é tudo o que ele pode fazer – palavras que ecoam a obrigação de dizer mesmo diante da impossibilidade de dizer observada em *Molloy*. Ao final do excerto, suas impossibilidades são caracterizadas como “defeitos diários”,

“Dificuldades de toda hora, gaguejos”. Mais ao final da narrativa, enquanto está tomando um banho de mar, o velho reflete:

Aqui dentro do mar a mancha vermelha se expande, não sugo nada. Antes de ser eu fui outros, mil. Antes de ser eu, mil para que eu me fizesse. Como seria o 999? E o primeiro? Não Adão, o primeiro de mim, digo. O primeiro de fibra frágil, o primeiro cheio de vazio. Soprou no oco? Expeliu em vez de engolir? Quis a nudez das palavras e fez o contrário: vestiu-as. Eu sou aquele que é, o Homem disse. Eu sou aquele que não é, eu digo. O nu. Sem nada. O todo partido, partindo a palavra. O que vê o mar, o céu mas não vê nada. O cego. O que se faz presente pela ausência. O acrobata sobre os fios do tempo. Segura-se aqui ali nas texturas da seda, esgarça o que segura, despenca. O corpo da linguagem. O meu corpo. As coisas petrificadas, as salas atravesso-as, atravesso o espaço-cadáver (HILST, 2002, p. 186).

O trecho em questão se assemelha muito, do nosso ponto de vista, àquela poética reflexão de Molloy que reproduzimos mais acima¹⁵⁰, a respeito do mesmo impasse. A menção aos “outros, mil” que ele foi antes de ser aquele que é agora remete uma vez mais à questão da fragmentação da identidade (assim como podemos observar no início da referida citação de *Molloy*). Depois de propor uma indagação inicial sobre todos os outros que o compõem (ou que já o compuseram), ele chega, em uma das passagens mais poéticas da narrativa, a uma reflexão sobre o vazio – o oco que o preenche, e também tudo ao seu redor. Retomando a metáfora do sopro (no trombone e no oboé) para significar a fala (i.e.: o emprego da linguagem), a pergunta “Expeliu em vez de engolir?” novamente parece registrar o mesmo impasse. “Engolir”, aqui, talvez signifique compreender, entender: assimilar. A razão de ser da linguagem é, supostamente, gerar um entendimento (possibilitar uma comunicação do indivíduo consigo mesmo e com o ao redor de si). Para aqueles que constatarem seus limites, todavia, instaura-se a consciência de que, diante de um “para além” da linguagem que só pode ser traduzido em termos de vazio, a possibilidade de compreensão queda irrevogavelmente vetada. Talvez seja por isso que o velho observa que, diante do oco, e valendo-se do único recurso de que poderia tomar mão (a linguagem) em suas muitas existências, em uma ânsia por “engolir” (compreender, gerar significação), a única coisa que ele

¹⁵⁰ A citação em questão se encontra na página 126.

conseguiu fazer de fato foi, no oposto, “expelir”: soprar no trombone-oboé: falar, falar e falar, atestando – por meio do excesso – o oco que traduz a falha.

Para a mesma direção aponta o comentário seguinte: “Quis a nudez das palavras e fez o contrário: vestiu-as”. E, na sequência, são construídas várias imagens que evidenciam o conflito com o vazio, com a falta – tais como “o nu”, “o sem nada”, “o todo partido”, “o cego”: “o que se faz presente pela ausência”. Por fim, o “espaço-cadáver” mencionado ao final do excerto ecoa a “longa sonata de cadáveres” de Beckett, atestando a consciência a respeito do transbordo que, via esgotamento, aponta para os limites da linguagem.

2.2. Narrativas de curta extensão

Finalizada a leitura comparada inicial entre “O oco” e *Molloy*, damos sequência à exploração de nosso corpus contemplando algumas narrativas de curta extensão de Hilst e Beckett. Considerando o quadro total da produção dos dois escritores, os contos de ambos compõem a parcela menos contemplada pela crítica literária. No caso de Hilst, não encontramos qualquer trabalho (entre artigos, dissertações e teses) que se dedicasse à exploração de seus textos de curta extensão. Quanto aos contos de Beckett, a maioria deles não possui tradução no Brasil (e isso se aplica a todos aqueles que selecionamos para compor nosso corpus). Talvez por esse motivo, o pequeno conjunto de estudos sobre a prosa curta do autor a que tivemos acesso se inscreva, em sua totalidade, na parcela estrangeira da crítica literária beckettiana. No contexto acadêmico brasileiro, o material também é escasso. Dessa forma, a seleção de um material pouco (ou nada) estudado contribui para o caráter de ineditismo de nossa pesquisa.

Outra consideração que se faz pertinente diz respeito à questão da tradução do material em língua estrangeira. Conforme assinalamos há pouco, os textos de Beckett selecionados não possuem tradução no Brasil (e não tivemos acesso a outras possíveis traduções em língua portuguesa). Por isso, levando em conta que nos debruçaríamos constatemente sobre eles ao longo de nossas análises, optamos por traduzi-los na íntegra. O resultado desse trabalho de tradução aparece anexado ao final da tese, após as Referências,

sob o título “Cinco contos de Samuel Beckett”. É preciso ressaltar que se trata de uma tradução realizada apenas para fins de estudo, sem qualquer intenção vinculada a publicação ou outro tipo de divulgação. Se acrescentamos o material em questão como anexo em nossa pesquisa, é por julgarmos que, além das análises e reflexões oferecidas neste segundo capítulo, também a tradução integral dos cinco contos estudados pode contribuir para o desenvolvimento de futuras pesquisas que pretendam contemplá-los. Ainda que os textos apareçam integralmente traduzidos ao final da tese, não abrimos mão de registrar em notas de rodapé, ao longo de nossas análises e comentários, as versões originais dos excertos citados, para manter o padrão estabelecido desde o início da tese com relação a todo o material em língua estrangeira com o qual estamos lidando.

No caso dos cinco contos apresentados a seguir, o bilinguismo que caracteriza a produção literária de Beckett foi devidamente respeitado. Quatro dos textos selecionados foram originalmente escritos em francês: “Imagination Morte Imaginez”, “Bing”, “Sans”, e “La Falaise”. “Faux Départs” consiste na única experiência de Beckett que mescla as duas línguas, contando com três trechos em francês e um trecho em inglês. A respeito do bilinguismo do autor, e da dificuldade que esse aspecto de sua literatura impõe ao tradutor, Alain Badiou reflete:

No caso de Beckett, o problema da tradução é complexo, uma vez que ele próprio se encontrava situado no intervalo de duas línguas. Saber qual texto traduz qual é praticamente impossível de se decidir. Ainda assim, Beckett sempre chamou de ‘tradução’ a passagem de uma língua para outra, mesmo que, sob inspeção mais detalhada, existam diferenças significantes entre as ‘variantes’ francesas e inglesas¹⁵¹ (BADIOU, 2003b, p. 80).

É justamente por causa desse impasse que, diante dos cinco contos selecionados para nosso corpus, independente do idioma que possa ser considerado “original” em cada caso, nossa tradução levou sempre em conta,

¹⁵¹ Tradução nossa: “In Beckett’s case, the problem of translation is complex, since he himself was situated at the interval of two languages. The question of knowing which text translates which is an almost undecidable one. Nevertheless, Beckett always called the passage from one language to another a ‘translation’, even if, upon closer inspection, there are significant differences between the French and English ‘variants’”.

como aconselha a crítica beckettiana em geral, o cotejo de ambas as versões (com a exceção de “Faux Départs”, que possui uma única versão). Valem menção, nesse sentido, as palavras que abrem o ensaio “Beckett, o apocalipse e depois”, de Paulo Leminski, publicado em 1986 como posfácio de sua tradução do romance *Malone morre*:

Escrita, originalmente em francês, pelo irlandês Samuel Beckett, esta desesperada novela-monólogo foi, a seguir, traduzida para o inglês pelo próprio autor.

É obra anômala, sob o ponto de vista idiomático, prato cheio para os que cultivam a dúbia arte da tradução.

Temos, do mesmo punho, dois textos, e não um só, da mesma obra.

Malone Meurt e *Malone Dies* são duas obras? Ou uma só?

Afinal, *Malone morre* na literatura francesa ou na inglesa?

Esta tradução para o português é uma tentativa de resolver na prática essa questão bizantina. Foi feita, *simultaneamente*, do inglês e do francês.

Enquanto traduzia, eu tinha, à minha esquerda, o texto francês, à direita, o texto em inglês, primeiro caso de uma *bitradução simultânea* (LEMINSKI, 1986, p. 145).

Apesar de o trecho tratar especificamente de *Malone morre*, as palavras de Leminski valem para a obra de Beckett como um todo. É possível notar, em suas indagações, o mesmo impasse registrado por Badiou. E, a exemplo da prática por ele adotada para tentar resolver o impasse da melhor maneira possível, também nós procedemos da mesma forma. É claro que, mesmo com o cotejo, determinadas escolhas tiveram que ser feitas: pequenas divergências entre as versões em francês e inglês foram geralmente resolvidas com uma aproximação maior com o francês (mais por conta das semelhanças estruturais entre o português e o francês do que por tratar-se especificamente da versão “original”). Mas, não raro, quando julgamos necessário, adequamos nossa tradução também às particularidades do texto em inglês.

2.2.1. Imagination Morte Imaginez

Sem sinal de vida em nenhum lugar, você diz, pah, o grande negócio, a imaginação não está morta, sim, bom, imaginação morta imagine. Ilhas, águas, azul, verde, um vislumbre e desaparece, para sempre, esqueça. Até 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 (BECKETT, 1972b¹⁵², p. 51).

O excerto corresponde às linhas iniciais de “Imagination Morte Imaginez”¹⁵³. Para dar início à exploração dos contos de Beckett selecionados para a composição da segunda parte de nosso corpus, antes de qualquer comentário sobre a citação acima, faz-se necessária uma breve digressão com o intuito de se constituir uma visão geral sobre o conjunto da obra do autor irlandês. Eric Prieto, em ensaio intitulado “Des extrêmes qui se rejoignent: solipsisme, réalisme, et le récit beckettien”, aponta a impressão de existirem “dois Becketts” (PRIETO, 2002, p. 99): o primeiro, voltado para a interioridade, caracterizado pela introspecção e pela aproximação com a meditação filosófica, operando por um processo centrípeto com relação à subjetividade. Conforme o autor, esse seria, por exemplo, o Beckett de textos como *Malone morre*, *O inominável*, e *Textos para nada*. No extremo oposto se encontraria o movimento centrífugo à subjetividade, marcado pela exterioridade, em textos “caracterizados pelo emprego de um discurso descritivo e uma forte insistência sobre o aspecto concreto das coisas vistas”¹⁵⁴ (PRIETO, 2002, p. 99). Nessa caracterização, Prieto situa aqueles textos que pertencem à fase da produção beckettiana da qual retiramos todos os contos a serem analisados neste

¹⁵² A referência apresentada ao final da citação corresponde à edição francesa que utilizamos para a tradução. Seguem os dois originais. Francês: “Nulle part trace de vie, dites-vous, pah, la belle affaire, imagination pas morte, si, bon, imagination morte imaginez. Iles, eaux, azur, verdure, fixez, pff, muscade, une éternité, taisez. Jusqu’à toute blanche dans la bancheur 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. Blanc aussi la voûte et le mur rond hauteur 40 centimètres sur lequel elle s’appuie”. Inglês: “No trace anywhere of life, you say, pah, no difficulty there, imagination not dead yet, yes, dead, good, imagination dead imagine. Islands, waters, azure, verdure, one glimpse and vanished, endlessly, omit. Till 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).

¹⁵³ O conto foi publicado originalmente em francês em 1965, na revista *Les Lettres nouvelles*. A tradução para o inglês, “Imagination Dead Imagine”, foi publicada no mesmo ano, no jornal *The Sunday Times*.

¹⁵⁴ Tradução nossa: “caractérisé par l’emploi d’un discours descriptif et une forte insistance sur l’aspect concret de choses vues”.

segundo capítulo. De fato, Gontarski também aponta uma diferença nítida entre os textos escritos por Beckett a partir dos anos 1960 e aqueles que os precederam. Segundo o autor,

através das vozes descorporificadas dos *Textos para nada* 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. Se os *Textos para nada* 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 geométricos¹⁵⁵ (GONTARSKI, 1995, p. xv).

A constatação dessa mudança de “vetores” não invalida, no entanto, a possibilidade de se vislumbrar uma unidade predominante no percurso literário do escritor. Já havíamos argumentado a favor dessa impressão de “unidade” quando do comentário de algumas ideias de Alain Badiou – que, por seu turno, defende uma ruptura fundamental na produção literária beckettiana a partir da publicação de *Como é*¹⁵⁶. Se sequer cogitamos a possibilidade de relacionar essa ruptura proposta por Badiou às considerações de Prieto e Gontarski reproduzidas acima, é porque elas são de ordens completamente diversas. A existência de “dois Becketts” apontada por Prieto ou a alteração de vetores sugerida por Gontarski dizem respeito a soluções estilísticas/estéticas encontradas por Beckett para lidar com seus impasses. Nesse sentido, parece-nos possível argumentar que determinadas alternâncias entre possíveis soluções estéticas não fizeram com que o autor abandonasse o projeto estético delineado desde o final dos anos 1940¹⁵⁷. É para essa mesma direção que aponta a seguinte reflexão de J. E. Dearlove, retirada do ensaio “‘Last Images’: Samuel Beckett’s Residual Fiction”:

¹⁵⁵ Tradução nossa: “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, producing in the body of the text as a body. 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, or the object of text, unnamed except for a series of geometric signifiers”.

¹⁵⁶ A esse respeito, retornar aos comentários feitos nas páginas 65 e 68-69.

¹⁵⁷ Conforme observamos nas páginas 61-63.

Apesar de, em um primeiro contato, as ficções recentes de Samuel Beckett poderem atingir o leitor como resíduos totalmente alheios e incompreensíveis, essas peças são, de fato, extensões lógicas da essencial experiência literária beckettiana. O artista e sua necessidade de criar confrontam o fato de que não há nada a criar, nada com o que ou a partir do que criar, nenhum poder ou desejo de criar¹⁵⁸ (DEARLOVE, 1977, p. 104).

“Imagination Morte Imaginez”, portanto, a exemplo de todos os outros contos de Beckett apresentados ao longo deste segundo capítulo, pertencem a esse conjunto de peças ficcionais que Gontarski define como marcando o “retorno” e a “textualização” do corpo na produção beckettiana; e que Prieto caracteriza como predominantemente descritivos e imbuídos por uma forte preocupação com “o aspecto concreto das coisas vistas”. O estabelecimento dessa caracterização geral se faz pertinente devido à semelhança notável entre os contos que compõem a parcela beckettiana de nosso corpus: em sua maioria, trata-se, de fato, de textos predominantemente descritivos, quase sempre lidando com a situação de um ou mais personagens em espaços fechados. Com relação à observação de Dearlove feita logo no início do excerto reproduzido acima – de que tais ficções, a princípio, podem gerar a impressão de serem “resíduos totalmente alheios e incompreensíveis” –, é possível confirmá-la, de partida, nas linhas iniciais de “Imagination Morte Imaginez”. Retornemos a elas: o narrador observa, primeiro, que “a imaginação não está morta”, para depois, paradoxalmente, afirmar que ela está morta, e, em seguida, com um verbo no imperativo, convidar (ou odernar) um possível interlocutor a ‘imaginar’ (mesmo a imaginação estando morta – conforme o título do conto: “imaginação morta imagine”).

Na sequência, é iniciada a apresentação do espaço fechado sobre o qual todo o conto se desenvolverá: uma rotunda branca, de proporções mínimas, contendo dois corpos. Operando pelo mesmo mecanismo de contradições que percorrerá todo o texto, o narrador salienta que não há entradas na rotunda, para, logo em seguida, em um ritmo vertiginoso, convidar

¹⁵⁸ Tradução nossa: “Although upon first acquaintance Samuel Beckett’s recent fictions might strike the reader as utterly alien and incomprehensible residues, the pieces are in fact logical extensions of the essential Beckettian literary experience. The artist and his need to create confront the fact that there is nothing to create, nothing with which nor from which to create, no power and no desire to create”.

seu suposto interlocutor a entrar e medir o espaço em questão. Instaure-se, dessa forma, um dos problemas que Beckett trabalha com frequência nos textos dessa fase: não é possível determinar, em nenhum momento, se a imagem descrita é realmente visível aos olhos do narrador ou se trata-se de uma imagem que está sendo imaginada (o que aponta para o constante impasse do autor às voltas com seu processo de criação ficcional – aludido há pouco –, questão de primeira ordem em todo o projeto estético beckettiano). Com relação a esse impasse, e também à situação contraditória que configura o conto desde seu início, Dearlove pondera:

Como o título sugere, a peça é baseada em um paradoxo: a imaginação é necessária para visualizar um estado em que a imaginação está morta. A situação essencial é então descrita de forma breve e simples, e, no entanto, tal situação é paradoxal, se não impossível; ambivalente, se não obscura. A atmosfera imperativa tanto no título quanto no texto demanda envolvimento, mas não sabemos por parte de quem. A segunda pessoa permanece indeterminada, e poderia muito bem se referir, igualmente, a nós, à *persona*, ou a algum outro não identificado¹⁵⁹ (DEARLOVE, 1977, p. 107).

Devemos fazer uma ressalva quanto a esse comentário: Dearlove sugere que a “situação essencial” de “Imagination Morte Imaginez” é descrita “de forma breve e simples”. À medida que prosseguimos com a leitura do texto, todavia, fica-nos a impressão de que, considerando certo padrão que costumamos estabelecer para textos descritivos (talvez devido ao hábito comum de se aproximar a descrição a uma estética narrativa mais realista), marcado por supostas objetividade e precisão, o que encontramos é o extremo oposto. Pois a descrição não se resolve de imediato: ela se constrói aos trancos, como se em uma série de gaguejos, como se a imagem (vista ou imaginada) não se “mostrasse” inteiramente de imediato, e sim aos poucos – lembrando o movimento de uma lente desfocada que, gradativamente, vai adquirindo mais detalhes mediante ajustes de foco. Observemos como o conto prossegue pouco depois de suas linhas iniciais:

¹⁵⁹ Tradução nossa: “As the title implies, the piece is based on a paradox: imagination is necessary to envision a state in which imagination is dead. The essential situation is thus briefly and simply described, yet that situation is itself paradoxical if not impossible, ambivalent if not unclear. The imperative mood in both title and work demands involvement, but we do not know from whom. The second person remains unspecified and could refer equally well to us, to the *persona*, or to some unidentified other”.

Vazio, silêncio, calor, brancura, 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. Cai ao mesmo tempo a temperatura, para atingir seu mínimo, aproximadamente zero, no instante em que tudo se faz preto, o que pode parecer estranho. 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 começou¹⁶⁰ (BECKETT, 1972b, p. 52).

A partir daí, é iniciada uma constante alternância entre claro-escuro e calor-frio, e o narrador dedica um comentário delongado às possíveis variações instáveis desses estados, ressaltando que, “sejam quais forem as incertezas, o retorno cedo ou tarde à calma temporária parece assegurado, por um momento, no preto ou na grande brancura, com temperatura aferente”¹⁶¹ (BECKETT, 1972b, pp. 54-55). É apenas depois desse comentário delongado que a imagem descrita ganha novos detalhes:

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 longe 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 B e D, também branco como o chão, o parceiro. Sobre o flanco direito portanto os dois,

¹⁶⁰ Francês: “Vide, silence, chaleur, blancheur, 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. 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. 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: “Emptiness, silence, heat, whiteness, 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. 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. 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 greys, till the initial level is reached whence the fall began” (BECKETT, 1995c, pp. 182-183).

¹⁶¹ Francês: “quels qu’en soient les hasards, le retour tôt ou tard au calme temporaire semble assuré, pour le moment, dans le noir ou la grande blancheur, avec température afférente”. Inglês: “whatever its uncertainties the return sooner or later to a temporary calm seems assured, for the moment, in the black dark or the great whiteness, with attendant temperature” (BECKETT, 1995c, pp. 183-184).

costas contra costas, cabeça contra bunda¹⁶² (BECKETT, 1972b, p. 55-56).

Desde as primeiras linhas do conto, já sabíamos que a rotunda era preenchida por dois corpos, cada um ocupando um semicírculo. Por isso, no que pese a curta extensão do texto, parece excessivamente longa a demora para que se estabeleça com mais precisão que eles pertencem, respectivamente, a uma mulher e a um homem – demora tornada explícita pelo advérbio de tempo em “um corpo branco de mulher, finalmente” –, e também para que suas posições sejam descritas. Nesse sentido, a sugestão de que à imagem inicialmente visualizada (ou imaginada) escapavam detalhes – acrescentados apenas posteriormente – contradiz a impressão de precisão e objetividade atrelada ao texto descritivo. E o mesmo clima de imprecisão pode, ainda, ser registrado em outras passagens, como: “Nessa luz agitada, a grande calma branca agora tão rara e breve, a inspeção é difícil”¹⁶³ (BECKETT, 1972b, p. 56) – palavras que, novamente, apontam para a impossibilidade de uma precisão descritiva; “os corpos parecem inteiros e em bom estado, a julgar pelas partes disponíveis à vista”¹⁶⁴ (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”; e ainda: “É claro, contudo, por mil pequenos sinais muito longos para imaginar, que eles

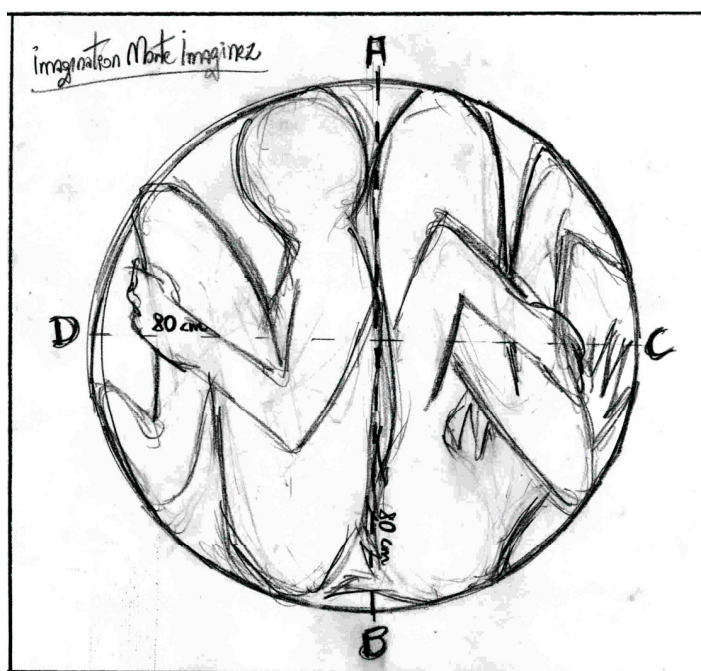
¹⁶² Francês: “Toujours par terre, plié en trois, la tête contre le mur à B, le cul contre le mur à A, les genoux contre le mur entre B et C, les pieds contre le mur entre C et A, c’est-à-dire inscrit dans le demi-cercle ACB, se confondant avec le sol n’était l’alongue chevelure d’une blancheur incertaine, 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. Sur le flanc droit donc tous les deux et tête-bêche dos à dos”. 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, his feet between D and B, the partner. On their right sides therefore both and back to back head to arse” (BECKETT, 1995c, p. 184).

¹⁶³ Francês: “Dans cette lumière agitée, au grand calme blanc devenu si rare et bref, l’inspection est malaisée”. Inglês: “In this agitated light, its great white calm now so rare and brief, inspection is not easy” (BECKETT, 1995c, p. 184).

¹⁶⁴ 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).

não estão dormindo”¹⁶⁵ (BECKETT, 1972b, p. 57) – o que mantém a problematização a respeito de os dois corpos estáticos e a rotunda por eles habitada consistirem em uma imagem que está sendo imaginada, e não realmente visualizada. Com base nas direções e descrições oferecidas pelo narrador (conforme citação feita há pouco, no início da página 161), esboçamos um desenho (**Figura 1**, a seguir) que ajuda a visualizar a situação tratada no conto:

Figura 1: Imagination Morte Imaginez (esboço)



Esboço gráfico realizado com base na situação descrita no conto “Imagination Morte Imaginez”.
Fonte: Autor.

S. E. Gontarski (1995, p. xxviii) observa que, nos textos da fase em que se insere “Imagination Morte Imaginez”, Beckett “conduziria exercícios em origami humano”¹⁶⁶. A imagem acima ajuda a compreender tal interpretação, pois é como se os personagens do conto aqui contemplado estivessem sendo submetidos a um processo de “dobradura” para caber no espaço reduzido a que estão condicionados. Quanto a possíveis interpretações metafóricas para o espaço da rotunda e seus dois habitantes, Laura Barge sugere, no ensaio

¹⁶⁵ 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).

¹⁶⁶ Tradução nossa: “would conduct exercise in human origami”.

“‘Coloured Images’ in the ‘Black Dark’: Samuel Beckett’s Later Fiction”, que se trata do interior de um crânio humano (como se fosse, por exemplo, a mente do narrador), pretendendo significar que “estar consciente” é como estar aprisionado, em uma espécie de inferno, nos limites da própria consciência (BARGE, 1977, p. 275). Dearlove (1977, p. 109), por seu turno, chama atenção para a posição fetal dos dois personagens, considerando a possibilidade de se compreender o espaço como uma espécie de útero, e associando a imagem do útero com um túmulo/sepulcro – possibilidade que o autor recusa, em última instância, devido ao fato de o narrador mencionar que os personagens estão vivos: “Segure um espelho sob seus lábios, ele embaça”¹⁶⁷ (BECKETT, 1972b, p. 56). Após a descrição dos corpos dentro da rotunda, o conto caminha para seu final, sendo encerrado com as seguintes linhas:

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 fazendo¹⁶⁸ (BECKETT, 1972b, p. 57).

Portanto, após dispensar esforços na construção/descrição da imagem que ocupa todo o desenvolvimento de “Imagination Morte Imaginez”, o narrador simplesmente convida seu possível interlocutor a abandonar a imagem em questão, com o argumento de que há coisas melhores a se fazer/observar/imaginar em outros lugares. Logo em seguida, operando pelo mesmo mecanismo de contradições que caracteriza o conto, ele nega o que acabou de afirmar, dizendo que “não, não há nada alhures”, e finaliza suas considerações observando que não se deve questionar sobre a possibilidade de, após abandonar a imagem, voltar a encontrá-la e debruçar-se sobre ela.

¹⁶⁷ Francês: “Présentez une glace aux lèvres, elle s’embue”. Inglês: “Hold a mirror to their lips, it mists” (BECKETT, 1995c, p. 184).

¹⁶⁸ Francês: “Laissez-les là, en sueur et glacés, il y a mieux ailleurs. Mais non, l’avie 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).

Retomando as breves considerações que já tecemos acerca do problema das limitações da linguagem (principalmente quando da análise comparada entre “O oco” e *Molloy*), da forma como o compreendemos aqui, a situação apresentada em “Imagination Morte Imaginez” consiste em uma espécie de “encenação” do emprego de uma linguagem incapaz de “ir adiante” e de significar plenamente. Sustenta essa interpretação o fato de o narrador demonstrar-se “incompetente” na execução daquilo a que se propõe: constituir uma breve descrição de uma imagem estática (com a exceção das alternâncias de iluminação). Um texto descritivo, já o observamos, é caracterizado por atributos tais como objetividade e precisão – e, dada a concisão de “Imagination Morte Imaginez”, cria-se a (falsa) impressão inicial de que os referidos atributos orientarão o desenvolvimento do texto. A descrição com a qual nos deparamos, todavia, se constrói de forma sofrível: há uma série de afirmações contraditórias, o objeto descrito tarda a se tornar compreensível, e o texto se forma como se composto por uma série de gaguejos.

Ao comparar o conjunto de textos dessa fase à produção de Beckett do “primeiro período” (aquele que, conforme já observamos, compreende romances como *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*), Dearlove reflete: “A obscuridade e a confusão não provêm (...) de uma adição excessiva, como no período inicial, mas sim da incapacidade da mente de reter uma imagem objetiva”¹⁶⁹ (DEARLOVE, 1977, p. 106). O que o autor chama de “adição excessiva” remete àquilo que denominamos “transbordo” em nossa leitura de “O oco” e *Molloy*: um excesso de fala/linguagem que aponta para o esvaziamento da significação. Estabelecendo contraponto com esse tipo de procedimento, o que temos, no caso de “Imagination Morte Imaginez”, é uma estrutura textual rígida e concisa, lidando com um objeto também rígido e conciso, que acaba por “encapsular” o esvaziamento da significação em seu interior, devido à incapacidade da linguagem de fazer-se objetiva e, efetivamente, significar: “A ausência de transições enfatiza a natureza fragmentária do mundo descrito. (...) A fluidez apontando para o caos é

¹⁶⁹ Tradução nossa: “Obscurity and confusion come not from (...) excessive addition as in the early period, but from the inability of the mind to retain an objective image”.

substituída pela rigidez contendo um vazio”¹⁷⁰ (DEARLOVE, 1977, p. 106). E ainda:

o próprio artifício dessas formas cuidadosamente construídas aponta para sua real falta de sentido formal, enquanto a arbitrariedade por baixo de sua ordem acena para uma falta de ordem mais fundamental. As peças são imagens do abismo, estruturas contendo o vazio¹⁷¹ (DEARLOVE, 1977, p. 105).

As palavras de Dearlove salientam o fato de estarmos lidando, aqui, com uma solução estética bastante diversa daquela que vislumbramos em “O oco” e *Molloy*. Se, antes, vimos narradores refletindo sobre as (im)possibilidades de sua linguagem, e tornando explícita a consciência sobre sua limitação, agora nos deparamos muito mais com a “encenação” do emprego de uma linguagem que se faz limitada, sem que haja qualquer tipo de movimento metalinguístico. Ao mesmo tempo, todavia, Dearlove reforça a interpretação de que ainda é o mesmo problema que está em jogo: a obrigação de dizer, aliada à impossibilidade e à falta de meios para fazê-lo. Trata-se do mesmo impasse inscrito nos limites de uma linguagem que se descobre falha.

Na epígrafe de nossa tese, apresentamos um breve excerto retirado do capítulo 42 de *Moby-Dick*, de Herman Melville. As reflexões propostas pelo narrador Ishmael, naquela passagem, encontram uma consonância desconcertante com o teor de nossas próprias reflexões – e, em especial, com a situação vislumbrada em nossa análise de “Imagination Morte Imaginez”. Ao ponderar sobre o assombro que lhe causa a falta de significado contida na cor branca, Ishmael constrói algumas metáforas. Uma delas é a imagem da mortalha. A veste que cobre o morto. E que, para o personagem, assume o status de uma capa branca que cobre o todo: uma plena falta de significado que, em última instância, acaba envolvendo qualquer possibilidade de significação. Outra metáfora, que nos interessa aqui mais especificamente, é a da câmara mortuária: o túmulo que abriga o morto. Ishmael emprega essa imagem para fazer referência à falta de sentido absoluto, ao nada sufocante,

¹⁷⁰ Tradução nossa: “The absence of transitions emphasizes the fragmentary nature of the world described. (...) Fluidity pointing to chaos is replaced by rigidity enclosing a void”.

¹⁷¹ Tradução nossa: “the very artifice of these carefully constructed forms points toward their real formal meaninglessness, while the arbitrariness beneath their order gestures toward a more fundamental absence of order. The pieces are images of the abyss, structures enclosing the void”.

que subjaz a todas as nossas tentativas de imprimir um significado durarouro/derradeiro àquilo que nos cerca. Essa imagem vai ao encontro direto das reflexões de Dearlove, quando o autor pondera que “Imagination Morte Imaginez” apresenta uma estrutura rígida contendo/encapsulando o vazio: a impossibilidade de significação se inscreve em seu núcleo, como se presa ou abrigada por uma câmara mortuária.

Em linhas gerais, conforme veremos adiante, essa é a configuração que assume o problema das limitações da linguagem na quase totalidade dos contos de Beckett a serem analisados ao longo deste tópico de nosso segundo capítulo. E, ainda, a solução estética encontrada pelo escritor irlandês para lidar com esse impasse nos textos aqui selecionados difere consideravelmente daquela a ser contemplada na parcela hilstiana da segunda metade de nosso corpus.

2.2.2. Esboço

Que o pensar dos outros e o meu próprio pensar, que também o que se via, e sentimentos, atos, e o que me circundava, a mim, e aos outros, era apenas Esboço, foi a única nitidez que consegui expelir em toda a vida esboçada. Por isso, a tudo o que diziam, eu repetia Esboço (HILST, 1977c, p. 9).

As primeiras linhas de “Esboço” já são suficientes para compreendermos que, se comparado aos três textos analisados até aqui – “O oco”, *Molloy* e “Imagination Morte Imaginez” –, o conto se aproxima muito mais dos dois primeiros do que do terceiro: ainda que de extensão bem menor, repete-se a presença de um narrador em primeira pessoa, de caráter profundamente reflexivo. O impasse por ele vivido se instala desde o princípio do conto: como resposta a qualquer coisa que lhe digam, ele repete sempre uma única palavra: “esboço”. Ao longo das poucas páginas¹⁷² que seguem essas linhas iniciais, não encontramos um enredo em seus moldes mais “tadicionais”: “Esboço” se resume a mostrar as reflexões do protagonista – que, mais adiante,

¹⁷² São apenas 3 páginas na edição aqui utilizada (da Edições Quíron, 1977, cf. Referências; trata-se da primeira publicação do conto). Na reedição da Globo, no volume *Rútilos* (publicado originalmente em 2003), “Esboço” se estende por 5 páginas.

descobrimos chamar-se Riolo – sobre como ele percebe o mundo e como tenta expressá-lo, além de apresentar, em forma de diálogo, algumas tentativas de familiares e amigos de retirá-lo da espécie de “torpor” que o leva a repetir sempre uma única palavra.

Quando da análise de “O oco” e *Molloy*, salientamos que a explicitação das limitações da linguagem toma corpo, principalmente, por meio do transbordo – i.e.: da fala em excesso – de seus personagens narradores. Em situação oposta, no caso de “Esboço”, é a falta de palavras que define o problema com a linguagem. Essa “impossibilidade de dizer” de Riolo, no entanto, limita-se apenas a suas tentativas de comunicação com o contexto que o cerca: ao longo do monólogo interior que orienta o desenvolvimento do conto, o personagem consegue se articular bem e explicar de forma satisfatória sua condição. Não há aqui, como no caso do velho narrador de “O oco”, ou de *Molloy* e Moran, passagens confusas ou com raciocínios que não se completam. Por isso, podemos dizer que o impasse das limitações da linguagem, nesse caso, se restringe ao nível temático, não interferindo na realização linguística/estrutural do texto. O fato de “Esboço” não apresentar movimentos metalinguísticos para explicitar o referido problema (como ocorre em “O oco” e *Molloy*) ou uma “encenação” desse impasse (como em “Imagination Morte Imaginez”) não diminui, todavia, a pertinência de se considerá-lo um texto emblemático para refletir sobre os limites da linguagem. Entre os cinco contos de Hilst aqui contemplados, aliás, ele talvez seja *o mais emblemático* em se tratando do tema em questão.

Retornando às linhas que o iniciam, devemos observar que Riolo apresenta uma explicação para sua condição. Segundo o personagem, ele repete apenas a palavra “esboço” porque a única “nitidez” que conseguiu “expelir”, durante sua vida, foi a consciência de que tudo o que o cerca – todo o pensar, ver, sentir e agir – “era apenas Esboço”. Essa afirmação nos leva a dois desdobramentos. Primeiro, devemos considerar a carga semântica da palavra “esboço”, principalmente em um contexto de utilização/emprego da linguagem: o termo em questão remete à ideia do “rascunho”, algo em estado rudimentar, inacabado, não finalizado. Considerando que nossa compreensão sobre as coisas que podemos pensar, ver, sentir, e também de nossas ações, estão circunscritas às possibilidades de significação de nossa linguagem,

parece-nos possível, a partir de uma extrapolação, considerar que “esboço”, no presente contexto, pode *significar* justamente (e contraditoriamente) a *impossibilidade de significar* plena e satisfatoriamente: Riolo parece querer dizer-nos que compreendeu a condição irrevogável de “rascunho” (inacabado, mal-feito) de todas as suas possibilidades de entendimento/significação (possibilidades que, no que pese a redundância, devemos repetir: estão necessariamente atreladas ao emprego da linguagem). Afinal, conforme o próprio personagem declara, o resultado mais impactante dessa percepção se configurou justamente sobre sua linguagem – já que, em situações de interação com outras pessoas, seu vocabulário foi drasticamente reduzido a uma única palavra.

Em segundo lugar, é preciso observar que em nenhum momento conseguimos determinar se o referido “impacto” fez com que Riolo obrigatoriamente limitasse suas possibilidades de diálogo ou expressão oral, contra sua vontade, à palavra “esboço”, ou se ele decidiu fazer isso deliberadamente, por vontade própria. No primeiro caso, o personagem teria sido, de fato, assaltado pela *incapacidade/impossibilidade* de dizer. No segundo, tratar-se-ia muito mais de uma *negação* do dizer. O fato de ele conseguir se articular, na composição de sua narrativa, em conformidade com certa convenção sobre o uso adequado da língua, gera a impressão de que a segunda alternativa (a negação) é mais provável – e essa impressão é ainda reforçada pelas últimas palavras do conto, nas quais Riolo diz que irá se calar para sempre, emudecer em definitivo. Mas essa interpretação é regida predominantemente por nossa costumeira necessidade de verossimilhança – já que pareceria incoerente Riolo ser *incapaz* de empregar a linguagem para se comunicar com os outros, sendo *capaz* de empregá-la enquanto narrador. A primeira opção, todavia, não deve ser descartada, uma vez que, no plano da realização ficcional, é perfeitamente cabível o convívio simultâneo das acima mencionadas capacidade e incapacidade. Torna-se possível, assim, que o personagem não esteja simplesmente se recusando a dizer, e sim que – talvez por uma espécie de “bloqueio” – ele realmente não consiga mais fazê-lo, após ter percebido a condição de esboço de tudo que o cerca.

Sobre essa percepção, o personagem faz outros comentários: “Riolo, meu Deus, como foi que te fizeram compreender um muito longe de ti, antes

afastado, um ponto luzoso no vazio do espaço?” (HILST, 1977c, p. 9). E, logo adiante, se pergunta por que também os outros, assim como ele, não compreenderam esse “muito longe” de si: “Como não perceberam o que eu Riolo percebi?” (HILST, 1977c, p. 9). Ele não traduz em termos claros, em nenhum momento, o que exatamente foi descoberto; não há explicações detalhadas sobre o que significa perceber que todo o pensar, ver, sentir, agir, não passa de esboço. Por outro lado, algumas reações suas são comentadas: “Torci-me muito de gozo assim que compreendi, mas aos poucos fui emitindo um grunhir quente, pesado, um ranger de todos os Riolos, dementes alguns e muitos outros feitos de eloquência e bem por isso mais loucos” (HILST, 1977c, p. 9).

A descoberta, portanto, se deu com gozo. Mas, logo depois, o gozo foi se transformando em um “grunhir quente, pesado” – que acabou desencadeando a constante repetição da palavra “esboço”. Tomando a liberdade de propor nova extrapolação, podemos associar o “grunhir” ao porco, animal cuja figura é recorrente em toda a obra de Hilst¹⁷³. Tendo em mente nossas reflexões sobre as limitações da linguagem, e considerando a situação de incomunicabilidade vivida por Riolo, devemos observar que o porco é um animal geralmente caracterizado como sujo, feio, malcheiroso: um animal cuja companhia (contato, *comunicação*) é comumente evitada. No contexto de “Esboço”, tal associação pode ser tomada como emblemática da condição de seu protagonista. Ainda no mesmo excerto, lemos que o referido grunhir traduzia o ranger de diversos Riolos, dentre os quais os “mais loucos” eram aqueles “feitos de eloquência”. A eloquência, aqui, parece estar associada ao emprego “adequado” da linguagem, e à crença em sua eficiência quanto às possibilidades de significação. Como defendemos a interpretação de que o protagonista do conto experienciou o fracasso da palavra, torna-se loucura, para ele, nesse sentido, “fazer-se de eloquência”. Reforça ainda a impressão de que a nova descoberta de Riolo está relacionada a um impasse com a linguagem o comentário transcrito a seguir:

¹⁷³ Além do conto “Triste” (que faz parte do nosso corpus), o porco aparece em outros textos da autora, como o conto “Gestalt” (também publicado originalmente no volume *Ficções*) e a novela *A obscena Senhora D* (publicada originalmente em 1982, conforme já observado em nosso primeiro capítulo).

Antes acreditava que o à minha volta era não só perceptível mas podia ser pungente ou efusivo, musical dentro do pungitivo, Riolo acreditava que havia realidade em visões e sentires, também por isso acreditava que havia logicismo, harmonia, sensatez na cadeia de palavras, no fio de meia, na velha harpa (HILST, 1977c, p. 10).

No trecho citado, o narrador comenta, em tons poéticos, uma série de coisas em que acreditava antes de ser acometido por sua nova percepção. Esse conjunto de crenças, do nosso ponto de vista, diz respeito à eficiência da linguagem. Assim, após tomar consciência sobre a irrevogável condição de esboço de tudo, Riolo já não é mais capaz de acreditar que qualquer coisa à sua volta possa ser efetivamente “perceptível” (i.e.: compreensível; significável), ou que possam existir “logicismos”, ou “sensatez na cadeia de palavras”.

Na sequência, o personagem pondera: “digo Esboço, porque ainda que eu quisesse regressar não quero” (HILST, 1977c, p. 10) – palavras que mais uma vez apontam para a possibilidade de sua quase mudez ser deliberada. Poucas linhas adiante, mantendo o mesmo tom lírico que caracteriza todo o texto, ele observa: “vejo novo, estalado dou guinchos, os pequeninos, rio um pouco, reflexionante bosquejo largo no vazio, emito acordes curtos, suspensos, e fundas escalas saídas da raiz de uma funda medula” (HILST, 1977c, p. 10). Nesse trecho, Riolo parece construir imagens relacionadas ao uso de um instrumento musical – “acordes”, “escalas” – para referir-se aos barulhos – “guinchos”, “grunhidos” – que lhe saem da “funda medula”. Em outro momento, a esposa do personagem, na tentativa de pedir que ele produza alguma espécie de significado, pede que ele toque a harpa: “Toca, diz a mulher. Dedilha. A harpa na minha cara” (HILST, 1977c, p. 10). Em primeiro lugar, essas referências indicam que o personagem talvez seja músico. Em segunda instância, devemos nos lembrar que, em “O oco”, encontramos referências similares: assim como Riolo parece usar termos como “acordes” e “escalas” para remeter aos barulhos em que consistem suas tentativas de expressão, o velho narrador de “O oco” constrói a metáfora do “sopro” em “trombone” e “oboé” para referir-se ao emprego da própria linguagem. E nova associação com a novela pode ser traçada logo adiante, na passagem em que Riolo faz um breve comentário sobre seus dois filhos:

Riolo-mulher que coabita em mim, sabe que os pariu (...), filhos esboço da puta que os pariu (...), sabe que pariu os salerosos, dois bamboleios aguados, para isso foi preciso vida inteira e atos, para que existam assim exatos como estão, encharcados de oco, oco sem o éco vitorioso das descobertas (HILST, 1977c, p. 11).

Ao longo de “O oco”, o termo que dá nome à novela – e que aparece no final do excerto acima – é diretamente vinculado a seu narrador-protagonista, enquanto marca de sua percepção/consciência sobre o nada – a falta de sentido, o esvaziamento de significações – que preenche seu interior, e também tudo o que o cerca. No trecho de “Esboço” reproduzido acima, a expressão “encharcados de oco” caberia perfeitamente como caracterização do velho narrador de “O oco”. Riolo, todavia, ainda que pareça viver o mesmo impasse, não a emprega para se referir a si mesmo, e sim a seus filhos – com os quais ele parece estabelecer certo distanciamento. O personagem ainda acrescenta que o oco que encharca seus filhos prescinde do “éco vitorioso das descobertas”. Considerando que a nova percepção do protagonista é caracterizada no conto como fruto de uma “descoberta”, fica a impressão de ele estar se enquadrando mais como dono de tal eco vitorioso do que como alguém encharcado de oco, o que parece incoerente. Pois, mesmo que assumamos o emprego do termo para caracterizar situações diametralmente opostas em “O oco” e “Esboço” (no primeiro caso, como uma consciência pungente sobre as limitações da linguagem, i.e.: a falta de sentido das coisas; no segundo, como um investir-se “de eloquência”, talvez uma espécie de “alienação” no tocante à eficiência da linguagem), parece problemático imbuir a descoberta de Riolo em ecos vitoriosos. Primeiro, porque, assim como no caso de “O oco”, o estado atual do personagem parece ser caracterizado como predominantemente doloroso. Segundo, porque ele próprio, Riolo, acreditava, antes, “que havia logicismo, harmonia, sensatez na cadeia de palavras” – ideia que aparece, ainda uma última vez, no seguinte trecho: “para que existam assim exatos como estão encharcados de oco, Riolo-mulher trancou sua alma num cotidiano de incoerências, num falar falacioso, pretendeu delírio e sagrado muitas vezes contando o antigo dos fatos” (HILST, 1977c, p. 11). Ou seja: Riolo parece responsabilizar-se pelo oco que encharca os filhos,

construídos à sua própria imagem – quando, no passado precedente à “descoberta”, ele mergulhava em “incoerências”, pretendendo “delírio e sagrado”, em movimentos que, em última instância, podem ser circunscritos nos limites de um “falar falacioso”. A expressão em questão parece apontar diretamente para uma linguagem que se pretende plenamente capaz de “dizer” o mundo, sem de fato consegui-lo.

Em seguida, ainda fazendo referência a todo esse percurso que resultou em sua presente condição, o protagonista do conto levanta novo questionamento – que revela, de certa forma, sua idade: “O meu estar aqui, escolhido por mim, roteiro de penitência, chega a seu termo nos meus quase sessenta por que vi o Esboço?” (HILST, 1977c, p. 11). “Meus quase sessenta”, portanto, indica a faixa etária de Riolo. Não sabemos precisar quantos anos possui o velho narrador de “O oco”, mas cremos ser possível estabelecer nova associação, já que Riolo se encontra, conforme as convenções, entre o final da meia idade e o início da velhice. Como resposta ao questionamento que ele mesmo se coloca, seguem as seguintes palavras:

Riolo, agora, agora é que começa a ânsia de um traçado claro, recuso-me palavra, ato, ira ou afago porque em todos esses concretos acrescentarei outros Riolos justapostos, não quero, mais oco mais água e sal descarnando as feridas, Esboço Esboço grunhidos guinchos (HILST, 1977c, p. 11).

A “ânsia de um traçado claro” parece indicar sede de compreensão/significação. Os breves fragmentos reflexivos espalhados até aqui permitem-nos retomar/antecipar uma questão: “compreensão” e “significação” são atributos necessariamente vinculados à linguagem. Conforme já observamos em outros momentos, possibilitar a construção de um significado, permitir que os indivíduos estabeleçam comunicação – uns com os outros, e com os cenários que os cercam –, talvez resumam as funções aparentemente mais próprias da linguagem. Também já refletimos que, na contramão dessa interpretação inicial, aquela que acaba se revelando sua condição mais própria é a da falha, do fracasso: em última instância, ela não consegue realizar aquilo que se espera dela – significar, conferir sentido ao mundo, possibilitar a comunicação.

Afirmar que a linguagem falha na realização de sua função mais própria traz implicações severas. Pois, se ela não consegue produzir compreensão e significação, compreensão e significação deixam de ser possíveis. Não é como se pudéssemos tomar mão de outra ferramenta ou mecanismo para compreender/significar. Tais possibilidades não existem para além dos limites da linguagem. E é por isso que, ao compor um inventário de “recusas”, Riolo coloca a “palavra” em primeiro lugar: “recuso-me palavra”. Ao assumir tal recusa, todavia, parece pouco provável que a “ânsia de um traçado claro” proferida pelo personagem seja satisfeita: a impossibilidade de clareza talvez seja a única clareza de fato a que se possa aspirar. Ainda: Riolo observa, na segunda parte do trecho acima, que recusará toda palavra, ato, ira ou afago porque, “em todos esses concretos”, serão acrescentados, inevitavelmente, “outros Riolos justapostos”. Tais palavras retomam o trecho em que o personagem refletia sobre todos os Riolos que já o compuseram, “dementes alguns e muitos outros feitos de eloquência e bem por isso mais loucos”. Essa reflexão aponta para a fragmentação da identidade, aspecto sobre o qual nos debruçamos quando da análise de “O oco” e *Molloy*. Mais especificamente, a existência de vários Riolos a compor o mosaico que constitui a identidade do personagem lembra a passagem de “O oco” em que o velho narrador propõe reflexão semelhante: “Antes de ser eu fui outros, mil. Antes de ser eu, mil para que eu me fizesse”. Na sequência do trecho citado, “Esboço” caminha para suas últimas linhas, sendo concluído da seguinte forma:

voltamos da praia, mãe
o pai de vocês, no mesmo estado
e se ele esboçasse o tal esboço?
já tentei
tenta outra vez, mãe, papel e lapis
e cara de ameaça
Entram na sala os três, eu recostado, a lua me adoçando as
pálpebras, levantam-me aos trancos
vais desenhar, Riolo, nem que eu morra, vais desenhar o que
tu queres dizer com a maldita palavra
anda, pai, faz força, toma
Olho as três caras, ah, Riolo, nunca mais amornado e perfeito
em reflexiva e opulenta fruição, obedeço, faço uma linha fina
que me parece trêmula, paro, não, não estão satisfeitos,
estendo em altura finura e tremulez, me parece linha muito
delicada, olham abestados, dizem dura, eu digo Esboço, e

calo-me desta vez para sempre, recosto-me de novo, palor e paraíso-mudez na minha sala (HILST, 1977c, p. 11).

O início do excerto reproduz uma tentativa da esposa e dos filhos de Riolo de fazer com que ele explique o significado de sua constante repetição da “maldita palavra” – tentativa que, como podemos ver, não é bem sucedida. Na sequência, o personagem decide, conforme já havíamos antecipado, calar-se em definitivo. A palavra “palor” remete à “palidez” – que, aliada à expressão “calo-me desta vez para sempre”, pode até sugerir a morte do protagonista. Essa é, todavia, uma possibilidade de interpretação que permanece em aberto, uma vez que o conto é encerrado com as exatas palavras acima reproduzidas. Ao longo desta apresentação/análise de “Esboço”, evidenciamos alguns pontos de intersecção com a novela “O oco”. Para além dos aspectos específicos que permitiram essas associações, cremos que, indiretamente, o conto também pode ser vinculado – por conta de algumas características mais gerais – a *Molloy*. Dessa forma, encerramos a presente análise retomando, primeiro, o contraponto que se desenha entre o conto analisado anteriormente – “Imagination Morte Imaginez” – e “Esboço”. As principais diferenças que definem esse contraponto já foram delineadas quando da transição de uma análise para a outra. No primeiro caso, temos um texto descritivo, que encena o impasse relacionado ao emprego de uma linguagem limitada. No segundo, as limitações da linguagem são apresentadas em nível temático, por meio da situação de um personagem que repete constantemente uma única palavra (cuja carga semântica é consideravelmente emblemática em se tratando do referido impasse).

Se o contraponto é evidente, não podemos deixar de repetir, também, que, para além das diferenças, ambos os contos (assim como os outros dois textos analisados no início deste segundo capítulo) despertam reflexões sobre um problema comum. Mudam as soluções estéticas no tratamento do tema, mas permanecem no cerne questões que orientam nossas indagações sobre os limites da linguagem.

2.2.3. Bing

Tudo conhecido tudo branco corpo nu branco um metro pernas juntas como se costuradas. Luz calor chão branco um metro quadrado jamais visto. Paredes brancas um metro por dois teto branco um metro quadrado jamais visto. Corpo nu branco fixo só os os olhos apenas. Traços borrões cinza claro quase branco no branco. Mãos penduradas abertas em concha pés brancos calcanhares juntos ângulo direito¹⁷⁴ (BECKETT, 1972, p. 61).

A análise há pouco realizada de “Imagination Morte Imaginez” inevitavelmente influencia nossa leitura das linhas iniciais de “Bing”¹⁷⁵. O emprego de determinados termos – referentes às medidas e à delimitação de um espaço, a predominância de “luz e calor”, e a presença de um “corpo branco” – compõe um conjunto de informações que aponta para uma situação semelhante àquela vislumbrada no referido conto. A linguagem utilizada na descrição que se desenvolve ao longo de “Bing”, no entanto, se apresenta muito mais deteriorada.

Observemos o excerto inicial detalhadamente. Diferente da definição (de certa forma) precisa da rotunda de “Imagination Morte Imaginez”, não temos uma visualização imediata do espaço descrito no conto aqui contemplado. A informação “chão branco um metro quadrado”, aliada ao “teto branco um metro quadrado”, e às “Paredes brancas um metro por dois”, permite a inferência de que se trata, recorrendo à terminologia das figuras geométricas, de uma espécie de paralelepípedo com base de um metro quadrado e dois metros de altura.

Que o espaço em questão é ocupado por uma figura humana é sugerido por “corpo nu branco”, e demais descrições que provavelmente fazem

¹⁷⁴ Francês: “Tout su tout blanc corps nu blanc un mètre jambes collées comme cousues. Lumière chaleur sol blanc un mètre carré jamais vu. Murs blancs un mètre sur deux plafond blanc un mètre carré jamais vu. Corps nu blanc fixe seuls les yeux à peine. Traces fouillis gris pâle presque blanc sur blanc. Mains pendues ouvertes creux face pieds blancs talons joints angle droit”. Inglês: “All known all white bare white body fixed one yard legs joined like sewn. Light heat white floor one square yard never seen. White walls one yard by two white ceiling one square yard never seen. Bare white body fixed only the eyes only just. Traces blurs light grey almost white on white. Hands hanging palms front white feet heels together right angle” (BECKETT, 1995e, p. 193).

¹⁷⁵ Publicado originalmente pela *Éditions de Minuit*, em uma edição limitada, em 1966 (e incluído, no ano seguinte, no volume *Têtes-mortes*). A tradução para o inglês, “Ping”, foi originalmente publicada na revista *Encounters* em 1967.

referência a essa mesma figura: “pernas juntas como se costuradas”, “só os olhos apenas”, “mãos penduradas abertas em concha”, “pés brancos”, e “calcanhares juntos”. Quando tratávamos de “Imagination Morte Imaginez”, uma série de indicações espaciais oferecidas na segunda metade do conto permitia uma “visualização” razoável dos dois ocupantes da rotunda, deitados, cada um deles, homem e mulher, sobre seus flancos direitos, de costas um para o outro, “cabeça contra bunda”, em posição fetal. Em “Bing”, ao contrário, não temos definição de sexo (apesar de sabermos que se trata de um corpo nu), e não podemos determinar com precisão em que posição a figura em questão se encontra (se em pé, agachado, deitado, etc). Conforme Dearlove, “Nós perdemos não apenas as figuras duplas de ‘Imagination Dead Imagine’, mas também a precisão com que elas eram descritas”¹⁷⁶ (DEARLOVE, 1977, p. 112).

“Corpo nu branco fixo” sugere, por conta do último adjetivo, uma situação de imobilidade. Logo no início do conto, lemos “corpo nu branco um metro pernas juntas”. A medida aí fornecida, “um metro”, é dúbia: torna-se impossível determinar se o corpo todo possui um metro de altura; ou se essa é a altura que ele ocupa por conta de sua posição (considerando que não esteja em pé); ou, ainda, se essa é uma medida que designa apenas a altura de suas pernas. A última dessas três opções parece a mais plausível. Todavia, ao longo de todo o conto, a mesma expressão – “corpo nu branco fixo um metro” – volta a aparecer quatro vezes, e em nenhuma das quatro ela aparece novamente relacionada às “pernas”.

Sabemos, de qualquer forma, que as pernas em questão se encontram “juntas como se costuradas”, da mesma forma que os “calcanhares juntos ângulo direito”. Impõe-se, aí, nova dificuldade: será “ângulo direito” uma referência à medida formada pela junção dos calcanhares? Ou o narrador quer dizer que os calcanhares estão posicionados no ângulo direito do paralelepípedo? (e, nesse caso, no ângulo direito a partir da figura que o ocupa ou daquele que o visualiza?). Impossível responder. Para além das pernas, sabemos, ainda, que as mãos pendem “abertas em concha”.

¹⁷⁶ Tradução nossa: “We have lost not only the dual figures of ‘Imagination Dead Imagine’, but also the precision with which they were described”.

Prossigamos: considerando a predominância do “branco” (que acaba se diferenciando, até certo ponto, da oscilação entre “claro” e “escuro” de “Imagination Morte Imaginez”), o trecho “só os olhos apenas” gera a impressão de que, no conjunto da figura, os olhos se destacam de alguma forma. Essa impressão é reforçada, ao longo do conto, por outros dois atributos que lhes são acrescentados: “Só os olhos apenas azul claro quase branco”¹⁷⁷ (BECKETT, 1972, p. 61), e “olho preto e branco semi-cerrado cílios longos”¹⁷⁸ (BECKETT, 1972, p. 65). A menção aos longos cílios de cor preta é feita duas vezes, enquanto a cor azul dos olhos é referenciada dez vezes no decorrer do conto.

Retornando à predominância do branco, todavia, há nova imprecisão. No início do excerto, lemos “tudo branco” – o que é reafirmado pela caracterização do chão, teto e paredes do paralelepípedo, e também do seu ocupante. A mesma impressão de brancura absoluta será destacada mais adiante no texto: “Corpo nu branco fixo invisível branco no branco”¹⁷⁹ (BECKETT, 1972, p. 61) – palavras que apontam para o fato de o corpo chegar a tornar-se invisível, confundindo-se com o espaço que ocupa. No entanto, o mesmo excerto inicial sobre o qual aqui nos debruçamos contém, em suas últimas linhas, a seguinte passagem: “Traços borrões cinza claro quase branco no branco”. Ainda que o branco deva ser considerado predominante, portanto, a presença de “traços borrões cinza claro” sugere que a imagem não é exatamente toda branca, conforme indicado inicialmente por “tudo branco”. Para além disso, a carga semântica de “traços borrões” acaba sugerindo (talvez por influência do conto de Hilda Hilst analisado previamente) a ideia de um “esboço”, algo inacabado. Retornaremos a essa questão logo adiante.

Devemos ainda fazer uma última observação sobre o trecho analisado: a expressão que dá início a “Bing” é “Tudo conhecido” – fazendo supor algo como um conhecimento pleno. Todavia, um pouco adiante, seguindo as medidas do chão e do teto do paralelepípedo, encontramos a expressão “jamais visto”. Há, aqui, nova contradição: tudo é conhecido, porém jamais foi

¹⁷⁷ Francês: “Seuls les yeux à peine bleu pâle presque blanc”. Inglês: “Only the eyes only just light blue almost white” (BECKETT, 1995e, p. 193).

¹⁷⁸ Francês: “œil noir et blanc mi-clos longs cils”. Inglês: “eye black and white half closed long lashes” (BECKETT, 1995e, p. 195).

¹⁷⁹ Francês: “Corps nu blanc fixe invisible blanc sur blanc”. Inglês: “Bare white body fixed white on white invisible” (BECKETT, 1995e, p. 193).

visto? Com base em algumas reflexões propostas ao longo da análise de “Imagination Morte Imaginez”, é possível interpretar essa contradição nos termos da constante tensão existente, na ficção beckettiana dessa fase, entre algo que está sendo visto e algo que está sendo imaginado: em “Bing”, talvez aquilo que é conhecido jamais tenha sido “visto” por pertencer à esfera da imaginação.

O exercício de escrutínio aqui empreendido não visa a apontar o que deve ser tomado como questão de primeira ordem em uma análise de “Bing” (i.e.: compreender precisamente as características do espaço descrito no conto e do corpo nele inserido). Se o levamos a cabo, foi, em primeiro lugar, para evidenciar, de partida (e em consonância com a tese aqui defendida), o quanto a linguagem empregada nesse processo descritivo se faz limitada, assemelhando-se a uma série de gaguejos. Em segunda instância, também propusemos essa interpretação detalhada das primeiras linhas do conto com o intuito de “relativizar” algumas perspectivas que parecem se configurar como predominantes em se tratando de leituras críticas do texto em questão.

A respeito dessas perspectivas críticas, gostaríamos de retomar, em primeiro lugar, um comentário de Alain Badiou. Quando de nossa breve exploração de algumas ideias do autor, tratamos daquilo que ele denomina “dispositivo ficcional de destituição”, compreendendo um “processo de subtração” que Beckett empreenderia com vistas a manter, em seus textos, apenas “predicados essenciais”¹⁸⁰. Ao voltar-se para peças como “Bing”, Badiou sugere que “O dispositivo ficcional da destituição é (...), na carne da prosa, um processo completamente flagrante que vai (...) ao encontro de uma espécie de ruptura *que submete a prosa a um poema escondido*”¹⁸¹ (BADIOU, 1992, p. 332). E conclui: “é, enfim, a constrição da metáfora em torno de um estoque finito de termos, cuja combinação e recorrência organizam, ao final, a totalidade do pensamento”¹⁸² (BADIOU, 1992, p. 332). Seguindo essa interpretação, o conto aqui analisado deveria ser compreendido como uma

¹⁸⁰ Para uma explicação um pouco mais detalhada a esse respeito, retornar ao trecho compreendido entre as páginas 77-79, na passagem em que contemplamos a ideia badiouniana acerca da “escrita do genérico”.

¹⁸¹ Tradução nossa: “Le dispositif fictionnel du dénuement est (...), dans la chair de la prose, un processus tout à fait flagrant qui va (...) vers une sorte de brisure *qui soumet la prose à un poème caché*”.

¹⁸² Tradução nossa: “il est enfin un resserrement de la métaphorique autour d’un stock fini de termes, dont la combinaison et la récurrence organisent à la fin l’ensemble de la pensée”.

espécie de *poema em prosa* (daí a constante repetição de termos e expressões que o caracteriza). Para Badiou, portanto, “Bing” constituiria uma forma de realização poética que, em última instância, daria conta de metaforizar a “totalidade do pensamento”. Essa leitura corrobora a visão sempre otimista do autor sobre a produção ficcional beckettiana, e também seu enaltecimento do pensamento (conforme procuramos evidenciar como marcas recorrentes ao longo de nosso “passeio” por algumas de suas ideias). Na contramão dessa perspectiva, nossa leitura minuciosa do trecho inicial de “Bing” procura manter a interpretação de que o texto constitui, a exemplo de “Imagination Morte Imaginez”, uma encenação do emprego de uma linguagem que, na tentativa de compor um texto descritivo, acaba por se assemelhar a um amontoado de escombros.

Em direção quase diametralmente oposta à perspectiva de Badiou, Laura Barge chega a sugerir que Beckett intenciona, com a composição de “Bing”, caminhar para uma completa falta de sentido:

Nessas peças, as palavras são combinadas em alguma ordem compreensiva, são usadas como linguagem para expressar pensamento, ou são palavras não relacionadas que se tornam antipalavras por não possuir relação sintática umas com as outras? (...) Para compreender o sentido comunicado pelas palavras dessas peças, devemos novamente reconhecer uma progressão nos trabalhos de Beckett – neste caso, em direção à falta de sentido¹⁸³ (BARGE, 1977, p. 273).

Do nosso ponto de vista, assim como é problemático sustentar a ideia do *poema escondido*, não devemos assumir de partida que “Bing” simplesmente apresenta um conjunto de “antipalavras” não relacionadas sintaticamente, com a intenção deliberada de apontar para a falta de sentido. Conforme procuramos demonstrar, a tentativa de construção de sentido existe, mas é falha, limitada. A interpretação de Barge, todavia, parece não ser exclusiva. Observemos, por exemplo, o seguinte comentário de Dearlove:

¹⁸³ Tradução nossa: “Do the words in these pieces combine in some comprehensible order, are they used as language to express thought, or are they unrelated words that become antiwords because they have no syntactical relationship with each other? (...) To comprehend the meaning communicated by the words of these pieces, we must again recognize a progression in Beckett’s works, in this case toward meaninglessness”.

Apesar de aparentemente mais simples do que trabalhos precedentes, “Ping” é um dos textos de Beckett mais difíceis de se ler. As palavras comuns, organizadas e reorganizadas em frases recorrentes, forçam o leitor a se tornar o que Ruby Cohn descreveu como um “companheiro-escritor, reorganizando as palavras no papel para ver o significado de repetição, permutação, combinação ou singularidade”. (...) “Ping” convida a tabulações e computação. Em seus próprios esforços para “ver o significado”, a professora Cohn revela que o texto em inglês contém 1.030 palavras – das quais 120 são permutadas – reunidas em setenta sentenças, pontuadas apenas com pontos finais, e impressas como um bloco inteiro na página. Nesse bloco contínuo, “branco” aparece cerca de noventa vezes, enquanto “ping” aparece trinta e quatro vezes – nove vezes seguida por “alhures”, sete por “murmúrio(s)”, quatro por “silêncio”, duas por “uma natureza”, duas por “não só”, uma por “imagem”, uma por “um sentido”¹⁸⁴ (DEARLOVE, 1977, pp. 110-111).

Não negaremos que a observação de recorrências e repetições de algumas palavras ou sentenças na composição do conto (como nós mesmos fizemos acima) possa colaborar para sua análise. No entanto, o estudo de Ruby Cohn (contido no volume *Back to Beckett* – ao qual, infelizmente, não tivemos acesso) a que Dearlove alude parece depositar importância excessiva sobre a atividade em questão: fica a impressão de que, devido à estrutura pouco usual de “Bing”, sua leitura deve ser orientada por processos predominantemente matemáticos/estatísticos, inventariando, conforme o excerto, possibilidades de “repetição, permutação, combinação ou singularidade”. Insistindo em nossa leitura: a estrutura sofrível de “Bing” não nos parece fruto de uma atividade computacional por parte de Beckett (e menos ainda a tentativa de composição de um poema em prosa, conforme sugere Badiou). Em nível consideravelmente mais ríspido do que aquele encontrado em “Imagination Morte Imaginez”, o que o conto aqui analisado nos apresenta é a encenação de uma linguagem falida. Um dos elementos que

¹⁸⁴ Tradução nossa: “Though apparently simpler than preceding works, ‘Ping’ is one of Beckett’s more difficult works to read. The common words, arranged and rearranged into recurring phrases, compel the reader to become what Ruby Cohn has described as a ‘fellow-writer, rearranging the words on paper in order to see the significance of repetition, permutation, combination, or singularity.’ (...) ‘Ping’ invites tabulations and computation. In her own efforts to ‘see the significance’ Professor Cohn reveals that the English text contains 1,030 words – of which 120 are permuted – gathered into seventy sentences, punctuated only by periods, and printed as an unbroken block on the page. In this unbroken block ‘white’ appears some ninety times while ‘ping’ occurs thirty-four times – nine times followed by ‘elsewhere,’ seven times by ‘murmur(s),’ four times by ‘silence,’ twice by ‘a nature,’ twice by ‘not alone,’ once by ‘image,’ once by ‘a meaning.’”

mais geram estranhamento em sua estrutura é justamente a repetição nauseante, conforme pondera Elisabeth Segrè no ensaio “Style and Structure in Beckett’s ‘Ping’: *That Something Itself*”: “nosso senso de progressão lógica e linear é frustrado, particularmente pelas repetições intermináveis. Nossos processos mentais habituais de compreensão da palavra escrita se mostram em grande medida inoperáveis”¹⁸⁵ (SEGRÈ, 1977, p. 127). As referidas frustração e inoperabilidade são, de fato, efeitos gerados pelo contato com as “repetições intermináveis” de “Bing”. A repetição, todavia, não é fruto de um exercício poético ou de atividade computacional aleatória: ela atua como denunciadora das limitações da linguagem, na composição de uma série de gaguejos que, em última instância, evidencia a impossibilidade de significação plena/satisfatória.

Com base nessas ponderações, retornemos ao conto, para tratar de alguns aspectos específicos. Em primeiro lugar – assumindo que não estamos diante de um poema escondido; ou de uma série de repetições regidas pelo acaso com o intuito de produzir apenas falta de sentido; mas sim de um narrador que efetivamente tenta descrever uma imagem, porém é incapaz de fazê-lo –, devemos reunir outras informações acrescentadas ao longo do texto que contribuem para delinear (ainda que imprecisamente) essa imagem. Poucas linhas adiante do excerto reproduzido inicialmente, lemos: “Cabeça bola bem alta olhos azul claro quase branco rosto fixo silêncio dentro. Breves murmúrios apenas quase jamais todos conhecidos”¹⁸⁶ (BECKETT, 1972, p. 61). As palavras “Cabeça bola” (repetidas seis vezes no decorrer do conto) sugerem a imagem de uma cabeça arredondada, e mesmo desprovida de cabelos, careca. Na metade final do texto, encontramos, uma única vez, a expressão “Longos cabelos caídos brancos invisíveis acabados”¹⁸⁷ (BECKETT, 1972, p. 64). “Longos cabelos” gera um conflito com a impressão inicial de uma cabeça careca, semelhante a uma bola. No entanto, o trecho diz “Longos

¹⁸⁵ Tradução nossa: “our sense of logical, linear progression is thwarted, particularly by the interminable repetitions. Our habitual mental processes of understanding the written word prove to a large extent inoperable”.

¹⁸⁶ Francês: “Tête boule bien haute yeux bleu pâle presque blanc fixe face silence dedans. Brefs murmures à peine presque jamais tous sus”. Inglês: “Head haught eyes light blue almost white silence within. Brief murmurs only just almost never all known” (BECKETT, 1995e, p. 193).

¹⁸⁷ Francês: “Longs cheveux tombes blancs invisibles achevés”. Inglês: “Long hair fallen white invisible over” (BECKETT, 1995e, p. 195).

cabelos caídos”, o que tanto pode querer dizer que os cabelos são lisos, “caindo” sobre a cabeça, quanto que eles, outrora longos, literalmente “caíram”, deixando a cabeça careca. Ainda no mesmo excerto, novo conflito é gerado pelo final da primeira sentença, “silêncio dentro”, e o início da seguinte, “Breves murmúrios”. Vale ressaltar, aqui, que tanto o “silêncio” quanto os “murmúrios” são mencionados outras vezes no decorrer do conto – a única outra menção relacionada a algum tipo de som (ou à ausência dele) fica por conta da expressão “respiração sem som”¹⁸⁸ (BECKETT, 1972, p. 63) – o que parece indicar, assim como no caso de “Imagination Morte Imaginez”, que o “personagem” descrito está vivo.

A respeito de sua caracterização física, são notados ainda alguns acréscimos – que aparecem, como sempre, ao custo de muitas repetições, entre gaguejos: “Boca como se costurada linha branca invisível”¹⁸⁹ (BECKETT, 1972, p. 62); “Nariz orelhas buracos brancos”¹⁹⁰ (BECKETT, 1972, p. 64); “unhas brancas acabadas”¹⁹¹ (BECKETT, 1972, p. 64); e “Cicatrizes invisíveis mesmo branco que as carnes feridas”¹⁹² (BECKETT, 1972, p. 64). Todos os trechos insistem sobre a predominância do branco – fazendo com que os traços da figura sejam quase invisíveis. Talvez por conta das “cicatrizes invisíveis” e “carnes feridas”, aliadas à posição das mãos (“abertas em concha”), pernas (“juntas como se costuradas”) e calcanhares (também juntos), à nudez do corpo, e mesmo aos “longos cabelos caídos”, Barge (1977, p. 278) sugere que o ocupante do paralelepípedo carrega em si certa “imagética de Cristo”¹⁹³, associando a situação descrita em “Bing” a uma condição de sofrimento – interpretação que nos parece sustentável.

Influenciados, até certo ponto, por essa sugestão de uma “imagética de Cristo”, e tomando por base as imprecisas indicações fornecidas ao longo do

¹⁸⁸ Francês: “souffle sans son”. Inglês: “breath no sound” (BECKETT, 1995e, p. 194).

¹⁸⁹ Francês: “Bouche comme cousue fil blanc invisible”. Inglês: “mouth white seam like sewn invisible” (BECKETT, 1995e, p. 194).

¹⁹⁰ Francês: “Nez oreilles trous blancs”. Inglês: “Nose ears white holes” (BECKETT, 1995e, p. 194).

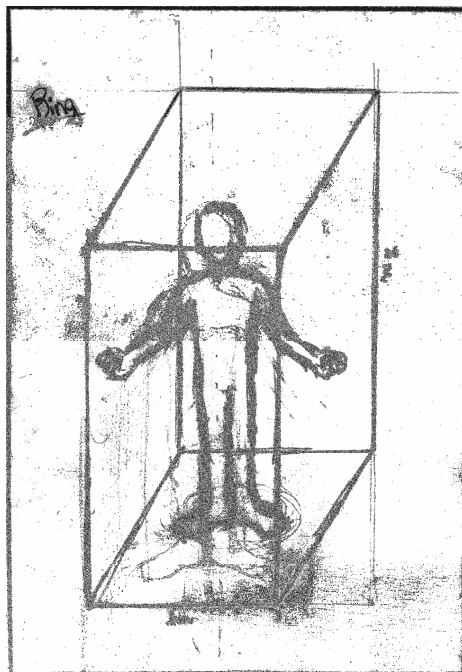
¹⁹¹ Francês: “ongles blancs achevés”. Inglês: “nails fallen white over” (BECKETT, 1995e, p. 195).

¹⁹² Francês: “Invisibles cicatrices même blanc que les chair blessés”. Inglês: “White scars invisible same white as flesh torn” (BECKETT, 1995e, p. 195).

¹⁹³ “Christ imagery”, no original.

conto, oferecemos, a exemplo do que fizemos quando da análise de “Imagination Morte Imaginez”, um esboço gráfico (**Figura 2**, a seguir) de “Bing”:

Figura 2: Bing (esboço)



Esboço gráfico realizado com base na situação descrita no conto “Bing”.
Fonte: Autor.

O desenho, claro está, contém muito de arbitrário. Acreditamos que, com relação ao espaço descrito, exista alguma semelhança efetiva. Já com relação a seu ocupante não é possível dizer o mesmo. Conforme observamos mais acima, sequer sabemos se ele está realmente em pé. Também não podemos determinar-lhe seguramente a altura com relação aos dois metros de altura do paralelepípedo, e tampouco a forma de seu corpo. O mesmo vale para as posições de braços e pernas, e também para a localização dos pés dentro do paralelepípedo. Por último, devemos lembrar que não é possível precisar se ele possui cabelos ou se, a exemplo de nosso esboço, não possui. Se insistimos na constituição do desenho é para realçar a impressão de aprisionamento que caracteriza a situação descrita, assim como no conto de Beckett analisado anteriormente. Em última instância, esses comentários que seguem nosso esboço gráfico mostram o quanto estamos lidando, em “Bing”, com uma tentativa de descrição muito mais fragmentada e “borrada” do que aquela que constitui “Imagination Morte Imaginez” (que, como sabemos, já era deficiente).

Um segundo aspecto específico de que gostaríamos de tratar diz respeito à tensão que se constrói, no decorrer de todo o conto, por causa da constante repetição dos termos “inacabado” e “acabado”. Apenas para arrolar alguns exemplos: na primeira metade do texto, predomina a presença do primeiro termo, “inacabado” – “Traços só inacabados dados pretos cinza claro quase branco no branco”¹⁹⁴ (BECKETT, 1972, pp. 61-62); “Olhos só inacabados dados azuis azul claro quase branco”¹⁹⁵ (BECKETT, 1972, p. 62); “Só os olhos dados azuis azul claro quase branco rosto fixo única cor só inacabados”¹⁹⁶ (BECKETT, 1972, p. 63); “Traços só inacabados dados pretos borrados cinzas sinais sem sentido cinza claro quase branco sempre os mesmos”¹⁹⁷ (BECKETT, 1972, p. 64). Até essa altura do texto, não encontramos nenhuma vez o termo “acabado”. “Inacabado”, por outro lado, aparece ainda outras vezes além daquelas que reproduzimos aqui. Conforme observamos mais acima, o termo sugere, a princípio, algo como um “esboço” ou “rascunho” – interpretação que possibilita, com o acréscimo dos “traços borrões” e “traços borrados”, uma associação com o conto “Esboço”, de Hilst (principalmente se considerarmos que ambos trazem em seu bojo um tema comum, i.e.: as limitações da linguagem). Havendo a possibilidade de se sustentar tal leitura, a principal diferença repousa, conforme já observamos em nossas análises anteriores, sobre o fato de o “esboço” hilstiano aparecer em nível temático, enquanto em “Bing”, como em “Imagination Morte Imaginez”, temos uma encenação de sua realização.

Prosseguindo com a leitura do conto, encontramos “acabado” pela primeira vez na seguinte passagem: “apenas unhas brancas acabadas”¹⁹⁸ (BECKETT, 1972, p. 64). E, logo em seguida, em “Longos cabelos caídos

¹⁹⁴ Francês: “Traces seules inachevées données noires gris pâle presque blanc sur blanc”. Inglês: “Traces alone unover given black light grey almost white on white” (BECKETT, 1995e, p. 193).

¹⁹⁵ Francês: “Yeux seuls inachevés donnés bleus bleu pâle presque blanc”. Inglês: “Eyes alone unover given blue light blue almost white” (BECKETT, 1995e, p. 193).

¹⁹⁶ Francês: “Seuls les yeux donnés bleus bleu pâle presque blanc fixe face seule couleur seuls inachevés”. Inglês: “Only the eyes given blue light blue almost white fixed front only colour alone unover” (BECKETT, 1995e, p. 194).

¹⁹⁷ Francês: “Traces seules inachevées données noires fouillis gris signes sans sens gris pâle presque blanc toujours les mêmes”. Inglês: “Traces alone unover given black grey blurs signs no meaning light grey almost white always the same” (BECKETT, 1995e, pp. 194-195).

¹⁹⁸ Francês: “à peine ongles blancs achevés”. Inglês: “just nails fallen white over” (BECKETT, 1995e, p. 195).

brancos invisíveis acabados”¹⁹⁹ (BECKETT, 1972, p. 64). Poucas linhas adiante, lemos: “Cabeça bola bem alta nariz orelhas buracos brancos boca linha branca como se costurada invisível acabada. Só os olhos dados azuis rosto fixo azul claro quase branco única cor só inacabados”²⁰⁰ (BECKETT, 1972, p. 65). O trecho – cuja primeira sentença é encerrada por nova repetição de “acabado” – traz a última ocorrência de “inacabado” no conto. Daí em diante, temos outras quatro passagens contendo “acabado”: “tudo branco acabado tudo outrora bing lampejo paredes brancas radiantes sem traços olhos última cor bing brancos acabados”²⁰¹ (BECKETT, 1972, p. 66); “olhos brancos invisíveis rosto fixo acabados”²⁰² (BECKETT, 1972, p. 66); “apenas um metro invisível nu branco tudo conhecido fora dentro acabado”²⁰³ (BECKETT, 1972, p. 66); e, por fim, a passagem que encerra “Bing”: “Cabeça bola bem alta olhos brancos rosto fixo velho bing último murmúrio talvez não só um segundo olho breu preto e branco semi-cerrado cílios longos suplicando bing silêncio bing acabado”²⁰⁴ (BECKETT, 1972, p. 66).

Esse movimento que parece se constituir do “inacabado” ao “acabado” nos leva a dois desdobramentos. Em primeiro lugar, podemos considerar – como em “Imagination Morte Imaginez”, de certa forma – a impressão de uma imagem que vai se delinindo aos poucos, passando de um estado de maior imprecisão para algo um pouco mais definido. Nesse sentido, “acabado” talvez pudesse ser entendido como “feito”, “pronto”, “constituído”. Ainda permanece em aberto a possibilidade de esse movimento de “definição”/“delineamento”

¹⁹⁹ Francês: “Longs cheveux tombés blancs invisibles achevés”. Inglês: “Long hair fallen white invisible over” (BECKETT, 1995e, p. 195).

²⁰⁰ Francês: “Tête boule bien haute nez oreilles trous blancs bouche fil blanc comme cousue invisible achevée. Seuls les yeux donnés bleu fixe face bleu pâle presque blanc seule couleur seuls inachevés”. Inglês: “Head haught nose ears white holes mouth white seam like sewn invisible over. Only the eyes given blue fixed front light blue almost white only colour alone unover” (BECKETT, 1995e, p. 195).

²⁰¹ Francês: “tout blanc achevé tout jadis hop éclair murs blancs rayonnants sans traces yeux couleur dernière hop blancs achevés”. Inglês: “all white all over all of old ping flash white walls shining white no trace eyes holes light blue almost white last colour ping white over” (BECKETT, 1995e, p. 195).

²⁰² Francês: “yeux blancs invisibles fixe face achevés”. Inglês: “eyes white invisible fixed front over” (BECKETT, 1995e, p. 195).

²⁰³ Francês: “à peine un mètre invisible nu blanc tout su dehors dedans achevé”. Inglês: “just one yard invisible bare white all known without within over” (BECKETT, 1995e, p. 195).

²⁰⁴ Francês: “Tête boule bien haute yeux blancs fixe face vieux bing murmure dernier peut-être pas seul une seconde œil embu noir et blanc mi-clos longs cils suppliant bing silence hop achevé”. Inglês: “Head haught eyes white fixed front old ping last murmur one second perhaps not alone eye unlustrious black and white half closed long lashes imploring ping silence ping over” (BECKETT, 1995e, p. 196).

(termos que soam incoerentes se considerarmos a condição de *ruínas* do conto) estar atrelado a um processo de visualização efetiva da imagem, ou a um processo de imaginação.

Em segunda instância, todavia, também parece possível ler “acabado” como “encerrado”, “esgotado”, ou mesmo “morto”. Tal impressão é gerada, primeiro, pelo final do conto: a passagem transcrita logo acima traz a única ocorrência de “último murmúrio” – que lembra um possível “último suspiro”, algo que se encontra em vias de “deixar de ser”, i.e.: o final do texto. Além disso, as últimas palavras de “Bing” são “suplicando bing silêncio bing acabado” – que sugerem uma “súplica” pelo fim (“silêncio”), aparentemente atendida logo em seguida (“acabado”). Devemos observar, ainda, que a possível cor atribuída aos olhos do “personagem” – “azul claro quase branco” – é mencionada apenas enquanto predomina no conto a ocorrência de “inacabado”. Depois que o movimento passa do “inacabado” ao “acabado”, o azul dos olhos deixa de aparecer, sendo substituído, como podemos ver acima, por “olhos brancos” ou “olhos brancos invisíveis”, sendo que essa constitui sua “última cor”. Portanto, a mudança na cor dos olhos, do azul ao branco, acompanha a mudança do “inacabado” ao “acabado”. A observação desses dados específicos, sob nosso ponto de vista, parece tornar pouco provável a interpretação de que os “escombros textuais” que constituem “Bing” tenham sido dispostos de maneira simplesmente aleatória.

Outro elemento que merece atenção é a completa ausência de verbos na composição do texto. Como é possível notar em todos os trechos transcritos até aqui, “Bing” não possui qualquer verbo. A esse respeito, Renée-Riese Hubert reflete, no ensaio “A la Trace de Bing”:

A ausência de verbos no plano humano reforça ou mesmo simboliza a ameaça de imobilidade, rigidez e estagnação; no plano criador, ela reforça a impossibilidade de se passar a uma continuidade mais fluida, de escapar de uma indefinição aguda. Suas batidas e tormentos persistem, a obra corre o risco de passar diretamente do estágio embrionário à morte²⁰⁵ (HUBERT, 1971, pp. 25-26).

²⁰⁵ Tradução nossa: “L’absence de verbes sur le plan humain renforce ou symbolise même la menace d’immobilité, de raideur et de stagnation, sur le plan créateur elle renforce l’impossibilité de passer à une continuité plus fluide, de sortir d’un estompement aigu. Ses battements et les tourments persistent, l’oeuvre risque de passer directement du stage embryonnaire à la mort”.

Seguindo a interpretação da autora, a inexistência de verbos de fato realça a impressão de imobilidade ou estagnação que a própria descrição do ocupante do paralelepípedo já causava – principalmente em “Corpo nu branco fixo”. Hubert também constrói uma associação entre esse estado de imobilidade e o constante impasse beckettiano diante das possibilidades de criação literária – o que converge para nossa própria interpretação de que o conto aqui contemplado se assemelha a uma série de gaguejos justamente para expor uma consciência em enfrentamento com a descoberta de uma linguagem que “não dá conta”: a impossibilidade de dizer, a inexistência de meios para dizer, aliada à obrigação de fazê-lo.

Por fim, o último aspecto específico a ser contemplado em nossa análise diz respeito à palavra que nomeia o conto: “bing” (ou “ping”, na tradução de Beckett para o inglês). Logo no início da tradução integral do texto para o português, presente entre nossos anexos, inserimos uma nota de rodapé com vistas a propor uma discussão a esse respeito, e tomamos a liberdade de antecipá-la/repeti-la aqui. “Bing” ou “ping” correspondem, em suas respectivas línguas, a interjeições que podem representar barulhos não exatamente definidos: um barulho brusco, um tilintar, um sibilo, um som metálico. Como não possuímos um correspondente exato (ou mesmo apropriado) em português, optamos por manter, na tradução, o termo do original francês.

Essas interjeições aparecem espalhadas pelo texto de forma assimétrica. Observando, por exemplo, a referida versão presente nos anexos, podemos notar que, das 32 ocorrências do termo, 12 se encontram na primeira metade, e 20 na segunda. Conforme o conto caminha para sua conclusão, portanto, a recorrência é maior. Não há, todavia, uma pré-determinação para a inserção da palavra no corpo de cada sentença: as demais palavras que a cercam a cada ocorrência, ao longo de todo o conto, são variadas.

É preciso ressaltar uma diferença entre os originais francês e inglês: na primeira versão, as interjeições são alternadas entre “bing” e outro som da mesma espécie, “hop”. Por motivos que desconhecemos, ao compor a tradução para o inglês, Beckett optou por substituir essas ocorrências distintas por um único termo, “ping”. Em nossa própria tradução para o português, ainda que tenhamos usado o texto francês como base principal, mantivemos essa

mesma uniformidade, registrando “bing” em todas as eventuais ocorrências de “bing” e “hop”. Tal escolha está relacionada à nossa interpretação da principal função dessas interjeições na composição do conto, sobre a qual discutiremos logo adiante.

Antes, devemos observar alguns comentários da crítica sobre o termo. Barge, por exemplo, considera a possibilidade de se compreender “bing” (ou “ping”) como um som que atua como uma espécie de “intrusão de luz” no “microcosmo” do conto: “um deslocamento da consciência da figura, partindo de sua sombria descida interior em direção a algum tipo de percepção ou memória de vida no mundo exterior”²⁰⁶ (BARGE, 1977, p. 280). Essa interpretação pode ser associada a (e pode ter sido mesmo influenciada por) um recurso dramático utilizado por Beckett em uma de suas peças, “Play”²⁰⁷, na qual, ao longo de um único ato, um foco de luz se posiciona, alternadamente, sobre três personagens enterrados até o pescoço em vasos/urnas, em estado de quase completa imobilidade, atuando como uma espécie de “ativador” de suas falas/memórias. Em segundo nível, a leitura de Barge também converge para seu comentário sobre a situação contemplada em “Imagination Morte Imaginez”, indicando que os espaços fechados descritos em ambos os contos representariam o interior de um crânio humano. Apontando para uma interpretação semelhante, David Lodge comenta, no ensaio “Some Ping Understood”:

Ping parece registrar os esforços de uma consciência em vias de expirar para encontrar algum significado em uma situação que não oferece qualquer possibilidade de aquisição à mente ou aos sentidos. A consciência faz repetidos, débeis esforços para afirmar a possibilidade de cor, movimento, som, memória, a presença de outra pessoa, apenas para cair novamente, sem esperança, no reconhecimento de ausência de cor, paralisia, silêncio, esquecimento, solidão²⁰⁸ (LODGE, 1968, p. 86).

²⁰⁶ Tradução nossa: “a shifting of the consciousness of the figure from its dark descent inward to some kind of awareness or memory of life in the outer world”.

²⁰⁷ Escrita originalmente em inglês entre 1962 e 1963.

²⁰⁸ Tradução nossa: “*Ping* seems to record the struggles of an expiring consciousness to find some meaning in a situation which offers no purchase to the mind or to sensation. The consciousness makes repeated, feeble efforts to assert the possibility of colour, movement, sound, memory, another person’s presence, only to fall back hopelessly into the recognition of colourlessness, paralysis, silence, oblivion, solitude”.

Ainda recorrendo a Lodge, com relação a possíveis interpretações para o termo “bing” (“ping”):

Não posso oferecer qualquer explicação segura sobre a palavra *ping* propriamente dita. Em nível referencial, ela pode denotar o ruído emitido por uma espécie de dispositivo, talvez marcando a passagem do tempo (há repetidas referências a “um segundo”, apesar de os *pings* não ocorrerem em intervalos regulares). Em nível de conotação, *ping* é um som débil, patético, não ressonante, irritante, e mesmo enlouquecedor, tornando-se um título suficientemente apropriado para a peça, que ele pontua como a batida de um triângulo em intervalos no curso de uma fuga complicada²⁰⁹ (LODGE, 1968, p. 87).

A associação do conto com a fuga – que é composição musical regida pelo princípio da repetição –, no curso da qual “bing” atuaria como o som do triângulo – que, pelo que possui de estridente/agudo, é um instrumento musical até certo ponto “irritante” – constitui uma visão geral adequada sobre a estrutura de “Bing”, e se encontra em consonância com nossa própria interpretação: do nosso ponto de vista, mais importante do que a definição exata do termo “bing” é compreender sua função no texto. E sua função, da maneira como a entendemos, é exponenciar a condição de gaguejo de sua composição. A exemplo da metáfora sugerida por Lodge, podemos pensar em um disco (ou mesmo uma fita k7) que, durante a reprodução de seu conteúdo, “enrosca” ou “engasga” constantemente, impossibilitando uma expressão clara ou plena de significado. Uma fala que se constitui aos gaguejos é justamente marcada por repetição e incompletude. Dessa forma, a inserção constante e irregular da interjeição “bing” no decorrer do conto que ela nomeia ajuda a produzir esse efeito.

Com fins de conclusão para a presente análise, gostaríamos ainda de estabelecer algumas breves conexões com as duas análises anteriores. Em primeiro lugar, conforme procuramos demonstrar, devem ser consideradas para “Bing” algumas reflexões que propusemos sobre “Imagination Morte Imaginez”: 1. trata-se de uma “tentativa” de se compor um texto descritivo, que

²⁰⁹ Tradução nossa: “I can’t offer any confident explanation of the word *ping* itself. On the referential level it might denote the noise emitted by some piece of apparatus, perhaps marking the passage of time (there are repeated references to “one second,” though the *pings* do not occur at regular intervals). On the level of connotation, *ping* is a feeble, pathetic, unresonant, irritating, even maddening sound, making it an appropriate enough title for this piece, which it punctuates like the striking of a triangle at intervals in the course of a complicated fugue”.

acaba por não cumprir sua função mais própria (objetividade, clareza, etc); 2. essa execução “imperfeita” ou “defeituosa” de descrição pode ser compreendida em termos de uma encenação do emprego de uma linguagem que se encontra em ríspido conflito com sua condição limitada; 3. é repetida a mesma situação de uma figura humana encerrada em um espaço fechado – que metaforiza, em última instância, a condição de uma estrutura textual rígida encapsulando o vazio, i.e.: a falta de significado.

Em termos de soluções estéticas para lidar com os impasses dos limites da linguagem, portanto, “Bing” reproduz (e exponencia), em muitos aspectos, a situação geral de “Imagination Morte Imaginez”. Há, todavia, um elemento específico que o aproxima de “Esboço”: a repetição. Ainda que estejamos tratando de composições bastante distintas, a constante repetição de termos e sentenças em “Bing” pode ser associada à situação de Riolo, cuja comunicação com outras pessoas está condicionada à repetição de uma única palavra. Além disso, a repetição de “esboço” no conto de Hilst realiza uma função consideravelmente semelhante à repetição de “bing”: apontar para a limitação, incompletude ou falta de significado do texto (i.e.: da linguagem).

Por último: em nossa leitura de “Esboço”, estabelecemos um contraponto com “O oco” e *Molloy* nos seguintes termos: no primeiro texto, as limitações da linguagem são marcadas pela falta de palavras. Nos outros dois, pelo transbordo (excesso de palavras). Trazendo tais considerações para nossa análise de “Bing”, podemos dizer que o conto aqui analisado talvez carregue um amálgama dessas situações, operando por vetores distintos. Em primeira instância, há uma limitação de vocabulário e a ausência de verbos, que apontam, ambas, para a falta (inscrita, ainda, na breve extensão do texto). Por outro lado, a repetição nauseante que o constitui aponta para o excesso.

2.2.4. Amável mas indomável

Se sabia homem-poeta, de uns côncavos de musgo e de prodigioso éco, à noite ele esperava que a lua habitasse o papel, poderia ter sido lenhador, não o que abate mas o que acaricia, lenhador-amante, homem de amor, Lih, inútil também porque ainda que os olhos tivessem conhecido o de dentro dos jacintos e coisas inomináveis e flagelos, difícil se fazia traduzir para o outro (HILST, 1977b, p. 14).

Se, em passagem específica de “Esboço”, ressaltamos menções a uma harpa, e ao ato de dedilhá-la, sugerindo que Riolo talvez fosse músico, a condição de artista do protagonista de “Amável mas indomável”, chamado Lih, é delineada logo na primeira frase do conto, “Se sabia homem-poeta”. Esse dado merece destaque, à medida que “Amável mas indomável” dá início, nesta segunda metade de corpus, a um conjunto de textos hilstianos (composto ainda por “Ad majora nato sum” e “Vicioso Kadek”) cujos narradores ou protagonistas podem ser entendidos como poetas. Ao afirmá-lo, não pretendemos fazer referência a um ofício propriamente dito. Mais do que pensá-los como poetas “por profissão”, interessa-nos a carga simbólica contida em sua figura: é a *condição de poeta* de tais personagens que exploraremos nas análises dos três contos mencionados, por conta da estreita relação que parece se construir entre essa condição e nossas reflexões sobre os limites da linguagem.

Retornando ao excerto que reproduz o início de “Amável mas indomável”, a referida *condição de poeta* de Lih, independente de seu ofício, é ressaltada de partida: em um tom carregado de lirismo, após a observação de que o personagem é possuidor de “côncavos de musgo e de prodigioso éco” – imagens que parecem fazer referência à sua profundidade e sensibilidade –, vemos que ele “poderia ter sido lenhador, não o que abate mas o que acaricia, lenhador-amante”. Ou seja: ainda que fosse lenhador (um ofício supostamente “rude”, “grosseiro”), Lih seria “lenhador-poeta”: sua condição permaneceria.

Mais adiante, no mesmo trecho, identificamos o impasse vivido pelo personagem no tocante às limitações da linguagem: ainda que tenha tomado consciência de “coisas inomináveis” – como “o de dentro dos jacintos” e “flagelos” –, ou talvez justamente por isso, ele descobriu que “difícil se fazia traduzir para o outro”. Em outras palavras, instaurada a consciência de que a linguagem falta para nomear (significar, compreender) certas coisas, Lih encontra dificuldades em expressar-se com clareza, estabelecer comunicação. Esse impasse ecoa a situação de Riolo em “Esboço”. Afinal, como vimos, foi certa “descoberta” ou “nova percepção” do personagem que o levou à repetição de uma única palavra.

Ainda a exemplo de “Esboço”, “Amável mas indomável” se estende, na versão aqui utilizada, por apenas três páginas. A narrativa, todavia, é composta

em terceira pessoa (havendo, em algumas passagens, o emprego de uma espécie de discurso indireto livre). Todo o texto possui forte acento lírico, o que faz com que ele constitua uma das peças mais poéticas de nosso corpus. Poucas linhas adiante do excerto reproduzido acima, lemos:

imantado de luar escrevia: é lícito cantar de amor quando o rei é cruel em seu reinado? Se o canto das gentes se juntasse à audácia fremente do meu canto, talvez o rei cruel nem mais reinasse. E começou a cantar esses versos numa guitarra escura, uns nasais de dentro, e outros sons mais fundos de timbre amolecido e uns mais agudos (HILST, 1977b, p. 14).

Algumas considerações específicas podem ser traçadas a partir dessa citação. A começar por sua parte final: Lih canta seus versos “numa guitarra escura”. Se podemos conceber o personagem como poeta, e se sua poesia adquire ares de fazer musical com o auxílio da guitarra, isso nos permite uma extrapolação no sentido de rever a situação descrita em “Esboço”, e agregar mais um dado à sua interpretação: a afinidade de Riolo com a harpa talvez possa indicar, de alguma forma, também a existência de um Riolo-poeta (ainda que essa questão não seja efetivamente explorada no conto). Além disso, observemos que Lih canta seus versos com “uns nasais de dentro”, “sons fundos de timbre amolecido”, e “uns mais agudos”. As imagens construídas por essas palavras, mantendo a associação com a música, lembram aquelas empregadas por Riolo – “acordes curtos, suspensos”, e “fundas escalas saídas da raiz de uma funda medula” – e pelo velho narrador de “O oco” – sopros em “trombones” e “oboés” – para referir-se a suas tentativas de expressão.

Na primeira metade do excerto, Lih canta alguns versos sobre um “rei cruel”: “é lícito cantar de amor quando o rei é cruel em seu reinado? Se o canto das gentes se juntasse à audácia fremente do meu canto, talvez o rei cruel nem mais reinasse”. Em linhas gerais, esse é o mote que orienta o desenvolvimento do restante do conto: conforme veremos a seguir, as “gentes” começam a escutar o canto de Lih, e juntam seu próprio canto ao dele. Juntos, vão cantar diante do rei, e este acaba por dizimá-los todos. Antes, no entanto, de acompanharmos mais detalhadamente o desenrolar do enredo, gostaríamos de dedicar algumas reflexões à figura do “rei cruel”. Parece-nos possível atribuir a ela pelo menos duas interpretações distintas.

A primeira dessas interpretações – que nos levará a uma breve digressão – está relacionada ao contexto sócio-político em que “Amável mas indomável” foi produzido: durante os anos 1970, em que o conto foi escrito e publicado, o Brasil vivia a ditadura do regime militar. Não só ao longo da década em questão, mas talvez principalmente durante ela, muitos escritores do país dedicaram fôlego à crítica do regime²¹⁰. Hilst, por seu turno, sempre foi um tanto “deslocada” desse grupo majoritário: talvez com exceção de sua produção dramática (que consiste em um conjunto de oito peças, escritas todas entre 1967 e 1969, porém publicadas apenas em 2000 – no volume *Teatro completo*, quando da reedição de sua obra completa), e das crônicas que ela viria a escrever, entre 1992 e 1995, para o *Correio Popular* de Campinas²¹¹, que contam com um visível direcionamento/engajamento político, seus demais textos sempre “desviaram” consideravelmente de questões políticas e sociais, enveredando-se, via de regra, por investigações mais subjetivas e filosóficas da alma humana. Nesse sentido, a indagação proposta por Lih – “é lícito cantar de amor quando o rei é cruel em seu reinado?” – pode ser uma referência indireta/velada a esse impasse. Como se o personagem estivesse questionando sua condição de poeta em face de uma aparente exigência de engajamento, de um debruçar-se sobre coisas “práticas”, mais urgentes. Essa interpretação é endossada principalmente pelo fato de os outros dois contos de Hilst a serem analisados na sequência desse, “Ad majora nato sum” e “Vicioso

²¹⁰ Estender-nos em uma reflexão sobre o assunto é tarefa que se encontra distante de nossas intenções. Oferecemos aqui, todavia, um breve compêndio de estudos que lidam com o forte teor de crítica política e social que predomina sobre a ficção brasileira dos anos 1970. “Jornal, realismo, alegoria (romance brasileiro recente)” (1980), de Davi Arrigucci Jr. (em colaboração com outros autores); “Repressão e censura no campo das artes na década de 70” (1982), de Silvano Santiago; *Tal Brasil, qual romance?* (1984), de Flora Sússekind; e *Itinerário político do romance pós-64: A festa* (1988), de Renato Franco, consistem em estudos emblemáticos que oferecem ampla discussão sobre o referido período. Ao longo desses trabalhos, é comentada uma série de romances, entre os quais destacamos apenas alguns títulos: desde experiências excessivamente naturalistas (que se enveredam por um “subgênero” que viria a ser denominado “romance reportagem”), como *Combati o bom combate* (1971), de Ari Quintella; *Os que bebem como os cães* (1975), de Assis Brasil; *Cadeia para os mortos* (1977), de Rodolfo Konder; *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós; *O crime antes da festa* (1977), de Aguinaldo Silva; e *Os carbonários* (1980), de Alfredo Sirkys; até romances que apostam em soluções estéticas mais “ousadas” (sem abrir mão da crítica à ditadura), como *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant’Anna; *Quatro olhos* (1975), de Renato Pompeu; *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão; *A festa* (1976), de Ivan Ângelo; *Reflexos do baile* (1976), de Antonio Callado; *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira; e *Em liberdade* (1981), de Silvano Santiago (vale ressaltar que Hilda Hilst não é mencionada em nenhum dos estudos supracitados).

²¹¹ Reunidas em livro em 1998, no volume *Cascos & carícias*. No contexto da reedição da obra completa da autora, foi publicado, em 2001, *Cascos & carícias & outras crônicas*.

Kadek”, cujos protagonistas pertencem também à estirpe dos poetas, proporem, de forma mais explícita, o mesmo questionamento. O “rei cruel”, dessa forma, atuaria como uma espécie de representação de um governo opressor, que encontraria respaldo mais imediato no contexto político brasileiro vivido pela autora à época em que o conto foi escrito.

A segunda interpretação – talvez mais acertada – é de que o “rei cruel” seja Deus. Existem dois argumentos principais a sustentá-la. Primeiro, uma passagem do conto em que as “gentes”, diante da indagação de Lih, questionam: “de que rei é que falas?/ o rei não é o mais alto?/ (...) é rei ainda se na miséria nunca se demora?/ é rei se foge de nós?” (HILST, 1977b, p. 14). Essas perguntas retomam o questionamento, recorrente em toda a obra de Hilst, acerca de um Deus que se faz sempre ausente diante das mazelas da humanidade – como tivemos oportunidade de ver, por exemplo, quando da análise de “O oco”, na passagem em que o narrador faz menção ao “trono vazio”. O segundo argumento é semelhante: quase ao final do conto, o rei é chamado de “Corpo Tosco” e, depois, referido como “eternamente porco”. Tanto a imagem do porco quanto o epíteto “Corpo Tosco”, com iniciais maiúsculas, encontram-se entre o variado quadro de nomes a que Hilst constantemente recorre para fazer referência à figura divina.

Prosseguindo com o desenvolvimento do conto: após as perguntas transcritas acima, feitas por pessoas que indagam sobre um rei que não se demora na miséria e que foge delas, lemos que “Lih tocava-lhes as mãos queimadas de miséria, esqueceram-se do corpo? perguntava, se eu digo mesa de que é que te lembrás? de vazia, respondiam todos. Mesa vazia do povo” (HILST, 1977b, p. 14) – passagem que, reforçando a condição miserável das pessoas, parece ressaltar um teor de crítica social do conto. Logo em seguida, notamos nova inscrição do protagonista no grupo dos poetas:

nuns contraltos foi cantando, os pés nos alagados, suspendeu a alma e a guitarra, repetiu versos de Lu, peregrina encantada, muito irmã:

“Homens cercados de águas
por todos os lados:
perfís Alagados.
Numa vida em que o futuro
não é o primeiro rumo,
lá em alagados” (HILST, 1977b, p. 15).

Os versos citados por Lih, atribuídos a Lu, “peregrina encantada, muito irmã”, foram retirados do volume *Poemas ao outro* (1970), de autoria da poetisa Lupe Cotrim, que foi amiga íntima de Hilst. Os versos fazem menção à favela dos Alagados, em Salvador – o que, mais uma vez, evidencia o fator social. Em segunda instância, além de reforçar a condição de poeta do protagonista do conto, o trecho do poema de Cotrim pode ser lido como uma homenagem de Hilst à amiga.

Conforme já observamos mais acima, os versos cantados por Lih “foram escutados longe, nuns esquecidos de mundo, nuns charcos, nuns imundos barrancos, no barraco de esteira e barro de tantos” (HILST, 1977b, p. 15). E, provavelmente movidos pela proposta do personagem, que aparecia já no início do conto – “Se o canto das gentes se juntasse à audácia fremente do meu canto, talvez o rei cruel nem mais reinasse” –, as pessoas que escutaram seus versos decidiram ir até o rei:

Quiseram ver o rei, lavaram-se, Lih enfeitou com flores a guitarra, se cantassem para o rei, cerimoniaosos, afinados, se martelassem sonoros todas as palavras, se Lih discursasse, então limpou a garganta, ensaiou exercícios, cantou palavras loucas, pedregosas (HILST, 1977b, p. 15).

Chama atenção, no final do excerto, o fato de Lih ensaiar seu canto com “palavras loucas, pedregosas”: palavras de poeta, de quem descobriu que “difícil se fazia traduzir para o outro”, como se ele não conseguisse fazer-se entender de forma clara. Essa impressão é reforçada ainda pelo seguinte trecho: “Se não for estudado o torcido das palavras, aquelas que nasceram limpas nunca serão por ti pronunciadas com a mesma limpidez com que nasceram” (HILST, 1977b, p. 16). Ou seja: toda linguagem é sempre carregada de intenções, ideologias, interpretações, “torções”, que acabam mais por gerar um “não entendimento” do que compreensão e comunicação efetivas.

Com suas palavras loucas e pedregosas, Lih, acompanhado das gentes, se apresenta ao rei: “Lih de todos, no percurso, convidou pássaros e gentes, ‘essa gente’, repartiram arroz e grãos, e uma tarde diante do rei cantaram com a voz das sementes” (HILST, 1977b, p. 16). As consequências, todavia, são trágicas:

Mas ao redor de reis há sempre um corpo amedalhado, metais e botas, rigidez e cercados, farpas, facas, e orelhas rasas distorcendo o fundo das palavras, e o canto de Lih ouvido por esse Corpo Tosco se assemelhou a taturanas dentro de um cubo d'água, amarelos e pretos agigantados, pêlos, e coisa-injúria e veneno e ameaça. No fim da tarde, o Tosco espelhou-se no sangue de todos que cantaram. O Tosco, ereto sim, mas eternamente porco (HILST, 1977b, p. 16).

Ainda que o ato não seja mencionado explicitamente, o excerto possibilita a inferência de que o poeta e os seus foram mortos pelo rei – Corpo Tosco, eternamente porco. Essa reação violenta, cremos ser possível afirmá-lo, foi consequência da incompreensão ou não aceitação das palavras de Lih por parte daquele a quem elas eram dirigidas (seu canto foi recebido como “coisa-injúria, veneno e ameaça”) – portanto, por um problema de impossibilidade de comunicação. E, sendo a comunicação uma das funções mais próprias da linguagem, o desfecho de “Amável mas indomável” se traduz, em última instância, em um impasse que remete a suas limitações (que já haviam sido explicitadas, não custa lembrar, desde o início do conto). Tomando novamente a liberdade da extrapolação, a situação vislumbrada na narrativa possibilita uma interpretação para seu título: “amável” talvez seja um termo empregado, aqui, para fazer referência à profundidade e sensibilidade de Lih, sua *condição* de poeta. O termo que a segue, “indomável” – reforçado pela conjunção adversativa “mas” – pode remeter, assim, ao fato de o personagem não ser compreendido efetivamente. O protagonista do conto é dono de uma linguagem que, porquanto “louca, pedregosa”, torna-o “indomável” (i.e: incompreendido, não apto).

Retornando à nossa dupla interpretação para a figura do “rei cruel”, precisamos reconhecer que, diante da passagem do conto transcrita acima, ela não se resolve satisfatoriamente em nenhuma das duas direções. A princípio, o elemento “concreto” contido no fato de que pessoas miseráveis se apresentaram diante do rei para cantar suas mazelas – e que, provavelmente por seu porta-voz ter sido mal interpretado/compreendido, foram chacinadas/massacradas – remete mais à possível referência à ditadura militar no Brasil. Por outro lado, considerando o conjunto da produção hilstiana, as expressões “Corpo Tosco” e “eternamente porco” são por demais emblemáticas, em se tratando de referências constantes à figura divina, para

serem ignoradas. A interpretação permanece, portanto, em aberto. Nesse sentido, merecem atenção as últimas linhas do conto: “Os ventos trazem a cada ciclo o aroma de Lih junto a ‘essa gente’, ensaiam uns nasais de dentro, um murmúrio-memória, exercitam-se duros agora para a grande batalha” (HILST, 1977b, p. 16). Sob nossa perspectiva, tais palavras conferem à proposta do conto um teor mais metafórico/abstrato, como se a história de Lih representasse, em última instância, diversas histórias que lidam com um enredo semelhante: a existência de um “governo” opressor (seja ele um regime militar ditatorial, seja investido na própria figura de Deus, ou tantos outros afins), diante do qual se levantam as vozes dos oprimidos – e cujo levante, ainda que sempre necessário, tende a resultar em derrocada. É essa a impressão conferida pelo emprego da expressão “a cada ciclo”, no início da citação: o “murmúrio-memória” da história de Lih – que não possui tempo ou contornos históricos específicos²¹² – ecoa, a cada ciclo, nas constantes repetições – nas constantes “novas batalhas” – da situação que ela representa.

A princípio, a presente leitura de “Amável mas indomável” pode parecer não se “enquadrar” adequadamente no conjunto de problematizações sobre os limites da linguagem que temos procurado evidenciar ao longo das demais análises. Afinal, existe a possibilidade de se interpretar a situação retratada no conto não como o problema de uma linguagem limitada, mas sim como um problema específico de Lih – que, por conta de sua condição particular, parece não se encaixar em determinados padrões ou convenções de emprego da linguagem, o que o torna incompreendido, mal interpretado. É justamente essa inadaptabilidade específica do personagem, todavia, que nos permite dar mais um passo no desenvolvimento de nossas reflexões. Na parte final de “Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral”, Nietzsche estabelece certa diferenciação entre dois tipos de indivíduos, que aqui podemos sintetizar em termos de um indivíduo que se guia pelos “conceitos”, e outro que se guia pela “intuição”:

Os imensos vigamentos e andames dos conceitos, agarrado aos quais o homem indigente se vai salvando pela vida fora, são para o intelecto libertado apenas um andaime e um

²¹² Com exceção da menção à favela dos Alagados – que parece, ainda assim, atuar no conto muito mais de maneira metafórica/simbólica do que como dado histórico propriamente dito.

brinquedo para as suas habilidades mais ousadas. E quando o destrói, mistura, recompõe ironicamente, juntando o mais estranho e separando o que está mais próximo, então revela que não precisa de esses recursos da indigência e que agora não é guiado pelos conceitos, mas sim pelas intuições. Não há caminho regular que leve destas intuições para a terra dos esquemas fantásticos, as abstrações; a palavra não é feita para elas, o homem emudece ao vê-las ou fala em metáforas proibidas e construções de conceitos inauditos para corresponder pelo menos de modo criativo à impressão da vigorosa intuição presente pela destruição e pelo troçar dos velhos limites dos conceitos²¹³ (NIETZSCHE, 1997, pp. 230-231).

Essa diferenciação se relaciona diretamente à crítica que o autor propõe, ao longo do ensaio, à construção do conhecimento humano (e, por conseguinte, ainda que indiretamente, à linguagem). Dessa forma, “os imensos vigamentos e aindames dos conceitos” de que nos fala o início do excerto fazem referência justamente ao papel desempenhado pela linguagem na formação do conhecimento (que Nietzsche vê como limitado, engessado). As características do sujeito intuitivo – ou “intelecto libertado”, conforme suas próprias palavras –, vislumbrado por ele em contraponto àqueles que se agarram aos “recursos da indigência”, compõem uma figura que se aproxima daquela *condição de poeta* que insistimos em atribuir a Lih: sua fala (seu canto) “destrói, mistura, recompõe ironicamente, juntando o mais estranho e separando o que está mais próximo”; ele “fala em metáforas proibidas”, como se cantando “palavras loucas, pedregosas” – por ter “conhecido o de dentro dos jacintos e coisas inomináveis”, pois, tais coisas, “a palavra não é feita para elas”.

Seguindo essa interpretação, talvez possamos afirmar que foi certa percepção (intuitiva, provavelmente) de Lih sobre a condição limitada da linguagem (assim como ocorre com o Riolo de “Esboço”) que o tornou “amável

²¹³ Original: “Jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben retter, ist dem freigewordenen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegesten Kunststücke: und wenn er es zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, so offenbart er, dass er jene Nothbehelf der Bedürftigkeit nicht braucht, und dass er jetzt nicht von Begriffen sondern von Intuitionen geleitet wird. Von diesen Intuitionen aus führt kein regelmässiger Weg in das Land der gespenstischen Schemata, der Abstraktionen: für sie ist das Wort nicht gemacht, der Mensch verstummt, wenn er sie sieht, oder redet in lauter verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen, um wenigstens durch das Zertrümmern und Verhöhnern der alten Begriffsschranken dem Eindrücke der mächtigen gegenwärtigen Intuition schöpferisch zu entsprechen” (NIETZSCHE, 1988, pp. 888-889).

mas indomável”: diferenciado. Tal condição remete ainda a uma reflexão proposta por Mauthner. Para o autor, as pessoas, em sua maioria, não se dão conta das limitações da linguagem por empregá-la apenas em rasas situações de interação cotidiana. Mas afirmar que as pessoas interagem via linguagem não é o mesmo que afirmar que elas se comunicam efetivamente. O que se constrói, segundo Mauthner, é uma “ilusão de comunicação”. Apartados dessa maioria, encontram-se aqueles poucos que adquirem uma percepção distinta: “A linguagem humana é suficiente para fins práticos (...) *Apenas os tolos que entendem e desejam ser entendidos sentem sua insuficiência*”²¹⁴ (MAUTHNER apud BEN-ZVI, 2014, p. 193).

Portanto, a “inadaptabilidade” de Lih a determinadas convenções talvez não seja necessariamente consequência de um problema que se encontra especificamente nele. Não é como se todas as outras pessoas ao seu redor pudessem se comunicar efetivamente, compreender e fazer-se compreender uns aos outros, enquanto Lih, por limitações que lhe são específicas, acabasse apartado dos demais. Seu problema foi ter percebido, a exemplo de Riolo, “um muito longe de si, um ponto luzoso no vazio do espaço”: se ele não se faz compreender, se “difícil se faz traduzir-se para o outro”, isso evidencia, em última instância, que as possibilidades efetivas de compreensão e comunicação se encontram constrangedoramente mais aquém do que o senso comum faz parecer.

2.2.5. Sans

Ruínas verdadeiro refúgio enfim até o qual e também longe portanto falso. Distâncias sem fim terra céu confundidos nenhum barulho nada que se move. Rosto cinza dois azul claro pequeno corpo coração batendo só em pé. Apagado aberto quatro paredes para trás verdadeiro refúgio sem saída²¹⁵ (BECKETT, 1972c, p. 69).

²¹⁴ Original: “Für die Praxis genügt auch die menschliche Sprache (...). Nur die Narren, die verstehen und verstanden werden wollen, empfinden die Unzulänglichkeit der Sprache” (MAUTHNER, 1921, p. 50).

²¹⁵ Francês: “Ruines vrai refuge enfin vers lequel d’aussi loin par tant de faux. Lointains sans fin terre ciel confondus pas un bruit rien qui bouge. Face grise deux bleu pâle petit corps cœur battant seul debout. Eteint ouvert quatre pans à la renverse vrai refuge sans issue”. Inglês: “Ruins true refuge long last towards which so many false time out of mind. All sides endlessness earth sky as one no sound no stir. Grey face two pale blue little body heart beating

À medida que prosseguimos nos embrenhando pelos contos de Beckett que compõem a segunda metade de nosso corpus, o estranhamento causado por suas estruturas desconcertantes arrefece. Ao observar as primeiras linhas de “Sans”²¹⁶, o estabelecimento de conexões com “Imagination Morte Imaginez” e “Bing” é imediato, tanto em se tratando da estrutura quanto do conteúdo. Repete-se, à primeira vista, a mesma situação de um espaço – “quatro paredes para trás verdadeiro refúgio sem saída” – ocupado por uma pessoa – dona de um “pequeno corpo” e de um “rosto cinza”, que está “em pé”, e cujo coração está batendo. Ainda que a palavra “olhos” não seja mencionada, a expressão “dois azul claro”, acrescentada logo depois de “rosto cinza”, remete aos mesmos olhos azuis descritos em “Bing” (“Só os olhos apenas azul claro quase branco”). Barge (1977, p. 278) observa que, de fato, os “pequenos corpos” descritos em ambos os contos são similares. Já Dearlove, por seu turno, considera que, em “Sans”, “Imagens de outros trabalhos de Beckett, particularmente ‘Ping’, são rejeitadas”²¹⁷ (DEARLOVE, 1977, p. 122). As duas afirmações, é claro, se complementam, pois, além de possíveis semelhanças com seus predecessores, “Sans” também carrega especificidades.

O mesmo mecanismo de afirmações contraditórias evidenciado em “Imagination Morte Imaginez” opera ao longo de todo o conto. A começar pelo trecho “verdadeiro refúgio enfim até o qual e também longe portanto falso”. Enquanto “até o qual” parece indicar um movimento de “aproximação”, “também longe” sugere distanciamento – e, talvez por isso, o “verdadeiro refúgio” seja considerado “portanto falso”. Mais problemática ainda é a caracterização desse “refúgio”: sob a influência das imagens de espaços fechados descritas em “Imagination Morte Imaginez” e “Bing”, o trecho “quatro paredes para trás verdadeiro refúgio sem saída” gera a impressão de estarmos lidando, também em “Sans”, com um espaço fechado. Tal impressão é reforçada quando encontramos, poucas linhas adiante da citação feita acima, a

only upright. Blacked out fallen open four walls over backwards true refuge issueless” (BECKETT, 1995d, p. 197).

²¹⁶ Publicado originalmente em 1969 no jornal *La Quinzaine littéraire*, e, logo depois, em edição limitada da *Éditions de Minuit* (seria incluído, em 1972, no volume *Têtes-mortes*). A tradução de Beckett para o inglês, “Lessness”, foi feita ainda em 1969, e publicada pela primeira vez em 1970 na revista *New Statesman*.

²¹⁷ Tradução nossa: “Images from Beckett’s other works, particularly ‘Ping’ are rejected”.

expressão “Cubo tudo luz brancura limpa planos sem traço”²¹⁸ (BECKETT, 1972c, p. 69); depois, “Cubo verdadeiro refúgio enfim quatro paredes sem barulho para trás”²¹⁹ (BECKETT, 1972c, p. 70); e ainda: “Pequeno vazio grande luz cubo tudo brancura planos sem traço”²²⁰ (BECKETT, 1972c, p. 73). Tais descrições levam, portanto, à visualização inicial de um cubo – que corresponderia ao formato do “verdadeiro refúgio”, e reforçaria a aproximação com “Bing”, por conta de seu provável paralelepípedo.

Ao mesmo tempo, todavia, nos deparamos com uma série de informações que contradizem a imagem do espaço fechado. A primeira delas é a palavra que dá início ao conto: “ruínas”. Além de remeter, em nível simbólico, à própria estrutura do texto (que mantém a mesma composição “por gaguejos” já ressaltada nos dois anteriores), a palavra “ruínas”, quando relacionada a um espaço físico, torna pouco provável a visualização de uma figura geométrica com traços tão bem definidos – como um cubo. Além disso, “Distâncias sem fim terra céu confundidos” desperta uma impressão de amplitude, e sugere que o personagem descrito se encontra, na verdade, a céu aberto. Esses dados podem levar a uma reinterpretação da última passagem do excerto destacado: “Apagado aberto quatro paredes para trás verdadeiro refúgio sem saída”. A expressão “quatro paredes para trás”, que poderia indicar quatro paredes que se fecham (para trás: cada uma em direção às outras), também pode apontar para o oposto – um movimento de abertura (quatro paredes “para trás”, cada uma se abrindo em direção oposta às outras) – interpretação reforçada, ainda, pela presença do adjetivo “aberto”. O movimento de abertura pode ainda ser associado às “ruínas”: uma estrutura que “ruiu” (encontrando ecos, novamente, na própria composição do texto). Nesses termos, o refúgio seria “sem saída” por conta de sua amplitude/infinidade, pela ausência de limitações espaciais.

Há ainda outras expressões/senteças, no decorrer do conto, que contribuem para a constituição de um cenário a céu aberto: “Ruínas dispersas

²¹⁸ Francês: “Cube tout lumière blancheur rase faces sans trace”. Inglês: “Four square all light sheer white blank planes all gone” (BECKETT, 1995d, p. 197).

²¹⁹ Francês: “Cube vrai refuge enfin quatre pans sans bruit à la renverse”. Inglês: “Four square true refuge longe last four walls over backwards no sound” (BECKETT, 1995d, p. 197).

²²⁰ Francês: “Petit vide grande lumière cube tout blancheur faces sans trace”. Inglês: “Little void mighty light four square all white blank planes all gone” (BECKETT, 1995d, p. 199).

confundidas com a areia cinza cinzenta”²²¹ (BECKETT, 1972c, p. 69); “rosto ao céu aberto”²²² (BECKETT, 1972c, p. 69); “rosto nas distâncias”²²³ (BECKETT, 1972c, p. 70); “Céu cinza sem nuvem”²²⁴ (BECKETT, 1972c, p. 70); “Pequeno corpo mesmo cinza que a terra o céu as ruínas só em pé. Cinza cinzento ao redor terra céu confundidos distâncias sem fim”²²⁵ (BECKETT, 1972c, p. 70); “Nas areias sem prisão mais um passo até as distâncias ele dará”²²⁶ (BECKETT, 1972c, p. 70); e “Em quatro para trás verdadeiro refúgio sem saída ruínas dispersas”²²⁷ (BECKETT, 1972c, p. 71).

Devemos notar, também, a predominância de uma única cor na descrição. Assim como em “Imagination Morte Imaginez” e em “Bing” predomina o branco, ao ponto de espaços e ocupantes descritos quase se confundirem, muitos dos trechos de “Sans” acima relacionados – e ainda outros, como “Céu cinza cinzento reflexo da terra reflexo do céu”²²⁸ (BECKETT, 1972c, p. 69) e “mesmo cinza em tudo terra céu corpo ruínas”²²⁹ (BECKETT, 1972c, p. 71) – indicam a predominância do cinza. Se o branco é emblemático em se tratando de representar o vazio, a falta – para retomar novamente a reflexão de Ishmael registrada em nossa epígrafe –, o cinza, que é meio termo entre preto e branco, pode sugerir borrão, imprecisão, esboço (ambas as cores, portanto, metaforizam, nesses contextos específicos, o problema das limitações da linguagem). Há, ainda, com relação à cor prevaiente em “Sans”, outro dado aparentemente contraditório: apesar de a maior parte dos trechos do conto que mencionam alguma cor apontar para o cinza, outras passagens fazem referência ao branco. São exemplos dois dos trechos referentes à imagem do cubo citados mais acima – que dizem,

²²¹ Francês: “Ruines répandues confondues avec le sable gris cendre”. Inglês: “Scattered ruins same grey as the sand ash grey” (BECKETT, 1995d, p. 197).

²²² Francês: “face au ciel ouvert”. Inglês: “face to the open sky” (BECKETT, 1995d, p. 197).

²²³ Francês: “face aux lointains”. Inglês: “face to endlessness” (BECKETT, 1995d, p. 197).

²²⁴ Francês: “Ciel gris sans nuage”. Inglês: “Grey sky no cloud” (BECKETT, 1995d, p. 197).

²²⁵ Francês: “Petit corps même gris que la terre le ciel les ruines seul debout. Gris cendre à la ronde terre ciel confondus lointains sans fin”. Inglês: “Little body same grey as the earth sky ruins only upright. Ash grey all sides earth sky as one all sides endlessness” (BECKETT, 1995d, p. 198).

²²⁶ Francês: “Dans les sables sans prise encore un pas vers les lointains il le fera”. Inglês: “In the sand no hold one step more in the endlessness he will make it” (BECKETT, 1995d, p. 198).

²²⁷ Francês: “En quatre à la renverse vrai refuge sans issue répandues”. Inglês: “In four split asunder over backwards true refuge issueless scattered ruins” (BECKETT, 1995d, p. 198).

²²⁸ Francês: “Gris cendre ciel reflet de la terre reflet du ciel”. Inglês: “ash grey sky mirrored earth mirrored sky” (BECKETT, 1995d, p. 197).

²²⁹ Francês: “même gris partout terre ciel corps ruines”. Inglês: “same grey all sides earth sky body ruins” (BECKETT, 1995d, p. 198).

respectivamente, “tudo luz brancura limpa planos sem traço” e “grande luz cubo tudo brancura planos sem traço” –, e também os seguintes: “Planos brancos sem traço”²³⁰ (BECKETT, 1972c, p. 71) – contradito, logo em seguida, por “Ruínas dispersas cinza cinzento ao redor”²³¹ (BECKETT, 1972c, p. 71) –; “Luz refúgio brancura limpa planos sem traço”²³² (BECKETT, 1972c, p. 72); “Rosto no calmo branco”²³³ (BECKETT, 1972c, p. 72); e “tudo brancura calma luz”²³⁴ (BECKETT, 1972c, p. 72).

Tratando especificamente da descrição do personagem, algumas informações sugerem que ele se encontra com braços e pernas “grudados” ao corpo – assim como as “pernas juntas como se costuradas” de “Bing” –, formando um “pequeno bloco”: “Pequeno corpo pequeno bloco”²³⁵ (BECKETT, 1972c, p. 70); e “Pernas um só bloco braços colados aos flancos corpo pequeno”²³⁶ (BECKETT, 1972c, p. 71). Além disso, ainda a exemplo de “Bing”, cujo personagem tem seu nariz e orelhas apresentados como “buracos brancos”, há em “Sans” uma menção recorrente a “buracos” e “fendas”, confundidos com o cinza predominante, para fazer referência a alguns traços da figura descrita: “rosto cinza traz fendidos e pequenos buracos dois azul claro”²³⁷ (BECKETT, 1972c, p. 69); “pequeno corpo cinza suave nada que excede alguns buracos”²³⁸ (BECKETT, 1972c, p. 71); e “Pequeno corpo pequeno bloco genitais invadidos bunda um só bloco cinza fendido invadido”²³⁹ (BECKETT, 1972c, p. 71). Nesse último excerto, “invadido(s)” pode ser uma referência à “invasão” do olhar (ou da imaginação) que pescreta a figura. A

²³⁰ Francês: “Faces blanches sans trace”. Inglês: “Blank planes sheer white” (BECKETT, 1995d, p. 198).

²³¹ Francês: “Ruines répandues gris cendre à la ronde”. Inglês: “Scattered ruins ash grey all sides” (BECKETT, 1995d, p. 198).

²³² Francês: “Lumière refuge blancheur rase faces sans trace”. Inglês: “Light refuge sheer white blank planes all gone” (BECKETT, 1995d, p. 198).

²³³ Francês: “Face au calme blanc”. Inglês: “Face to white calm” (BECKETT, 1995d, p. 198).

²³⁴ Francês: “toute blancheur calme lumière”. Inglês: “all light white calm” (BECKETT, 1995d, p. 199).

²³⁵ Francês: “Petit corps petit bloc”. Inglês: “Little body little block” (BECKETT, 1995d, p. 198).

²³⁶ Francês: “Jambes un seul bloc bras collés aux flancs petit corps”. Inglês: “Legs a single block arms fast to sides little body” (BECKETT, 1995d, p. 198).

²³⁷ Francês: “face gris traits gente et petits trous deux bleu pâle”. Inglês: “grey face features crack and little holes two pale blue” (BECKETT, 1995d, p. 197).

²³⁸ Francês: “petit corps gris lisse rien qui dépasse quelques trous”. Inglês: “little body grey smooth no relief a few holes” (BECKETT, 1995d, p. 198).

²³⁹ Francês: “Petit corps petit bloc parties envahies cul un seul bloc raie grise envahie”. Inglês: “Little body little block genitals overrun arse a single block grey crack overrun” (BECKETT, 1995d, p. 198).

sugestão de a imagem estar sendo imaginada, e não efetivamente visualizada – como ocorre também em “Imagination Morte Imaginez” e “Bing” –, é ainda reforçada por trechos como: “Nunca senão silêncio tal como em imaginação esses risos loucos esses gritos”²⁴⁰ (BECKETT, 1972c, p. 72) e “Nunca senão imaginado o azul dito em poesia celeste em imaginação louca”²⁴¹ (BECKETT, 1972c, p. 73). Vale ressaltar, aqui, a aproximação que se pode construir entre expressões como “risos loucos” e “imaginação louca” e as “palavras loucas, pedregosas” cantadas pelo Lih hilstiano.

O mesmo impasse relativo a imaginação/visualização aparece em outra das contradições que se instauram no conto – relacionada a uma aparente impressão simultânea de imobilidade e movimento. A imobilidade é sugerida, desde o trecho inicial, por “nenhum barulho nada que se move”, e, depois, por “Pequeno corpo rígido”²⁴² (BECKETT, 1972c, p. 70). Por outro lado, encontramos passagens como a já citada “Nas areias sem prisão mais um passo até as distâncias ele dará”; e, ainda: “Mais um passo um só todo só nas areias sem prisão ele dará”²⁴³ (BECKETT, 1972c, p. 72) – que indicam movimento. De teor semelhante são as linhas que dizem: “Ele se moverá nas areias haverá movimento no céu no ar nas areias. Nunca senão em sonho o belo sonho ter apenas um tempo para fazer”²⁴⁴ (BECKETT, 1972c, p. 70). Ou seja: pode ser que o suposto movimento – o passo do personagem nas areias – aconteça apenas “em imaginação” (“em sonho”).

Quando das análises de “Imagination Morte Imaginez” e “Bing”, ressaltamos que a imobilidade dos personagens descritos era irrevogável. No caso de “Bing”, ela se relaciona, inclusive, à ausência de verbos. Nesse sentido, é importante observar que “Sans” apresenta verbos (ainda que poucos) em sua composição – o que pode ser vinculado às sugestões de

²⁴⁰ Francês: “Jamais que silence tel qu’em imagination ces rires de folle ces cris”. Inglês: “Never but silence such that in imagination this wild laughter these cries” (BECKETT, 1995d, p. 199).

²⁴¹ Francês: “Jamais qu’imaginé le bleu dit en poésie céleste qu’en imagination folle”. Inglês: “Never but imagined the blue in a wild imagining the blue celeste of poesy” (BECKETT, 1995d, p. 199).

²⁴² Francês: “Petit corps soudé”. Inglês: “Little body ash grey locked rigid” (BECKETT, 1995d, p. 197).

²⁴³ Francês: “Encore un pas un seul tout seul dans les sables sans prise il le fera”. Inglês: “One step more one alone all alone in the sand no hold he will make it” (BECKETT, 1995d, p. 198).

²⁴⁴ Francês: “Il bougera dans les sables ça bougera au ciel dans l’air les sables. Jamais qu’en rêve le beau rêve n’avoir qu’un temps à faire”. Inglês: “He will stir in the sand there will be stir in the sky the air the sand. Never but in dream the happy dream only one time to serve” (BECKETT, 1995d, p. 198).

movimento dispersas pelo conto. Barge, todavia, insiste sobre a questão da imobilidade:

O coração do “pequeno corpo” em *Lessness* está batendo, mas por outro lado não há “nada que se move” nessa paisagem. Devido a terra e céu estarem mesclados em um infinito cinza, não há espaço por meio do qual se mover, e, devido à cena ser atemporal, sem qualquer “luz que passa” de dias e noites, não há tempo no qual se mover. Portanto, nesse lugar “sem fim”, o movimento – definido como deslocamento em tempo e espaço – é negado²⁴⁵ (BARGE, 1977, p. 276).

De fato, a imprecisão (ou completa ausência) na definição de tempo e espaço ao longo do conto compromete a possibilidade de movimento – ainda que as menções ao “passo”, e o trecho “Ele se moverá nas areias haverá movimento no céu no ar nas areias”, apontem para o contrário. Em segunda instância, as palavras de Barge corroboram a impressão de que a situação descrita em “Sans” constitui um cenário a céu aberto – e de que é justamente esse o dado que determina a impossibilidade de “saída”, por conta da inexistência de delimitações espaciais (não há como ultrapassar os limites de um cenário que não possui limites definidos).

Em direção oposta, concentrando-se mais sobre a imagem das “quatro paredes”, Susan Brienza e Enoch Brater ressaltam, no ensaio “Chance and Choice in Beckett’s *Lessness*”, a ideia do espaço fechado, sugerindo que a imagem em questão pode ser interpretada em termos de um útero ou de um caixão – possibilidade já aventada na análise de “Imagination Morte Imaginez”:

um “corpo pequeno” é tanto feto quanto cadáver. “Quatro paredes” determinam um útero e um caixão. A matéria cinza do cérebro envolve tanto razão quanto imaginação; o olho calmo forma a barreira entre si e os outros. Ainda assim, é muito possível que o ser de *Lessness* talvez nunca veja o mundo exterior. Com suas “Pernas um só bloco braços colados aos flancos”, ele talvez represente, o tempo todo, um feto morrendo no útero. Para ele, nascimento e morte são, na verdade, a mesma coisa; ele morre sem saída porque nunca nasceu. Beckett descreve, assim, a “ausência em si” de um ser que

²⁴⁵ Tradução nossa: “The heart of the ‘little body’ in *Lessness* is beating, but otherwise there is ‘no stir’ in this landscape. Because the earth and sky are merged into one gray infinity, there is no space through which to move, and, because the scene is timeless, with no ‘passing light’ of night and day, there is no time during which to move. Therefore, in this place of ‘endlessness,’ movement defined as motion through space and time is negated”.

“nunca foi” porque nasceu morto: “Apagado aberto quatro paredes para trás verdadeiro refúgio sem saída”²⁴⁶ (BRIENZA; BRATER, 1976, p. 255).

Ainda recorrendo à leitura de Brienza e Brater, os autores interpretam uma das passagens mais inusitadas (e indecifráveis, sob nosso ponto de vista) do conto – que diz “Ele amaldiçoará Deus como nos tempos abençoados”²⁴⁷ (BECKETT, 1972c, p. 69) – nos seguintes termos:

gramaticalmente, Deus frustra o homem do Antigo Testamento por conta de seu *ser* elusivo no futuro, e não no aqui-agora. A “maldição” em *Lessness* talvez seja ainda mais literalmente *verbal* do que isso: o infinitivo hebraico que significa “ser” é também o substantivo hebraico para Deus²⁴⁸, nunca pronunciado por judeus modernos – ainda que suas letras devam ter sido verbalizadas em tempos antigos. “Ele amaldiçoará Deus como nos tempos abençoados” é, portanto, um pecado anacrônico: “ele” amaldiçoará Deus simplesmente por proferir o nome verbal/nominal de Deus²⁴⁹ (BRIENZA; BRATER, 1976, p. 248).

Tomando, portanto, o Antigo Testamento para interpretar a expressão “tempos abençoados”, os autores sugerem que a “maldição” mencionada em “Sans” consiste, em última instância, em uma espécie de “pecado de linguagem”. Considerando que o substantivo hebraico יהוה corresponde, também, ao infinitivo para “ser”, o personagem do conto talvez o esteja

²⁴⁶ Tradução nossa: “a ‘little body’ is both fetus and corpse. ‘Four sides’ determine a womb and a coffin. The grey matters of the brain encompasses both reason and imagination; the calm eye forms the barrier between self and others. Yet it is entirely possible that the being in *Lessness* may never see this outside world. With his ‘legs a single block arms fast to sides,’ he may represent all the while a fetus dying in the womb. To him birth and death are indeed one; he dies issueless because never born. Beckett thus describes the ‘lessness’ of a being who ‘never was’ because he is born dead: ‘Blacked out fallen open four walls over backwards true refuge issueless.’”.

²⁴⁷ Francês: “Il maudira Dieu comme au temps béni”. Inglês: “He will curse God again as in the blessed days” (BECKETT, 1995d, p. 197).

²⁴⁸ Em hebraico, no original: יהוה .

²⁴⁹ Tradução nossa: “grammatically God frustrates Old Testament man by his elusive *being* in the future, not in the here and now. The ‘curse’ in *Lessness* may be even more literally *verbal* than this: the Hebrew infinitive meaning ‘to be’ is also the Hebrew noun for God, never pronounced by modern Jews, though the letters may have been voiced in ancient times. ‘He will curse God again as in the blessed days’ is thus an anachronistic sin: ‘he’ will curse God simply by uttering God’s nominal/verbal name”.

amaldiçoando (ao pronunciá-lo) justamente por verbalizar um “ser” (ou um “vir-a-ser”) que nunca lhe será possível.

Além da situação “descrita” em “Sans”, devemos observar também sua estrutura. Diferente de “Imagination Morte Imaginez” e “Bing”, que se estendem por um único bloco textual, sem paragrafação, o conto aqui analisado é dividido em vinte e quatro parágrafos. Em sua primeira metade (nos doze primeiros parágrafos), aparecem sessenta sentenças distintas. Essas mesmas sessenta sentenças são repetidas na segunda metade do conto, porém não na mesma ordem. Não existe, aparentemente, qualquer padrão que oriente o estabelecimento da repetição (de modo semelhante a “Bing”). Com base em tal estrutura, Edith Fournier (1970, p. 159), no ensaio “« Sans » : cantate et fuge pour un refuge”, observa que a segunda parte do texto atua como um espelho que deforma a primeira. A esse respeito, devemos observar que a primeira metade já parece consideravelmente “deformada”, e que a repetição (uma série de “gaguejos”) ainda deve ser entendida como evidenciadora de uma linguagem falida. Fournier reflete, também, que as frases que compõem o conto são

compostas por certo número de grupos de palavras que, como os diferentes motivos de uma composição musical, se repetem e se encontram, se distanciam e se perseguem de frase em frase, de medida em medida, para formar o adágio de uma fuga, um lamento lento, uma litania lancinante nas contas de um rosário que se repete²⁵⁰ (FOURNIER, 1970, p. 151).

A associação estabelecida pela autora entre a estrutura de “Sans” e uma série de composições musicais que se orientam pelo princípio da repetição – fuga, lamento, litania – remete à comparação sugerida por Dearlove entre as estruturas de “Bing” e da fuga. Parece-nos, todavia, que a menção do autor ao referido estilo musical tinha mais o objetivo de salientar a intromissão do som do triângulo – representado, naquele caso, pela interjeição “bing” – em sua composição. Já a interpretação de Fournier, ainda que saliente a “sofreguidão” da repetição excessiva (“lancinante”), parece apontar mais para algo

²⁵⁰ Tradução nossa: “composées d’un certain nombre de groupes de mots qui, comme les différents motifs d’une composition musicale, se répètent et se retrouvent, se chassent et se pourchassent de phrase en phrase, de mesure en mesure, pour former l’adagio d’une fugue, une mélodie lente, une litanie lancinante de chapelets que l’on égrène”.

harmônico, poético (quase como a ideia do “poema escondido” de Badiou). Em direção oposta a essa possível leitura, insistimos que “Sans”, a exemplo de seus predecessores, carrega predominantemente a desarmonia do gaguejo.

Outro paralelo entre a interpretação de Fournier e alguns comentários que fizemos sobre “Bing” diz respeito ao trato excessivamente matemático/computacional na análise do conto. A autora chega a desmembrá-lo em seis “famílias” de composições frasais (FOURNIER, 1970, p. 151): I. Decoração (terra, céu, exterior); II. Ruínas dispersas (colapso do refúgio); III. O corpo; IV. Refúgio esquecido (ausência de toda memória); V. Tempo negado (sem passado ou futuro); VI. Tempo afirmado (o dia seguinte). A partir desse quadro, ela inventaria os termos recorrentes em cada “família”, propondo uma série de cálculos, aproximações e distanciamentos, com o intuito de estabelecer “sentidos” para “Sans”. Dearlove também aborda o aspecto “matemático” do texto, observando que sua estrutura foi composta de maneira predominantemente aleatória:

Como toda obra literária, “Lessness” é baseado em premissas, mas suas premissas são matemáticas. Em vez de simular que algum processo ordenador inerente – seja ele temático, cronológico, associativo ou simbólico – controla o deslocamento das palavras, “Lessness” é, abertamente, um produto do acaso. O sentido depende das combinações aleatórias de um conjunto finito. O texto poderia ter continuado até que todas as possíveis permutações das sessenta sentenças fossem apresentadas, mas nada teria sido acrescentado ou modificado. Uma única repetição é suficiente para sugerir que todos os possíveis milhões de reordenações são igualmente autoritativos, igualmente desprovidos de sentido. Assim como a matemática é uma construção mental completamente conhecível por ser completamente imaginada, também o conceito de ordem é uma abstração arbitrária que se origina e existe apenas na mente humana. Ao estruturar “Lessness” sobre as regras admitidamente arbitrárias da matemática combinacional, Beckett nos faz pensar nas regras igualmente arbitrárias de todos os sistemas e linguagens²⁵¹ (DEARLOVE, 1977, p. 118).

²⁵¹ Tradução nossa: “Like all literary works, ‘Lessness’ is based on assumptions, but its assumptions are mathematical. Instead of pretending that some inherent ordering process – be it thematic, chronological, associative, or symbolic – controls the displacement of words, ‘Lessness’ is openly the product of chance. Meaning is dependent on the random arrangements of a finite set. The piece could have continued until all possible permutations of the sixty sentences had been presented, but nothing would have been changed or added. A single repetition is sufficient to suggest that all of the millions of possible re-orderings are equally authoritative, equally meaningless. Just as mathematics is a mental construction which is

No que pese não concordarmos com a sugestão de que a composição do conto é aleatória – sendo necessários, portanto, combinações, rearranjos e cálculos para realizar sua leitura; ou, então, levando à admissão, de partida, de que a referida aleatoriedade leva à completa falta de sentido –, o comentário de Dearlove é importante para o desenvolvimento de nossas próprias reflexões, à medida que se vale da matemática, enquanto sistema linguístico criado pelo homem, para problematizar a condição de todos os sistemas linguísticos existentes. As possibilidades de significação da linguagem matemática estão circunscritas às suas próprias jurisdições: não existe algo como um “significado matemático” para além de seus limites. Ela só é capaz de produzir sentido dentro de seu próprio sistema. A mesma afirmação vale para qualquer outro tipo de linguagem: trata-se sempre de um sistema parcial, porquanto invenção humana, cujas possibilidades de significação restringem-se a seus próprios limites. Essa reflexão põe em xeque a concepção de uma linguagem que consiga estabelecer efetivamente uma ponte de significação partindo de seu próprio sistema composicional em direção a um “além de si” (que podemos chamar, genericamente, de “mundo”). Em última instância, qualquer sistema linguístico só possui significado em si mesmo – o que é o mesmo que dizer que toda linguagem é limitada.

Por fim, gostaríamos ainda de observar o título do conto aqui analisado: o original francês “sans” (que se traduz para o português, literalmente, como “sem”) indica falta, ausência, a condição de algo que é limitado. Considerando o conjunto do conto – e mantendo em mente nossas reflexões sobre os limites da linguagem –, essa falta pode remeter às possibilidades de estabelecimento de significação. A tradução do título para o inglês, “lessness”, consiste em um termo que não pode ser traduzido literalmente em português (ou mesmo em francês). Na nota de rodapé inserida no início de nossa tradução integral do conto (nos anexos), oferecemos algumas considerações a respeito. Dessas considerações, gostaríamos de destacar aqui duas expressões empregadas por Emil Cioran (2011, p. 89) para fazer referência ao termo inglês “lessness”,

completely knowable because it is completely imagined, so too the concept of order is an arbitrary abstraction which originates and exists only in man's mind. By structuring 'Lessness' upon the admittedly arbitrary rules of combinational mathematics, Beckett reminds us of the equally arbitrary rules of all systems and languages”.

para que fiquem registradas como “epílogo” da presente análise: “a ausência em si”; “a ausência em estado puro”.

2.2.6. Ad majora nato sum

Como me queima o perdê-la / Agora que há de queimar-me a vida inteira.

Constrangendo porque os versos pareciam não me pertencer, impotente porque não podia destruí-los, rasgá-los para que, se já estavam cravados, fixos, fundamentais até para o meu próprio equilíbrio, há anos que eu construía pequenos nada, roldanas, atalhos na madeira, flores mínimas de um papel estufado, puxava-se o barbante e a geringonça toda funcionava, recipiente de um dedo d’água, roldana movendo-se e milímetros de água corriam pelo atalho, molhavam as flores sim e ao mesmo tempo pendiam desoladas essas de pétalas estreitas, ocres, e sementes vermelhas. Pra que isso? Pra nada, funciona não vê? Na noite em que terminei um pequeno boneco de asas, subindo e descendo sobre colinas de duro papel e um pouco de cimento, surgiram os versos. De onde? Anotei-os, depois envolvi cada palavra em chamas polpudas, cor de laranja, fiquei olhando. De onde? (HILST, 1977, p. 17).

“Ad majora nato sum” dá prosseguimento a nosso conjunto de textos hilstianos que apresentam narradores ou personagens poetas. A exemplo de “Esboço” – e diferente de “Amável mas indomável” –, ele é narrado em primeira pessoa. Seu narrador-protagonista, todavia, não é nomeado. Assim como no conto da autora analisado anteriormente, suas linhas iniciais já evidenciam a *condição de poeta* do personagem. A esse respeito, quando discorríamos sobre o início de “Amável mas indomável”, observamos um trecho no qual Lih dizia que, mesmo que tivesse sido “lenhador”, teria sido lenhador “que acaricia”, “lenhador-amante” – sua condição, portanto, ultrapassando os limites de um possível ofício. É justamente essa a situação vislumbrada em “Ad majora nato sum”: ainda que o conto seja iniciado por dois versos, e, na sequência, apresente alguns comentários de seu autor sobre o constrangimento de tê-los desentranhado de si, sem saber exatamente como ou por qual motivo, o personagem em questão não é poeta “por ofício”. Sua “profissão”, como parecem apontar os comentários feitos logo na sequência, é a de “escultor” (ou coisa que o valha): ele constrói pequenos artefatos

(“geringonças”), como uma espécie de “irrigador” de flores de papel, movido por barbante, roldana, e atalhos na madeira, ou então “um pequeno boneco de asas”, que sobrevoa colinas de papel e cimento.

Constrói-se, todavia, uma estreita ligação entre a razão de ser de tais objetos e aquilo que é fruto do trabalho poético, principalmente com relação à impossibilidade de lhes atribuirmos “funções” ou “desdobramentos” mais práticos e concretos. Parece caminhar para essa direção a afirmação do narrador do conto de que há anos “construía pequenos nada”; e, depois, a seguinte passagem: “Pra que isso? Pra nada, funciona não vê?”. Tomando por base algumas reflexões propostas quando da análise de “Amável mas indomável”, no tocante à incapacidade de seu protagonista de adaptar-se às exigências de um desdobrar-se em praticidade, podemos dizer que o trecho inicial de “Ad majora nato sum” parece já desenhar esse mesmo problema de “inaptidão” (que, em última instância, se traduz em impasse ligado aos limites da linguagem).

A partir dessas linhas iniciais, é possível dividir o breve desdobramento do conto em duas partes principais. Na primeira delas, o narrador desenvolve, sem sucesso, algumas tentativas de “adaptar” seus versos a determinados contextos, com o intuito de atribuir a eles uma função concreta. A segunda parte consiste em uma narrativa, de traços imprecisos, sobre uma “jovem senhora” que vem visitá-lo – e que, encantada com suas esculturas, acaba indo para a cama com ele. É esse o caminho que percorrerá nosso comentário do conto, prosseguindo com a observação do seguinte trecho:

E por que não me veio um desdobramento de dentro mais prático, político, porque era isso que eu ouvira a vida inteira de todos, por que não te vem aí de dentro um expressar-se mais prático, político, por que não te vem um fincar na madeira fome botas ditadura? Eu respondia não sei. Contestar diziam, é o único que importa e tu ficas aí molhando coisas mortas, sobrevoando (HILST, 1977, p. 17).

A passagem em questão torna explícito um aspecto que já aparecia esboçado em “Amável mas indomável”. Lembremo-nos: Lih, “imantado de luar escrevia: é lícito cantar de amor quando o rei é cruel em seu reinado?” – como se questionando seu direito a ser poeta diante de necessidades “mais”

prementes, que diziam respeito às mazelas das gentes e ao governo opressor do “rei cruel”. Tais versos cantados pelo personagem, chegamos a associá-los ao contexto de regime militar ditatorial vivido pelo Brasil quando da produção desses contos – e, aqui, nas palavras do narrador de “Ad majora nato sum”, a ditadura aparece explicitamente mencionada. Dessa forma, o questionamento proposto pelo escultor-poeta – “por que não me veio um desdobramento de dentro mais prático, político” –, consequência de questionamentos outros que ele “ouvira a vida inteira de todos” – “por que não te vem aí de dentro um expressar-se mais prático, político, por que não te vem um fincar na madeira fome botas ditadura?” – retoma a mesma problemática, podendo ser inscrito tanto em uma referência específica ao regime militar brasileiro quanto em uma alusão mais simbólica a qualquer tipo de governo opressor. E o mesmo impasse continua sendo abordado logo adiante:

Dias fiquei olhando, se eu encaixasse quem sabe a palavra liberdade, mas não, liberdade, como me queima o perdê-la, agora que há de queimar-me a vida inteira, mas não, isso faria supor que só a partir de agora eu dava real valor à liberdade, asnalhice diriam, é sim eu diria (HILST, 1977, p. 18).

A possibilidade aventada pelo narrador – de considerar a “liberdade” como objeto da perda a que se referem os versos que lhe acudiram sem explicação – pode ser interpretada como nova referência à ação de um governo autoritário que, porquanto opressor, subjuga e tolhe a liberdade daqueles que são governados. Ele parece considerar essa possibilidade de atribuir uma significação específica aos referidos versos justamente em uma tentativa de imprimir-lhes “um desdobramento mais prático, político”: torná-los, de certa forma, “engajados”. A conclusão a que chega, todavia, só faz reforçar a inadaptabilidade de sua condição de poeta às exigências de praticidade: pretender engajamento em suas possibilidades de expressão acaba parecendo-lhe uma “asnalhice”. Na sequência, ainda tratando da mesma questão, o personagem relembra a história de certo amigo seu, também poeta (conforme o excerto), chamado por ele simplesmente de “h”:

Encharcar de praticidade tarefas e dizeres, meu amigo h descobriu um dia um dizer-posição, disse: política é dar vida a

todos, os políticos não entenderam nada, h queria reverência funda pela vida, e os canalhas diziam que? que? vida a todos? tira o poeta daí. Matou-se repetindo: vida a todos, tão claro, não entenderam é? (HILST, 1977, p. 18).

Quando de nossa análise de “O oco”, observamos que seu narrador, em alguns momentos, é acometido por fragmentos de memória de uma guerra ou uma espécie de conflito armado de que ele participara²⁵². Um dos trechos da novela que remetem a tais fragmentos de memória traz as seguintes palavras:

Idéias de vencer a fome de todos, dar alimento ao corpo e ao espírito. Tuas idéias não te deixavam dormir. Eras digno, eras alguém? Os outros não eram como tu. Ah sim, te respeitavam, tinhas alguns poderes, eras aos olhos dos outros um excelente oficial cheio de idéias estimulantes. Estavas próximo dos grandes, líderes do povo, pensavas: política é... política é... POLÍTICA É DAR VIDA A TODOS. Sorriam, alguns apertos de mão, não te sorriam, sorriam-se, e alguns às vezes despejavam palavras: justificações éticas, direitos deveres punições (HILST, 2002, pp. 164-165).

Não há como precisar com certeza, mas a coincidência da frase “política é dar vida a todos” (que aparece, em “O oco”, grafada em caixa alta) cria a sugestão de que h, o amigo poeta mencionado pelo narrador de “Ad majora nato sum”, é o velho narrador da novela analisada no início de nosso segundo capítulo. O fato de os poucos fragmentos de memória do referido personagem sobre o evento em questão reunirem a imagem de pessoas mortas – “São muitos. Estão mortos. Não posso dar um passo, piso na mão de uma mulher, a boca aberta da mulher, a coxa escura de sangue” –, reforçam ainda mais tal impressão, dando a entender que, assim como no caso de “Amável mas indomável”, as pessoas descritas foram massacradas por um governo autoritário – os “grandes”, “líderes do povo”, “políticos”, “canalhas” – que não compreendeu ou aceitou as palavras de seu porta-voz: “que? vida a todos? tira o poeta daí”. Para além de uma associação com o nome da própria autora (cujas iniciais carregam, ambas, a letra h), o excerto aqui comentado sugere a possibilidade de reinterpretação do velho narrador de “O oco” como sendo também dono de uma *condição de poeta*, não apto: “os outros não eram como tu”; “tira o poeta daí”.

²⁵² O comentário em questão se encontra no início da página 101.

O caráter simbólico contido na figura de todos esses personagens-poetas hilstianos, no tocante à incompreensibilidade de seus versos por formas variadas de governo opressor – conforme já observáramos em comentário sobre as últimas linhas de “Amável mas indomável”: “Os ventos trazem a cada ciclo o aroma de Lih”, um “murmúrio-memória” – aparece inscrito ainda uma última vez em “Ad majora nato sum”, no seguinte trecho: “Quem me vê a mim, vê meu Pai, também não entenderam” (HILST, 1977, p. 18). Tais palavras reproduzem quase literalmente uma das célebres frases de Cristo dirigidas à multidão, registrada no Evangelho de João (cap. 12, vers. 45). Esse trecho da narrativa do evangelista é localizado pouco depois da ressurreição de Lázaro, e pouco antes da crucificação, em um momento em que Cristo já anuncia a própria morte (portanto, próximo de seu trágico desfecho). O escultor-poeta, depois de relembrar a fala de Cristo, acrescenta a ela a mesma conclusão que proferira quando comentava, poucas linhas antes, a história de seu amigo h: “também não entenderam”. Ao fazê-lo, incluindo o personagem bíblico no grupo dos “não compreendidos”, reverbera o eco do “murmúrio-memória” que “a cada ciclo” se repete: não entenderam Lih: não entenderam h: não entenderam Cristo: não entendem o escultor-poeta:

Nesses termos, valem aqui as mesmas reflexões propostas ao longo da análise de “Amável mas indomável”: tanto no tocante ao dado social – que pode remeter, simultaneamente, a um referente mais concreto, e a outro mais amplo, simbólico – quanto com relação ao fato de o referido problema de incompreensibilidade/incomunicabilidade consistir, em última instância, em um problema de limitações da linguagem: o narrador-protagonista de “Ad majora nato sum” percebe-se incapaz de “encharcar de praticidade tarefas e dizeres” por ser, a exemplo de Lih, “imantado de luar”.

Depois dessas considerações do personagem sobre sua falta de “um desdobramento de dentro mais prático, político”, o conto prossegue com o relato de uma visita que ele recebe:

hoje veio à casa uma jovem senhora, carregada de modismos,
de nadas, olhou as geringonças, disse puro, eu disse o quê,
senhora?
Puros, sem macula peccatti
o quê senhora?
sem a mancha do pecado

quem?

seus artefatos, suas doces esculturas (HILST, 1977, pp. 18-19).

Sobre a “jovem senhora”, ou sobre o propósito de sua visita, não temos maiores detalhes. Sequer sabemos se o protagonista vendia suas esculturas, e se ela vai até ele com a intenção de comprar alguma. O trecho permite-nos inferir, de qualquer forma, que os dois personagens não se conhecem, e que a visitante se encanta com os artefatos do escultor-poeta, por considerá-los “puros, sem macula peccati”. Nas linhas seguintes, mais algumas palavras são trocadas, o narrador “se pavoneia”, e essa aproximação inicial acaba “num fornicar aquoso, demorado”:

começo encantamento, discreto pavoneio-me, em solidão, senhora, faz-se uns nadas, alhures há certamente alguém fazendo muito, haurindo realezas da companhia vossa, um rei, não é senhora? Disse: ninguém. Tocou minhas flores, ocres, de sementes vermelhas, colei-me vagaroso prudente refinado às suas costas, tomando-lhe a mão fiz com que seus dedinhos roçassem os atalhos da minha geringonça, e depois se molhassem dentro do que ela diz doce escultura, mais doce eu disse deve ser a boca de quem pensa doçura, babaquices tamanhas terminaram num fornicar aquoso, demorado, meu corpo ria uma implosão de gozo (HILST, 1977, p. 19).

O inusitado da situação ganha contornos ainda mais gritantes conforme caminhamos para o desfecho do conto. Depois do sexo, ambos ainda na cama, o escultor-poeta continua sendo perseguido por seus versos, e pede à jovem senhora que os pronuncie. O resultado é o seguinte:

como você diria se eu lhe pedisse para dizer como me queima o perdê-la, agora que há de queimar-me a vida inteira?

Hen?

como você diria esses versos?

diz outra vez

Então eu disse. E ouvindo ela vira a cabeça, pra cá pra lá, cachorrinha ouvindo som informe, novo para a sua orelhinha, repete as palavras só movendo os lábios, mais alto eu peço, ela sobe o lençol até o pescoço, demora-se, sussura equívoca, desencadeio-me, grito Mais alto repete mais alto cadela complacente, mais alto porque fundamental para o meu próprio equilíbrio, encolhe-se fofa, pequena, aranha rosada no costado da cama, salta para pegar as roupas, vestida num segundo diz que louco, louco louco vai gritando no corredor, na ultima porta,

epitáfio tão ajustado de eu-ninguém: louco. E completo: escultor, poeta, reta intenção. Não apto (HILST, 1977, p. 20).

Parece-nos impossível explicar a reação violenta – “Mais alto repete mais alto cadela complacente” – do narrador. Justificado pela necessidade de seu “próprio equilíbrio”, ele se exalta diante da timidez demonstrada pela mulher ao repetir seus versos – e ela, amedrontada, acaba fugindo de sua casa, gritando que ele é “louco”. A cena até carregaria algo de cômico, não fosse dolorosa. Para analisá-la, propomos dois desdobramentos.

Em primeiro lugar, devemos observar que as reflexões desenvolvidas pelo escultor-poeta ao longo da primeira metade do conto já apontavam para o problema dos limites da linguagem – porém, em nível mais genérico, nos mesmos termos de “Amável mas indomável”: o impasse, até ali, dizia respeito à mesma caracterização geral de um indivíduo que, provavelmente por sua *condição de poeta* (por ter compreendido “um muito longe de si”, “um ponto luzoso no vazio do espaço”, por ter “conhecido o de dentro dos jacintos e coisas inomináveis”), não conseguia “haurir” de dentro de si “um desdobramento mais prático, político”, não conseguia “encharcar de praticidade tarefas e dizeres”, tendo descoberto que “difícil se fazia traduzir para o outro”. Quando passamos à narrativa da visita da jovem senhora, todavia, cria-se uma espécie de “afunilamento”: passamos de uma caracterização geral da condição do personagem a uma situação concreta de interação com um indivíduo específico. A princípio, essa situação de interação parece caminhar para uma espécie de entendimento, mas é abruptamente interrompida pelo desfecho da narrativa: ainda que o escultor-poeta e sua jovem senhora tenham trocado algumas palavras, e ainda que tenham transado, não há comunicação efetiva. As possibilidades de “traduzir-se ao outro” permanecem vetadas, o que resulta na separação prematura (e tão inusitada) dos dois personagens. A cena em questão parece atuar, nesse sentido, como uma espécie de exemplificação concreta da incomunicabilidade sobre a qual o narrador de “Ad majora nato sum” já vinha refletindo anteriormente.

Nosso segundo desdobramento diz respeito à pungente conclusão a que chega o personagem nas últimas linhas do conto. Assumindo como correto para si o epíteto “louco”, repetido pela mulher em fuga, ele poetiza: “epitáfio tão

ajustado de eu-ninguém: louco. E completo: escultor, poeta, reta intenção. Não apto”. Tudo aquilo que procuramos sugerir, a partir da leitura de “Amável mas indomável”, com o emprego da expressão *condição de poeta*, esses últimos versos do escultor-poeta o tornam explícito. Eles não consistem em “epitáfio tão ajustado” apenas para esse personagem, mas também para Lih, e ainda para o Kadek que veremos adiante. Primeiro, porque concretizam a (até então) sugestão de que “ser poeta”, nos termos que estamos aqui tratando, tem muito mais a ver com um “estado de ser no mundo”, uma maneira de se relacionar com o ao redor de si, do que com qualquer outra coisa – independente de estarmos lidando com poetas-músicos, poetas-lenhadores, poetas-escultores, ou poetas-outros. Segundo, porque o “epitáfio tão ajustado”: “louco”, pode ser interpretado em termos de como as tentativas de expressão desses personagens são recebidas por aqueles que os circundam: alguém que fala por meio de “palavras loucas, pedregosas”, como fazia Lih – ou por meio de “metáforas proibidas”, para lembrar a reflexão de Nietzsche –, inevitavelmente será considerado, pelo senso comum, como um louco. Terceiro, porque as palavras que encerram o conto – “Não apto” – instauram, em definitivo, a consciência sobre a inadaptabilidade (uma sensação de “não pertencimento”) daqueles que se percebem condicionados a expressar-se por meio de uma linguagem falha, limitada.

Tal consciência da inadaptabilidade se relaciona, em última instância, com o título do conto: “Ad majora nato sum” (ou sua variante “ad maiora natus sum”), do latim, é uma expressão comumente traduzida como “eu nasci para coisas maiores”. A princípio, ela pode ser relacionada a uma passagem contida nas *Ad Lucilium Epistulae Morales*, de Sêneca, na qual aparece a expressão “Maior sum et ad maiora genitus” (que, em linhas gerais, possui o mesmo significado da tradução acima). O trecho a que nos referimos diz:

Qual é o meu destino, enfim? Qual lar aguarda minha alma depois de libertada das leis da escravidão entre os homens? Tu me proíbes de tomar parte no paraíso? Em outras palavras, propões-me viver com a cabeça curvada para baixo? Eu nasci para coisas maiores, e não para ser mera posse do meu corpo. Considero este corpo como nada além de uma corrente que constrange minha liberdade. Portanto, ofereço-o como um amortecimento à fortuna, e não deverei permitir que qualquer ferida penetre até minha alma. Pois meu corpo é a única parte

em mim que pode sofrer injúria. Em seu domicílio, exposto ao perigo, minha alma habita livre²⁵³ (SENECA, 1979, p. 457).

Considerando a orientação estoíca de Sêneca, as palavras contidas no excerto devem ser interpretadas, mais literalmente, como uma reflexão sobre a prevalência (e o louvor) da alma em oposição à condição perecível do corpo, exposto a “injúria” e “perigos”. Mas essa é uma interpretação que não se coaduna diretamente com a situação descrita no conto de Hilst. Para estabelecer algumas conexões, devemos propor extrapolações. Em primeiro lugar, a diminuição da condição do corpo pode ser associada à conjunção carnal (o “fornicar aquoso”) que se estabelece, ao final da narrativa, entre o narrador e sua visitante. Como o ato sexual acaba mal (não por conta do sexo em si, necessariamente), é possível considerar que o título “Ad majora nato sum” pretenda dizer algo como “não nasci para as ‘coisas do corpo’, mas sim para coisas maiores”.

No entanto, mantendo o direcionamento de nosso estudo, é um tanto inevitável que estabeleçamos também uma relação entre o referido título e o impasse do protagonista do conto com os limites da linguagem. Se o escutor-poeta admite-se “não apto”, e se a consciência de sua inadaptabilidade deve muito ao fato de que suas possibilidades de expressão não encontram lugar no emprego corriqueiro/cotidiano (i.e.: “vulgar”) de uma linguagem que esbarra em seus próprios limites, a afirmação contida no título do conto também pode apontar para a consciência do personagem sobre seu “não pertencimento”, inscrito em uma linguagem cuja condição mais própria é de ser falha.

²⁵³ Baseamos nossa tradução para o português em uma tradução para o inglês das *Epístolas* presente no quarto volume de uma edição da obra completa de Sêneca (em dez volumes) publicada pela Harvard University Press (cf. Referências): *Epistulae Morales*, I, Books I-LXV. Segue o original em latim, e também a tradução para o inglês: “Quo hinc iturus sim? Quae sedes exspectet animam solutam legibus servitutes humanae? Vetas me caelo interesse, id est iubes me vivere capite demisso? Maior sum et ad maiora genitus, quam ut mancipium sim mei corporis, quod equidem non aliter aspicio quam vinclum aliquod libertati meae circumdatum. Hoc itaque oppono fortunae, in quo resistat, nec per illud ad me ullum transire vulnus sino. Quicquid in me potest iniuriam pati, hoc est. In hoc obnoxio domicilio animus liber habitat” (SENECA, 1979, p. 456). “What is my destination afterwards? What abode awaits my soul on its release from the laws of slavery among men? Do you forbid me to have a share in heaven? In other words, do you bid me live with my head bowed down? No, I am above such an existence; I was born for a greater destiny than to be a mere chattel of my body, and I regard this body as nothing but a chain which manacles my freedom. Therefore, I offer it as a sort of buffer to fortune, and shall allow no wound to penetrate through to my soul. For my body is the only part of me which can suffer injury. In this dwelling, which is exposed to peril, my soul lives free”.

2.2.7. Faux Départs

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, e a própria noite me prende sob os gritos e me coloca ali, sem outro apoio além das Sintaxes de Jolly e Draeger.

Meu escritório possui este particular, ou melhor, eu, que desenvolvi aqui uma tenda do meu tamanho. É aqui, basicamente, de frente para a parede, na penumbra, que eu imagino, às vezes sentado, às vezes em pé, se necessário, de joelhos.

Devo me apresentar? Bah²⁵⁴ (BECKETT, 1995b, p. 271).

O excerto reproduz, na íntegra, a primeira das quatro partes que compõem “Faux Départs”²⁵⁵. Ainda que o conto tenha sido publicado em 1965 (mesmo ano da publicação de “Imagination Morte Imaginez”; portanto, precedendo as publicações de “Bing” e “Sans”), optamos por reservar sua apresentação/análise para o presente momento devido ao fato de ele oferecer uma espécie de “fechamento” para algumas reflexões delineadas ao longo das últimas análises de nosso corpus beckettiano. “Faux Départs”, ao lado de “All Strange Away”, consiste em uma espécie de “desdobramento” ou “resultado” de um romance que Beckett iniciara no começo dos anos 1960, com o título *Fancy Dying*, mas cujo projeto acabou sendo abandonado²⁵⁶. Sua estrutura consiste em quatro pequenos blocos textuais (os três primeiros em francês, e o último em inglês).

De partida, devemos observar que, para além dessa divisão em blocos, o conto difere consideravelmente da proposta das três peças ficcionais beckettianas anteriores: a princípio, não temos, em “Faux Départs”, uma

²⁵⁴ Diferente dos outros textos de Beckett apresentados até aqui, “Faux Départs” não possui duas versões, uma vez que sua composição mescla francês e inglês (a esse respeito, ver nota de rodapé inserida em nossa tradução integral do conto para o português, nos anexos). Dessa forma, trazemos aqui o único original (em francês) para o excerto citado:

“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, et le soir même m'enfermai sous les huées et m'y mis, sans autre appui que les Syntaxes de Jolly et de Draeger.

Mon cabinet a ceci de particulier, ou plutôt moi, que j'y ai fait aménager une stalle à ma taille. C'est là, au fond, face au mur, dans la pénombre, que j'imagine, tantôt assis, tantôt debout, au besoin à genoux.

Dois-je me présenter? Bah”.

²⁵⁵ Publicado originalmente na revista alemã *Kursbuch*, em 1965, contando com tradução para o alemão de Elmar Tophoven.

²⁵⁶ Conforme observamos em nossa nota de rodapé n. 37.

composição regida pelo princípio da repetição de um conjunto limitado de palavras/sentenças, ou a tentativa (mal sucedida) de descrição de um ou mais corpos ocupando um espaço fechado. Ainda assim, suas linhas iniciais permitem uma associação imediata com “Imagination Morte Imaginez”. As primeiras linhas deste dizem: “Sem sinal de vida em nenhum lugar, você diz, pah, o grande negócio, a imaginação não está morta”. Em “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”. Algumas partes são reproduzidas literalmente em ambos os excertos, mas existe, no conto aqui analisado, uma diferença visível: o emprego do pronome “eu”. Esse é o principal dado a orientar nossas próximas reflexões: conforme procuraremos demonstrar, “Faux Départs” parece constituir uma espécie de “teorização” proposta por Beckett a respeito das soluções estéticas que ele desenvolve em sua obra ao longo dos anos 1960 – soluções que vimos concretizadas em “Imagination Morte Imaginez”, “Bing” e “Sans” – para lidar com seu impasse diante de suas possibilidades de criação ficcional.

Esse movimento metalinguístico aparece, de certa forma, já na segunda metade do primeiro bloco do conto: o narrador nos apresenta seu “ambiente de trabalho” – “meu escritório” –, observando que é ali, em posições diversas – “de frente para a parede”; “às vezes sentado, às vezes em pé, se necessário, de joelhos” – que ele “imagina” (i.e.: que ele “concebe”, “cria” suas peças ficcionais). A escolha pelo verbo “imaginar”, nesse contexto, ajuda a compreender a constante tensão assinalada, em nossas análises precedentes, entre os atos de “ver” e “imaginar”. Desde o título de “Imagination Morte Imaginez”, instaura-se um paradoxo: a imaginação está morta, mas se faz necessária para “prosseguir” (em outras palavras: “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”, conforme Molloy, ecoando o próprio Beckett). Em “Faux Départs”, seu estatuto de “defunta” é negado veementemente – “a imaginação não está morta, e mais uma vez, mais forte, muito forte, A imaginação não está morta” –; e o fato de o narrador definir por meio dela a realização de seu “ofício” – “É aqui, basicamente, (...) que eu imagino” – parece

tornar explícito que, para o autor, o verbo “imaginar” deve ser lido, ao longo de sua obra, como “criar”, “fazer” literatura.

Ainda com relação ao primeiro bloco, são mencionadas as “Sintaxes de Jolly e Draeger”. Em nível de contextualização, tais palavras constituem prováveis referências a dois linguistas alemães: Julius Jolly (1849-1932), que, entre vários estudos (muitos dedicados à cultura do Oriente Médio), publicou *Ein Kapitel Vergleichender Syntax*; e Anton August Draeger (1820-1895), estudioso do Latim, que publicou, por exemplo, *Historische Syntax der lateinischen Sprache*. Mais adiante, refletiremos sobre uma possível função simbólica das referidas Sintaxes na composição do conto. Por ora, prossigamos com a leitura do segundo bloco:

Nenhum sinal de vida, você diz, eu digo, bah, a imaginação não está morta. Tenda, um metro por três. É aqui. No chão os Léxicos de Jolly e Draeger. Eu desligo. É aqui, no fundo, nariz contra a parede. Em pé, sentado, de joelhos, de acordo. Toda a noite natural. Me apresentar? Bah. Nós giramos até o inverno, eu, meu pedaço de terra. Se pudesse ser tudo sobre mim enfim. E só agora o outro vazio, o silêncio e o escuro perfeito²⁵⁷ (BECKETT, 1995b, p. 271).

Como podemos observar, o excerto repete, em sua quase totalidade, porém não de forma exatamente literal, o que já havia sido dito na primeira parte. Chama a atenção o trecho “Tenda, um metro por três”. Aqui, o narrador está se referindo à sua própria “tenda” (seu escritório). A designação de medidas específicas para o espaço em questão remete, todavia, a expressões utilizadas por Beckett na caracterização dos espaços descritos em “Imagination Morte Imaginez” – “Diâmetro 80 centímetros”; “parede arredondada altura 40 centímetros” – e “Bing” – “chão branco um metro quadrado”; “Paredes brancas um metro por dois teto branco um metro quadrado”. A associação que se estabelece entre seu próprio ambiente de trabalho – um espaço fechado – e a rotunda e o (possível) paralelepípedo mencionados desperta a sugestão de que a situação de clausura tratada nos dois contos atua como uma espécie de

²⁵⁷ Original (francês): “Plus signe de vie, dis-tu, dis-je, bah, imagination pas morte. Stalle, un mètre sur trois. C’est là. Par terre les Lexiques de Jolly et de Draeger. J’éteins. C’est là, dans le fond, nez au mur. Debout, assis, à genoux, selon. Toute la nuit naturelle. Me presenter? Bah. Nous tourbillonnons vers l’hiver, moi, mon coin de terre. Si ça pouvait être tout sur moi enfin. Et seuls désormais l’autre vide, le silence et le noir sans faille”.

metáfora para a clausura experimentada pelo próprio autor/narrador de “Faux Départs”. No final do excerto, encontramos uma menção ao “outro vazio, o silêncio e o escuro perfeito”. Não podemos oferecer uma interpretação satisfatória para tais palavras, mas é possível, pelo menos, estabelecer uma relação com a impressão de vazio, falta, que circunda diretamente (desde o próprio título) a composição de “Sans” – e, indiretamente, os outros dois textos precedentes (que constituem – tanto no plano da estrutura textual quanto no plano do conteúdo – estruturas rígidas encapsulando o vazio). Seguindo adiante, chegamos ao terceiro bloco:

O velho eu voltou, sem saber de onde, sem saber onde, desprovido de sentido, inalterado.

Um tanto de sílabas, de vírgulas para tomar fôlego, um ponto para o fôlego maior.

Pequenos sem pressa, o pé que aparece vem de muito longe, o firme mais baixo está muito longe para ir, não havia nenhuma maneira.

Ele fala a si mesmo na última pessoa, ele se diz, Ele voltou, não sabe de onde, não havia nenhuma maneira.

O pé aparece uma última vez, o outro se junta a ele, está feito. Ele pode soltar sua bengala branca, não há mais bons ou maus, e se esticar²⁵⁸ (BECKETT, 1995b, p. 272).

As primeiras palavras do trecho reforçam o caráter metalinguístico do conto, tornando explícita a consciência do narrador sobre o emprego do pronome “eu” – “O velho eu voltou”. A afirmação do retorno do “velho eu” parece constituir uma impressão mínima de identidade atrelada à voz narrativa – impressão que queda totalmente desintegrada no caso dos três contos precedentes. Na sequência, as palavras que seguem essa afirmação – “sem saber de onde, sem saber onde, desprovido de sentido, inalterado” – retoma o mesmo impasse de sempre em Beckett, concernente à condição do escritor às voltas com sua produção.

²⁵⁸ Original (francês):

“Le vieux je est revenu, ne sachant d’où, ne sachant où, dénué de sens, inchangé.

Plus ou moins de syllables, de virgules pour le souffle, un point pour le grand souffle.

Petits pas pressés, le pied qui se pose vient de trop loin, le ferme plus bas a trop loin à aller, il n’y a pas eu de chemin.

Il parle à part lui à la dernière personne, il se dit, Il est revenu, il ne sait d’où, il ne sait où, il n’a pas eu de chemin.

Le pied se pose une dernière fois, l’autre monte le rejoindre, il est rendu. Il peut lâcher son bâton blanc, il n’y a plus de bons ni de méchants, et s’allonger”.

A linha seguinte – “Um tanto de sílabas, de vírgulas para tomar fôlego, um ponto para o fôlego maior” – parece constituir uma espécie de “receita” para auxiliar na composição sintática do texto. É possível que o trecho encerre uma referência à estrutura de *Como é* (publicado em 1961), que prescinde de qualquer tipo de pontuação (ao longo de todo o romance, não existem vírgulas, pontos finais, ou quaisquer outros sinais de pontuação que possam desempenhar função semelhante). Indiretamente, também podemos pensar em uma alusão às estruturas de textos como aqueles aqui analisados previamente: “Imagination Morte Imaginez” ainda apresenta o emprego de vírgulas e pontos. Já “Bing” e “Sans” possuem pontos, mas nenhuma vírgula. De qualquer forma, todos os três se distanciam, de maneira gritante (por motivos que já apontamos: afirmações contraditórias; estruturas sintáticas atípicas; repetições excessivas; e, no caso específico de “Bing”, a total ausência de verbos), de um “modelo” ao qual comumente vinculamos a ideia de um texto “bem escrito”, “em conformidade” com determinadas normas que pregam clareza e compreensibilidade. Nesse sentido, se “um tanto de sílabas, vírgulas para tomar fôlego, e um ponto para o fôlego maior” compõem um quadro de aspectos que, em última instância, aponta para algo como um “escrever bem”, tal quadro, quando associado a esses contos, atua como uma espécie de comentário irônico de Beckett sobre sua própria solução estética em face de uma linguagem limitada.

Na sequência, observamos a composição – que se dá “sem pressa” – da imagem (i.e.: da “imaginação”) de dois “pequenos” pés – talvez de um possível personagem, que pode remeter, ainda, à figura do próprio narrador. A princípio, apenas um deles é visível. Depois, na parte final do excerto, “o outro se junta a ele”, concluindo o processo composicional: “está feito”. Uma vez concluída a imaginação dos dois pés, seu dono “pode soltar sua bengala branca (...) e se esticar”. Considerações de teor semelhante continuam sendo desenvolvidas no último bloco do conto:

Imaginação morta imagine.
Imagine um lugar, tudo de novo.
Nunca faça outra pergunta.
Imagine um lugar, e então alguém nele, tudo de novo.
Rasteje para fora do leito de morte imundo e o arraste até um lugar para morrer.

Para fora da porta e estrada abaixo com o velho chapéu e o casaco, como era depois da guerra, não, nem tudo de novo. Um lugar fechado um metro quadrado por um e meio de altura, experimente colocá-lo lá. Não poderia entrar, não pode sair, entrou, vai sair, tudo bem. Banquinho, paredes nuas quando a luz chega, rostos de mulheres nas paredes quando a luz chega. Em um canto, quando a luz chega, esfarrapadas Sintaxes de Jolly e Draeger Praeger Draeger, tudo bem. Apague a luz e deixe-o estar, sentado no banquinho conversando com si mesmo na última pessoa. Dizendo, Agora onde ele está, não, Agora ele está aqui. Experimente também sentado, em pé, caminhando, ajoelhando, rastejando, deitado, no escuro e na luz. Imagine luz. Imagine luz. Sem fonte aparente, forte, plena, espalhada por tudo, sem sombra, todos os seis planos brilhando iguais, diminua, dez segundos para ficar plena, o mesmo para desligá-la, experimente isso. Sua coroa ainda toca o teto, sem movimento. Digamos uma vida toda caminhando agachado e se levantando quando é possível. Quando acabar, não importa, comece de novo, outro lugar, alguém nele, mantenha ofuscante, nunca ver, nunca encontrar, sem fim, não importa²⁵⁹ (BECKETT, 1995b, pp. 272-273).

Além da menção literal ao título de “Imagination Morte Imaginez” na primeira linha, devemos observar que todo o trecho repete, quase literalmente, o começo de “All Strange Away”. A principal diferença reside no fato de este

²⁵⁹ Original (inglês):

“Imagination dead imagine.

Imagine a place, that again.

Never ask another question.

Imagine a place, then someone in it, that again.

Crawl out of the frowsy deathbed and drag it to a place to die in.

Out of the door and down the road in the old hat and coat like after the war, no, not that again.

A closed space five foot square by six high, try for him there.

Couldn't have got in, can't go out, did get in, will get out, all right.

Stool, bare walls when the light comes on, women's faces on the walls when the light comes on.

In a corner when the light comes on tattered Syntaxes of Jolly and Draeger Praeger Draeger, all right.

Light off and let him be, sitting on the stool and talking to himself the last person.

Saying, Now where is he, no, Now he is here.

Try as well as sitting, standing, walking, kneeling, crawling, lying, creeping, in the dark and the light.

Imagine light.

Imagine light.

No visible source, strong at full, spread all over, no shadow, all six planes shining the same, slow on, ten seconds to full, same off, try that.

Still his crown touches the ceiling, moving not.

Say a lifetime of walking crouched and drawing himself up when brought to a stand.

When it goes out no matter, start again, another place, someone in it, keep glaring, never see, never find, no end, no matter”.

ser apresentado em um único bloco textual – como ocorre em “Imagination Morte Imaginez” e “Bing” –, enquanto em “Faux Départs” temos cada sentença sendo iniciada em uma nova linha – o que confere à quarta parte do conto, em termos de estrutura, uma aparência mais fragmentada. Excetuado esse aspecto, todavia, as diferenças com o início de “All Strange Away” são mínimas. Observemos suas primeiras linhas, apenas a título de exemplificação:

Imaginação morta imagine. Um lugar, tudo de novo. Nunca outra pergunta. Um lugar, e então alguém nele, tudo de novo. Rasteje para fora do leito de morte imundo e o arraste até um lugar para morrer. Para fora da porta e estrada abaixo com o velho chapéu e o casaco, como era depois da guerra, não, nem tudo de novo. Um metro quadrado, um e meio de altura, sem entrada, sem saída, experimente colocá-lo lá²⁶⁰ (BECKETT, 1995, p. 169).

Como podemos ver, em linhas gerais, trata-se quase do mesmo texto, porém apresentado em formato diferente. A mesma ideia da “receita” para a composição de uma peça ficcional é recorrente aqui, mas não com relação à sintaxe, e sim no sentido de refletir sobre a situação a ser apresentada: o narrador de “Faux Départs” sugere – talvez a si mesmo; talvez a um possível interlocutor (não explicitado por meio de qualquer pronome) – uma série de “experimentos” relacionados à composição de uma imagem que já nos é familiar: um personagem ocupando um espaço fechado. O lugar, aqui, remete ao espaço de “Bing”, tanto por suas medidas quanto pelo formato, pois parece tratar-se de uma espécie de paralelepípedo: “Um lugar fechado um metro quadrado por um e meio de altura, experimente colocá-lo lá”. A passagem seguinte, “Não poderia entrar, não pode sair, entrou, vai sair, tudo bem”, retoma, de certa forma, as palavras de “Imagination Morte Imaginez” no trecho “Sem entrada, entre, meça”. Ou seja: não há entrada ou saída no espaço fechado que está sendo concebido, mas isso não inviabiliza a possibilidade de inserir um ocupante dentro dele.

²⁶⁰ “All Strange Away” foi escrito originalmente em inglês, e Beckett não chegou a traduzi-lo para o francês. Segue o original: “Imagination dead imagine. A place, that again. Never another question. A place, then someone in it, that again. Crawl out of the frowsy deathbed and drag it to a place to die in. Out of the door and down the road in the old hat and coat like after the war, no, not that again. Five foot square, six high, no way in, none out, try for him there”.

Poucas linhas adiante, é retomada a menção às Sintaxes de Jolly e Draeger, que já haviam aparecido nos dois primeiros blocos: “Em um canto, quando a luz chega, esfarrapadas Sintaxes de Jolly e Draeger Praeger Draeger, tudo bem”. Dois novos dados são aqui acrescentados: os livros dos linguistas são caracterizados como “esfarrapados”, e o nome do segundo é repetido três vezes, sendo uma das repetições – “Praeger” – feita de forma “incorreta”, uma espécie de corruptela do nome de Draeger. Partindo desses detalhes, é possível atribuir uma carga simbólica para o trecho. Em primeiro lugar, as Sintaxes constituem estudos linguísticos: trata-se da composição de um conhecimento sistematizado sobre o emprego/utilização da linguagem. Nesse sentido, podem ser interpretadas aqui como símbolo para a concepção de uma linguagem capaz de significação efetiva, cujas particularidades podem ser descritas/sistematizadas. Em segunda instância, devemos considerar também que a publicação de tais estudos linguísticos em livro remete a um aspecto mais “físico” (o livro é “palpável”, e está sujeito às ações do tempo). É justamente a esse dado físico que parece fazer referência o adjetivo “esfarrapadas”: ao descrever uma realização mais concreta (uma espécie de metonímia) da linguagem com um termo que indica algo roto, rasgado, em frangalhos, é a própria eficiência da linguagem que o narrador parece estar caracterizando como tal. Quanto à repetição “Draeger Praeger Draeger”, esteticamente, ela lembra um gaguejo. Além disso, o “erro” registrado em “Praeger” pode apontar, simbolicamente, para a incerteza quanto ao emprego correto/eficiente da linguagem.

Devemos observar, ainda, que as duas primeiras menções às Sintaxes (feitas nos primeiro e segundo blocos do conto) estavam ligadas a um contexto no qual o narrador tratava de seu próprio ambiente de trabalho, de si próprio. A retomada no quarto bloco, todavia, se vincula muito mais à espécie de “teorização” que ele está desenvolvendo a respeito dos elementos presentes em seu processo criacional. Portanto, os limites entre a situação vivida pelo autor e a situação descrita em sua obra se confundem. A mesma impressão de esboroamento das fronteiras entre o contexto de produção e a realização da produção em si é despertada pelo trecho “Experimente também sentado, em pé, caminhando, ajoelhando, rastejando, deitado, no escuro e na luz”. Tais palavras, que aqui se referem às possibilidades de descrição do personagem

em seu espaço fechado – “exercícios em origami humano”, lembrando a descrição sugerida por Gontarski²⁶¹ –, retomam a situação comentada pelo narrador no início do conto, quando ele relata uma série de movimentos que eventualmente realiza durante o trabalho, dentro de sua própria “tenda”: “É aqui, basicamente, de frente para a parede, na penumbra, que eu imagino, às vezes sentado, às vezes em pé, se necessário, de joelhos”. Ainda com relação ao mesmo trecho, o fato de o narrador considerar a possibilidade de o personagem ser descrito sentado, em pé, caminhando, ajoelhando, etc, aponta para uma ideia de movimento, o que estabelece uma diferença com as situações descritas, por exemplo, em “Imagination Morte Imaginez” e “Bing”, nos quais a imobilidade é prevalente.

Mais adiante, o narrador propõe: “Imagine luz”. E prossegue: “diminua, dez segundos para ficar plena, o mesmo para desligá-la, experimente isso”. A luz remete, de maneira geral, às situações apresentadas nos três contos anteriores, e, mais especificamente, a oscilação da iluminação sugerida pelo trecho retoma “Imagination Morte Imaginez”: “espere, a luz cai, tudo escurece ao mesmo tempo, chão, parede, abóbada, corpos, aproximadamente 20 segundos”; e: “Espere, tempo mais ou menos longo, luz e calor voltam, chão, parede, abóbada e corpos embranquecem e esquentam ao mesmo tempo, aproximadamente 20 segundos”. Considerando a caracterização do escritório do narrador no início do conto, cria-se, ainda, um contraste entre essa luz e a “penumbra” em que ele trabalha.

Por fim, observemos as palavras que encerram o quarto bloco: “Quando acabar, não importa, comece de novo, outro lugar, alguém nele, mantenha ofuscante, nunca ver, nunca encontrar, sem fim, não importa”. O trecho ecoa, uma vez mais, o não querer, não saber, não poder, e ainda assim dizer, que caracteriza todo o projeto estético beckettiano. Podemos também retomar duas passagens de outros textos do autor, já mencionadas em nosso primeiro capítulo, que parecem constituir variações do mesmo mote: “é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (*O inominável*); “Nunca tentado. Nunca falhado. Não importa. Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor” (“Pra frente o pior”). Chamam a atenção, ainda, as palavras “mantenha

²⁶¹ A esse respeito, ver considerações apresentadas ao final da página 147.

ofuscante, nunca ver, nunca encontrar”: acabamos de comentar, acima, sobre a presença da luz em todos os textos de Beckett contemplados na segunda metade de nosso corpus. Considerando a última passagem de “Faux Départs”, se “manter ofuscante” leva a “nunca ver” e “nunca encontrar”, parece-nos possível interpretar que a luz constantemente mencionada pelo escritor atua, também, como uma espécie de símbolo para seu impasse com os limites da linguagem.

Todas as considerações aqui propostas sobre os quatro blocos que compõem “Faux Départs” apontam, portanto, para a possibilidade de se interpretar o conto como uma espécie de “teorização” proposta por Beckett para refletir sobre seus impasses enquanto escritor. Em peças ficcionais como “Imagination Morte Imaginez”, “Bing” e “Sans”, insistimos sobre a impressão de nos encontrarmos diante de “encenações” do emprego de uma linguagem que esbarra em seus próprios limites. Já em “Faux Départs”, o autor (contido na figura do narrador do conto), operando por um movimento metalinguístico, reflete sobre os elementos de que pode tomar mão para realizar tais encenações (via de regra, relacionados à criação/imaginação de um ou mais personagens ocupando um espaço fechado). Nesses termos, o texto aqui analisado auxilia nas análises e interpretações anteriores, oferecendo uma espécie de “conclusão” para as considerações suscitadas pela leitura das peças ficcionais beckettianas que compõem a segunda parte de nosso corpus.

2.2.8. Vicioso Kadek

Pensava farto, pastoso, às vezes em trechos alongados: se às Tuas costas, meu Deus, eu pudesse me fazer, apagar a Tua imagem e de cima de um todo-mim entender minha completa potencialidade desde o meu existir. Menos farto: igual a todos eu queria ser se pudesse, atuar como todos. Pensava bonito: pedra sob lua baça. O meu amor no teu que passa (HILST, 1977d, p. 21).

Kadek é o último de nossos personagens-poetas hilstianos. Sua condição se inscreve já nas primeiras linhas do conto, com a menção ao seu “pensar farto e pastoso”: seguem essa expressão alguns versos de acento

poético, que parecem indicar que a linguagem de Kadek se distancia da linguagem empregada por outras pessoas, caracterizando-se pelo excesso – “farto”; “trechos alongados”. Essa impressão de “não pertencimento” é reforçada pelo desejo expressado no trecho “igual a todos eu queria ser se pudesse, atuar como todos”. Portanto, desde o início do conto, parece se instaurar uma situação semelhante às aquelas contempladas em “Amável mas indomável” e “Ad majora nato sum”.

Ainda sobre o excerto inicial, devemos observar que a condição de poeta do personagem é caracterizada por meio de seu “pensamento”, e não de sua “linguagem”. Não existe, ao longo da narrativa, qualquer menção explícita à linguagem de Kadek. A palavra “linguagem” sequer é empregada no conto. A esse respeito, devemos retomar uma discussão proposta em nosso primeiro capítulo, quando, ao contemplar algumas ideias de Alain Badiou, tratamos da questão do pensamento: em oposição à perspectiva badiouniana que oferece lugar de destaque ao pensamento na obra de Beckett, expusemos a concepção de Fritz Mauthner, segundo a qual linguagem e pensamento são sinônimos – ou, ainda, que o pensamento deve ser entendido como “um símbolo morto para um atributo da linguagem”²⁶². Com base nessas reflexões, cremos ser possível interpretar, sem maiores constrangimentos, o “pensar farto e pastoso” de Kadek em termos de linguagem.

O conto aqui contemplado é composto por uma espécie de discurso indireto livre, que mescla as falas de um narrador em terceira pessoa e de seu protagonista, ao longo de um único parágrafo. Na sequência do trecho citado acima, encontramos algumas passagens que apontam para o fato de as pessoas ao redor de Kadek não compreenderem suas tentativas de expressão: “Gazoso Kadek, olhando através da testa dos outros, por isso todos se riam cada vez que olhava pensante, cada vez que bebia com todos o branco alegria nacional” (HILST, 1977d, p. 21). O “branco alegria nacional” é uma provável referência à cachaça: Kadek, aparentemente, bebia junto com outras pessoas. Portanto, instala-se uma situação de interação. O que não quer dizer que exista comunicação efetiva: ao olhar “pensante” do personagem, às suas “palavras loucas, pedregosas”, às suas “metáforas proibidas”, aqueles que o

²⁶² A discussão em questão se estende entre as páginas 69-72.

circundavam respondiam com risadas – o que também pode ser verificado na passagem seguinte:

Se me perguntam Kadek, tu passa e não diz nada? respondo tentando não pensar: eu te devolvo o mundo se me deres um revólver mudo. Risadas. Ou isto: só subi a montanha porque desejava tua impossível cama. Risadas. Ou isto: somos ateus como Deus. Muitas risadas (HILST, 1977d, p. 21).

As pessoas pertencentes ao convívio do personagem riem diante de uma linguagem que se faz aparentemente incompreensível a seu entendimento – talvez expressando uma chacota em face da fala confusa de um possível louco que não sabe muito bem o que diz. Kadek tem consciência do abismo que se estabelece entre sua linguagem e a linguagem dos outros, mas não consegue reverter essa situação. Além do trecho visto acima – “igual a todos eu queria ser se pudesse, atuar como todos” –, ele reflete: “Pensava summum malum é esse meu viver pensante, essa pedantocracia” (HILST, 1977d, p. 21). Tais palavras permitem-nos traçar uma relação com o título do conto: o vício do personagem parece se desenhar em termos de um “vício de linguagem”, por meio de seu pensar farto e pastoso.

Devemos também destacar uma informação registrada sobre o passado de Kadek: “Antes matemático, psicólogo, espiou a curva de Möbius muitos anos, viveu pensando nela, horas pensando, também eu não tenho lado de dentro e de fora, e depois: tenho?” (HILST, 1997d, p. 21). O “antes” do protagonista lembra o “antes” de Riolo, quando este “acreditava que havia logicismo, harmonia, sensatez na cadeia de palavras”. Grosso modo, podemos traçar uma distinção entre a linguagem matemática e a linguagem poética. Esta é carregada de uma subjetividade explícita, enquanto aquela se pretende imbuída de precisão e acuidade: a linguagem da matemática se aproxima da lógica, pretendendo estabelecer uma relação plena entre sua própria estrutura e a significação das experiências do indivíduo com o mundo. Tanto Riolo quanto Kadek, em algum momento de suas vidas, pareceram se embrenhar por essas possibilidades de significação: o “antes” de ambos os personagens configura-se prene da crença em uma linguagem capaz de significar o mundo e conferir o conforto do conhecimento, evitando a angústia da dúvida e da impotência. Ambos se depararam, todavia, com a falha de tal empresa. No

caso de Riolo, a descoberta o levou à redução de seu vocabulário à repetição de uma única palavra. Já Kadek, “antes matemático” devido à sua possível ânsia por compreensão – como faz parecer a sugestiva analogia entre a curva de Möbius e sua própria subjetividade –, suplantou seu “eu matemático” por um “Kadek poeta”, dono de uma linguagem que, no mais das vezes, provocava risadas.

Mas não são apenas risadas que resultam da incompreensibilidade diante do personagem. Quando ele tenta fazer de seu pensar pastoso um pensar mais prático, engajado, a resposta é uma opressão violenta:

ético tentou atos políticos, ético Kadek redimensionando “a coisa”, chupava de Sartre “a coisa”, mas dizia: digo coisa para não dizer lixo, ditadura, então minha gente, “a coisa” corrói, empedra, suja, embrutece, suprime, lixa tua criatividade, adormece, ensombra, letargiante corrosiva coisa, te arranca a alma, senhores e senhoras “a coisa”... Pegou dez anos e seis meses, muita enrabação, muita pancada, toma aí pestilento, a coisa é isso aqui, e a rodela de Kadek estremecia eletrizada, os bagos finos pendiam agora inchados (HILST, 1977d, pp. 21-22).

O excerto retoma questões já discutidas nas análises de “Amável mas indomável” e “Ad majora nato sum”. Aqui, mais uma vez, configura-se o impasse do poeta diante da necessidade de fazer-se engajado. Assim como nas reflexões do poeta-construtor – “por que não te vem um fincar na madeira fome botas ditadura?” –, a passagem transcrita acima traz explícita a palavra “ditadura” – apontando novamente para uma relação com o contexto sócio-político vivido pelo Brasil durante o período do regime militar. E, assim como no caso de Lih, a tentativa de engajamento de Kadek faz dele vítima da violência: “dez anos e seis meses, muita enrabação, muita pancada”.

Não é possível precisar se a prisão e violência física sofridas pelo personagem decorrem do fato de seus opressores terem compreendido com clareza a crítica ao regime presente em suas palavras – e daí a “necessidade” de punição – ou se eles resolvem prendê-lo e violentá-lo justamente por não compreender o que o poeta pretendia dizer, afinal: I) sua tentativa de redimensionar “a coisa” de Sartre em um ato político imbuído de crítica à ditadura ainda carrega muito de sua linguagem farta e pastosa: “Vício foi se fazendo de só ser comido pelos rombudos de farda, os botões duros

cutucando-lhe as nádegas, mas nem por isso largou o outro vício de pensar beleza” (HILST, 1977d, p. 22); e II) todo regime ditatorial sempre foi marcado por uma ignorância assustadora, agindo sempre sob o imperativo do “agredir primeiro, perguntar depois” (ou nem perguntar). De qualquer forma, ainda que essa passagem da narrativa envolva uma dimensão mais política, ela continua a atestar – a exemplo dos contos hilstianos vistos anteriormente – um problema de incomunicabilidade.

Após a passagem que descreve tais abusos, chegamos ao desfecho de “Vicioso Kadek”, que retrata a morte de seu protagonista. Em sua intimidade, sabendo-se próximo do fim, Kadek anseia por uma “morte normal”, para poder sentir-se “igual a todos” pelo menos uma vez. Por isso, deseja, em seu último momento, não ser acometido pela linguagem que sempre o tornou diferenciado e incompreendido:

Foi deitando amortado, o olho tentando o além outro lado, pediu a Jesus que não lhe surgissem palavras, que morresse muito ético, nada estético, olhou o de cima cinzento sem nuvens, nem gaviões, nem pardais, pensou perfeito para a morte de mim, a cabeça virou quase encostada no ombro, viu bosta de gente a um metro do seu corpo, repetiu: obrigado Jesus, mais que perfeito para a morte de mim (HILST, 1977d, p. 22).

Talvez esse morrer “muito ético, nada estético”, em silêncio, conferisse ao personagem a sensação de ser “igual”, e isso talvez lhe proporcionasse uma ilusão de comunicabilidade. Mas sua inadequação é irreparável, e deve ser atestada até o fim:

deitado pobre anônimo agora no esturricado capim, muito igualzinho a muitos, ia dizer infundáveis obrigado quando o olhar subiu para o cinzento sem nuvens outra vez, e viu o pássaro. Trincou a língua para não dizer beleza, adelgaçou a vida, mas encolhido poetou entre babas: alado e ocre pássaro da morte. Totalmente diferenciado, então morreu (HILST, 1977d, p. 22).

O epitáfio de Kadek, “totalmente diferenciado”, lembra o do poeta-escultor: “não apto”. A morte do personagem, imersa em um desespero por ser “muito igualzinho a muitos”, só faz atestar a condição de não pertencimento

que sempre lhe foi própria – e que é consequência de seu impasse com os limites da linguagem. No romance *Estar sendo. Ter sido*, última peça ficcional publicada em vida por Hilst (em 1997, pela Nankin²⁶³), o protagonista Vittorio (um homem de 65 anos), em conversa com seu irmão dez anos mais jovem, Matias, refere-se a Kadek como um de seus amigos, e comenta o episódio de sua morte²⁶⁴:

pois eu gosto de me saber eu mesmo, eu, Matias, quero ser só eu, ser igual a todo mundo, nada disso de mil outros, gosto de ser banal e... engraçado o que disseste, isso de querer ser igual a todo mundo, Kadek dizia isso, e era tão diferenciado, até na morte foi diferenciado. por quê? morreu de que jeito? imagina-te, ele chegava a beber pinga. mas importada afinal morreu como? tomou um porre negro caiu nuns capins alguém por perto viu que caiu nuns capins onde tinha até bosta, de gente ou de cachorro, não sei, um rapazola viu, vinha voltando da escola, e ouviu bem clarinho quando ele disse: “alado e ocre pássaro da morte”. por que ele disse isso? o rapazola disse que olhou para o alto porque Kadek também olhava para o alto quando disse isso, e viu um pássaro que podia ser um anu, o mocinho não sabia o nome do pássaro, era um pássaro assim sobre o amarelo. não conheço ninguém que disse isso. também é raro passar um pássaro sobre a tua cabeça justo na hora de morrer. muito menos amarelo (HILST, 2006, p. 45).

Nessa passagem, a apresentação estética lembra a novela “O unicórnio”, comentada em nosso primeiro capítulo²⁶⁵: as falas de Matias e Vittorio se misturam; não há marcas textuais explícitas dividindo o diálogo dos personagens (assim como ocorre com a narradora-protagonista de “O unicórnio” e sua interlocutora, logo em suas primeiras linhas). Em nível temático, o início da citação também retoma o desejo da protagonista da mesma novela, expresso no trecho “como eu desejaria ser uma só, como seria bom ser inteiriça, fazer-me entender, ter uma linguagem simples como um ôvo”. E, ainda, a reflexão do velho narrador de “O oco”: “Antes de ser eu fui outros, mil. Antes de ser eu, mil para que eu me fizesse”. Ambos os excertos convergem, de certa forma, para a mesma situação de inadaptabilidade de

²⁶³ O romance foi republicado posteriormente pela Globo, em 2006, quando da reedição da obra completa da escritora.

²⁶⁴ O protagonista de “Vicioso Kadek” não representa referência intertextual exclusiva na composição de *Estar sendo. Ter sido*. Também Hillé, narradora-protagonista da novela *A obscena Senhora D*, é referenciada por Vittorio como sendo uma de suas amigas.

²⁶⁵ O comentário em questão se encontra entre as páginas 86-90.

Kadek, comentada por Vittorio. Dessa forma, é possível observar o apego/insistência de Hilst sobre determinados temas – ainda mais se considerarmos que o protagonista do conto aqui contemplado é retomado pela escritora em um romance escrito vinte anos mais tarde. Em última instância, as palavras do personagem de *Estar sendo. Ter sido* – “Kadek dizia isso, e era tão diferenciado, até na morte foi diferenciado” – reforçam a condição pungente do último dos personagens-poetas hilstianos contemplados em nosso corpus.

A seguir, apresentaremos ainda dois últimos contos de Hilst e Beckett para finalizar a composição de nossas análises. Todavia, encerrando esta leitura de “Vicioso Kadek”, devemos refletir sobre uma questão específica que, à medida que nos embrenhamos pela segunda metade do corpus selecionado, foi ganhando contornos cada vez mais nítidos, e tornou-se explícita nas últimas análises: a importância conferida por nossos dois escritores à figura do poeta diante do impasse dos limites da linguagem.

No caso de Hilst, essa questão foi considerada desde a leitura de “Amável mas indomável”, tornando-se um dos aspectos mais relevantes em nossa análise do conto em questão, e também dos dois subsequentes: “Ad majora nato sum” e “Vicioso Kadek”. Como vimos, em todos os três, deparamo-nos com personagens donos de uma *condição de poeta*, que traduz a inadaptabilidade da linguagem por eles empregada diante da linguagem de que toma mão a maioria das outras pessoas. A configuração “diferenciada” de tais personagens parece consequência de sua percepção de que a pretensão de significações plenas e satisfatórias da linguagem esbarra em seus próprios limites.

Quanto a Beckett, empregar a expressão *condição de poeta* para fazer referência a qualquer um de seus textos analisados parece-nos pouco adequado. No entanto, a leitura de “Faux Départs” proposta há pouco aponta para uma espécie de “teorização” esboçada pelo escritor para refletir sobre os impasses do autor (i.e.: em termos genéricos, o *poeta*) diante de suas possibilidades de criação literária (levando sempre em conta, a exemplo da condição dos personagens hilstianos, o problema dos limites da linguagem). Conforme vimos, ainda que esse movimento metalinguístico apareça explícito apenas em “Faux Départs”, ele sugere uma reinterpretação de todas as peças

ficcionais beckettianas de curta extensão vistas anteriormente, inscrevendo na constituição delas o mesmo impasse.

Cada um à sua maneira, portanto, investindo em soluções estéticas distintas, tanto Hilst quanto Beckett, provavelmente baseados em sua própria condição de escritores, dão lugar de destaque à figura do poeta (ou daquele que, de alguma forma, realiza a criação literária) em face de sua consciência sobre as limitações da linguagem.

2.2.9. 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 tudo²⁶⁶ (BECKETT, 2004, p. 69).

“La Falaise” é o texto mais curto de nosso corpus. O excerto acima o reproduz na íntegra. Entre as cinco peças ficcionais beckettianas de curta

²⁶⁶ 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 prevue 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’animera de restes mortels. Un crâne entire 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, 1995f, p. 257).

extensão aqui contempladas, trata-se da única cuja tradução para o inglês não foi feita pelo próprio autor: quem o verteu do francês foi Edith Fournier, estudiosa de sua obra²⁶⁷. Outra particularidade diz respeito ao contexto de sua produção: “La Falaise” foi escrito “sob encomenda”, para acompanhar uma exposição das pinturas de Bram van Velde realizada em 1975. Dessa forma, o texto atua, em primeira instância, como uma espécie de análise ou comentário sobre a obra do pintor. Sua presença em nosso corpus, enquanto “conto”, é justificada, todavia, pelo fato de ele aparecer constantemente em volumes que reúnem a prosa curta de Beckett.

Para além do laço de amizade que os une, já discorremos sobre a importância de van Velde para a formulação do projeto estético beckettiano em nosso primeiro capítulo, ao comentar os “Três diálogos” travados com Georges Duthuit²⁶⁸. Na mesma publicação, referindo-se especificamente à obra do amigo holandês, Beckett reflete sobre sua “situação”: “A situação é a daquele que está sem saída, não pode agir, no caso não pode pintar, sendo obrigado a pintar. A ação é a daquele que, sem saída, incapaz de agir, age, no caso pinta, sendo obrigado a pintar”²⁶⁹ (BECKETT, 2001, p. 178). Configuram-se nas palavras do autor uma vez mais, portanto, o impasse que parece se lhe impor ao longo de toda a sua obra. E o fato de ele dedicar um texto especificamente à pintura de van Velde reforça o quanto, sob sua perspectiva, existe uma consonância entre as propostas de ambos os artistas.

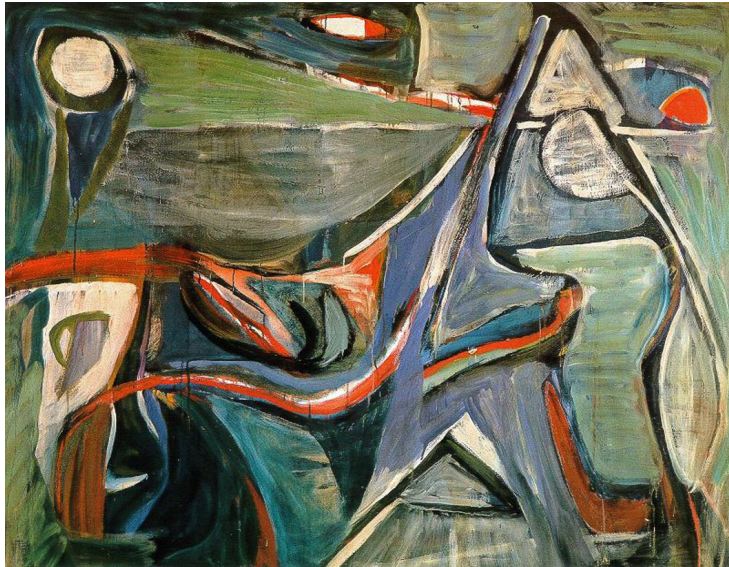
Apesar de não haver qualquer indicação de que “La Falaise” tenha sido escrito com base em uma pintura específica; e de sua leitura não estar necessariamente condicionada ao conhecimento da obra do pintor holandês, tomamos a liberdade de reunir, abaixo, três de suas produções (**Figura 3**, **Figura 4**, e **Figura 5**, a seguir) que, do nosso ponto de vista, reúnem elementos que se aproximam do “penhasco” descrito no conto aqui analisado:

²⁶⁷ Fournier também foi a responsável pela tradução para o francês de *Worstward Ho* (“Pra frente o pior”) – cf. nota de rodapé n. 35.

²⁶⁸ O comentário em questão se encontra entre as páginas 61-62.

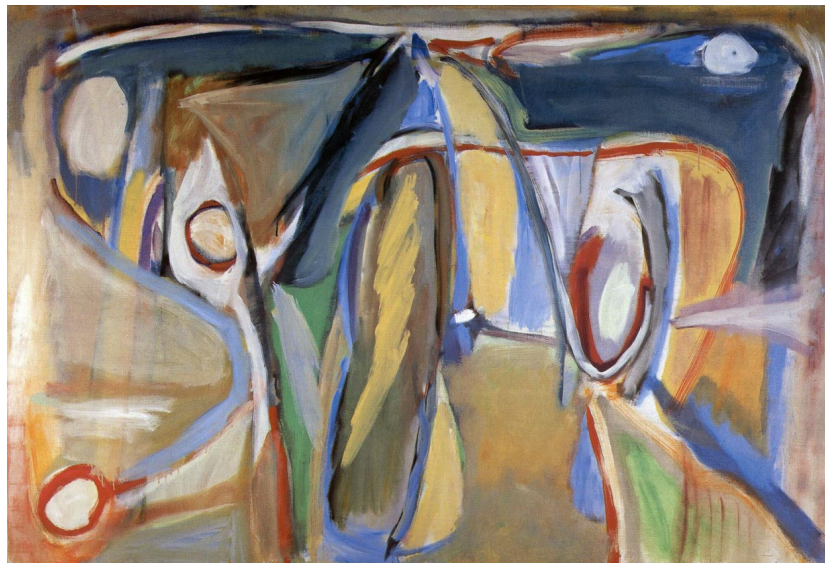
²⁶⁹ Original: “The situation is that of him who is helpless, cannot act, in the event cannot paint, since he is obliged to paint. The act is of him who, helpless, unable to act, acts, in the event paints, since he is obliged to paint” (BECKETT, 1984, p. 142).

Figura 3: Bram van Velde, *Zonder Titel*, 1957



“Sem Título”, 130 x 162 cm, óleo sobre tela, Nova York, Coleção E. E. Taylor.
Fonte: BvE- Bram van Velde (*online*).

Figura 4: Bram van Velde, *Zonder Titel*, 1959



“Sem Título”, 130 x 195 cm, Coleção Particular.
Fonte: BvE- Bram van Velde (*online*).

Figura 5: Bram van Velde, *Zonder Titel*, 1973



“Sem Título”, 70 x 105 cm, guache e tinta, Genebra, Coleção G. Moos.
Fonte: BvE- Bram van Velde (*online*).

Nenhuma das três possui título específico (a exemplo de várias outras pinturas de van Velde, referidas apenas como “Zonder Titel”). Em todas elas, é possível notar a predominância da mesma orientação estética: uma espécie de “diluição” dos princípios cubistas em imagens mais abstratas e com traços mais “borrados”, constituindo um passo em direção à arte abstrata. Tanto as formas quanto as cores tendem à imprecisão – aspecto que se coaduna com a apresentação estética dos textos de Beckett que temos visto desde “Imagination Morte Imaginez”. Coloca-se aqui, de forma mais visual, um novo dado em nossas interpretações: considerando, com base no problema dos limites da linguagem, a inadequação entre linguagem e aquilo que é por ela nomeado, assalta-nos a seguinte reflexão: uma vez que o objeto a ser “representado” acaba, inevitavelmente, escapando a qualquer possibilidade de representação, resta ao artista lidar com/“encenar” esse processo de “evasão”.

Parece ser essa a proposta de “La Falaise”. Ao longo de suas poucas linhas, ainda que não encontremos, a princípio, a presença explícita de um personagem – “Enfim que evidência de um rosto? O olho não encontra nenhuma onde quer que se fixe” –, constitui-se uma situação semelhante àquela vislumbrada em “Imagination Morte Imaginez”, “Bing” e “Sans”, e “teorizada” em “Faux Départs”. Em seu trecho inicial, é descrita uma imagem aparentemente estática – um penhasco – vista através de uma janela: “Janela entre céu e terra não se sabe onde. Com vista para um penhasco incolor”.

Considerando um possível diálogo entre o texto e a obra de van Velde, os “Dois pedaços de céu para sempre branco” que emolduram a imagem remetem aos próprios limites da pintura. Mas, em segunda instância, também referenciam os limites da “janela”. Ademais, dão a ideia de um espaço fechado, com medidas limitadas.

Devemos observar também a ausência de pronomes, que mantém a impressão de dessubjetivação frequente nos textos de Beckett vistos anteriormente: não há, explicitamente, um “eu”, um “ele” ou um “você” a observar a paisagem. O texto só faz menção a um olho. Além disso, ainda que a recorrência à pontuação se apresente de maneira mais consonante com um possível emprego “adequado” da linguagem, “La Falaise” é composto, em sua totalidade, apenas por setenças consideravelmente breves – o que aponta, indiretamente, para uma impressão de fragmento, gaguejo.

Quase na metade do texto, lemos que o olho “desiste”, “e a louca assume”. A “louca”, aqui, é a imaginação – provável referência à celebre afirmação atribuída ao filósofo francês Nicolas Malebranche (1638-1715), “L’imagination est la folle du logis” (comumente traduzida para o português como “A imaginação é a louca da casa”). A substituição do olho (visualização) pela imaginação tensiona os limites entre aquilo que é observado e aquilo que é imaginado (lembrando que, em Beckett, a imaginação pode ser compreendida como a atividade criadora em si): a partir do momento em que “a louca assume”, acompanhamos, no desenvolvimento do texto, o surgimento de um crânio, e sua tentativa de retornar para a saliência rochosa que lhe deu origem. Estabelecendo uma relação com as pinturas de van Velde reproduzidas acima: os traços borrados e imprecisos sugerem ao olhar do “narrador” (ou da voz narrativa) de “La Falaise”, a princípio, a imagem de um penhasco, vista através de uma janela. À medida que os olhos cedem lugar à imaginação, os mesmos traços abstratos vão dando corpo a uma figura humana em meio ao penhasco, e mesmo a uma tentativa de movimento. Trata-se, metaforicamente, de um exercício de composição ficcional a partir dos poucos recursos e das impossibilidades que a consciência sobre a enfiência de representação da linguagem (limitada, falida) instaura.

Ainda que com uma proposta estética razoavelmente diversa, portanto, a última peça ficcional beckettiana a compor nosso corpus de análise reúne uma

série de elementos que corroboram o projeto literário do autor de dar vazão ao fracasso da palavra.

2.2.10. Triste

Curvado. Dizia coisas estranhas quando se encontrava com alguém na rua. Dizia por exemplo: nem tudo pode ser arrumado. Os outros olhavam-no e às vezes respondiam: verdade. nem tudo. Ou não diziam coisa alguma e continuavam andando e olhando para trás, receosos ou simplesmente surpresos. Não lhe sabiam o nome. Diziam que certa vez apareceu na cidadezinha. Estava bem vestido. Um maço de papéis na mão. Muitos papéis. Além do “nem tudo pode ser arrumado”, falava principalmente da dificuldade de ser compreendido (HILST, 2005, p. 113).

O último conto a ser contemplado em nossa tese é aquele mais se aproxima dos “moldes” mais usuais/realistas de narrativa. Com uma linguagem que prescinde da carga poética visível nos textos hilstianos abordados até aqui, “Triste” é narrado em terceira pessoa, e apresenta um enredo que pode ser facilmente identificado/explicado. Ele é parte do volume *Cartas de um sedutor*, uma espécie de romance epistolar originalmente publicado em 1991 (pela editora Paulicéia)²⁷⁰, que compõem a parcela da obra de Hilst costumeiramente catalogada pela crítica como “tetralogia obscena”²⁷¹. Em linhas gerais, as *Cartas de um sedutor* reúnem uma série de cartas – de teor erótico/obsceno (evidenciando temas como homossexualidade e incesto) – enviadas pelo personagem-narrador Karl a sua irmã, Cordélia. Após esse volume de epístolas (que ocupa a maior parte do livro), Karl se dedica à composição de pequenos contos, e é entre eles que encontramos “Triste”. Apesar dessa contextualização, nossa leitura não estabelecerá diálogo entre o conto e o restante do volume que o abarca: optamos por considerá-lo como um texto independente dentro do conjunto da produção ficcional hilstiana.

²⁷⁰ A reedição pela Globo seria publicada em 2002.

²⁷¹ Ao lado de *Cartas de um sedutor*, a referida tetralogia é ainda composta por outros dois volumes de ficção – *O caderno rosa de Lory Lamby* (1990, Massao Ohno; reeditado pela Globo em 2005); *Contos d'Escárnio/Textos Grotescos* (1990, Siciliano; reeditado pela Globo em 2002) – e um curto volume de poesia – *Bufólicas* (1992, Massao Ohno; reeditado pela Globo também em 2002).

No trecho inicial de “Triste”, reproduzido acima, instala-se uma situação que já nos é familiar: o protagonista, de nome desconhecido, “dizia coisas estranhas quando se encontrava com alguém na rua”, e “além do ‘nem tudo pode ser arrumado’, falava principalmente da dificuldade de ser compreendido” – informações que apontam para uma situação de incomunicabilidade entre o personagem e os moradores da cidadezinha. Após a descrição da situação inicial, percebemos que as pessoas se mostram interessadas em ajudá-lo, saber mais a seu respeito: “Os outros: é que você não fala nada além disso... mora longe? está perdido? sofreu algum acidente? Ele repetia: nem tudo pode ser arrumado” (HILST, 2005, pp. 113-114). Ainda que não se estabeleça uma situação exatamente igual àquela descrita em “Esboço”, é possível traçar uma relação com a condição de Riolo: apesar de “nem tudo pode ser arrumado” não ser, aparentemente, a única sentença proferida pelo protagonista de “Triste”, há uma ênfase crescente na referida expressão conforme prosseguimos com a leitura do conto – o que nos permite inferir que, a exemplo da única palavra proferida por Riolo, o vocabulário do personagem também se encontra reduzido a um pequeno número de palavras.

Na sequência, lemos: “E o que havia nos papéis? Olharam. Nada, nada, folhas em branco apenas” (HILST, 2005, p. 114). O maço de papéis que o personagem carrega reforça a sugestão de uma tentativa de comunicação – pois o papel pressupõe o emprego de uma linguagem (verbal ou não) a preenche-lo, tornando-o um veículo para se comunicar. Quando os moradores da cidade procuram conhecer o conteúdo dos papéis em questão, todavia, descobrem que eles estão em branco, dado que aponta, uma vez mais, para a impossibilidade de se concretizar a comunicação pretendida. Mesmo diante desse impasse, as pessoas acabam por se acostumar ao convívio com o personagem:

O pessoal da vila acostumou-se a ele. Uma viúva velha acomodou-o no quarto dos fundos. O homem dormia entre cadeiras quebradas, espelhos carcomidos, baús descascados. Perguntavam à viúva: ele falou alguma outra coisa, hoje? só aquilo mesmo: “nem tudo pode ser arrumado” (HILST, 2005, p. 114).

A caracterização do “quarto dos fundos” aponta para um cenário de desolação, decrepitude: ainda que o protagonista do conto tenha sido, de certa forma, “acolhido”, o espaço relegado a ele é o mesmo que se destina àqueles objetos para os quais já não se encontra mais utilização, o que novamente sugere a impressão de incomunicabilidade. Nas linhas seguintes, porém, a narrativa parece caminhar para novos rumos: “Num dia chuvoso, à tardezinha, o homem gritou: ‘nem tudo pode ser arrumado, arruma-se o que se pode’” (HILST, 2005, p. 114).

Em nosso primeiro capítulo, ao observar Hilst comentando a peça *Dias felizes*, de Beckett, vimos a escritora parafrasear uma fala da personagem Winnie, nos seguintes termos: “Eu não posso dizer mais; diz-se o que se pode”²⁷². Não há indicativos de que a expressão em questão tenha servido de inspiração para a composição do trecho de “Triste” citado acima, mas a semelhança entre ambos é notável. Nesse sentido, a possível aproximação entre as duas citações sublinha ainda mais o impasse com os limites da linguagem no texto aqui analisado. O desdobramento do quase mote do personagem em uma nova sentença – “arruma-se o que se pode” –, no entanto, é recebido pelos moradores da cidadezinha com comemoração, e não como problema: “A viúva postou-se na varanda da casa e começou a gritar entusiasmada: ele disse outra coisa hoje! ele disse ‘arruma-se o que se pode’! E todos foram comemorar no bar da esquina” (HILST, 2005, p. 114). A expectativa de solução gerada por essa passagem, todavia, é quebrada de forma brutal logo a seguir, no trecho que encerra o conto:

A coisa andava assim quando no dia 21 de abril, logo cedo, o homem gritou: quero fudê! quero fudê! Amarraram-no a um poste e encheram-no de pauladas. Um cachorro passou por perto e ficou olhando o homem morrer. Depois passou um mocinho e disse sorrindo: é, negão, fudê não pode não. Aqueles que ouviram, gargalharam. Alguém se lembrou que o homem não podia ficar morto ali, amarrado ao poste. Um velho chamou o delegado. O delegado chamou o prefeito. O prefeito chamou o padre. O padre chamou os coveiros. Vieram buscá-lo à noite. Chovia agora. Antes de enterrá-lo, os coveiros revistaram seus bolsos. Havia no bolso direito da calça a fotografia baça de um menino segurando um porco. Atrás da fotografia estava escrito: meu primeiro amor. Enterram-no então com fotografia e tudo (HILST, 2005, pp. 114-115).

²⁷² O comentário em questão se encontra entre as páginas 21-22.

A explicação para a data escolhida provavelmente repousa sobre um dado biográfico: 21 de abril é o dia do aniversário de Hilst. Além disso, podemos estabelecer uma relação com a figura de Tiradentes, cujo supício é exposto em praça pública. O destino violento do personagem, mesmo não estando relacionado a qualquer tipo de repressão política a nível de Estado, lembra as situações de Lih e Kadek: excetuando-se o contexto sócio-político, todos os três personagens acabam sofrendo violência física (que resulta em suas mortes) por consequência de sua condição de inadaptabilidade e incomunicabilidade com o contexto que os cerca. No caso do protagonista de “Triste”, essa condição ainda é reforçada pela descoberta da foto no bolso direito de sua calça: não há como afirmar com certeza, mas fica a sugestão de que o menino ali retratado é o próprio personagem. Considerando a situação vivida por ele na cidadezinha, podemos arriscar a interpretação de que seu problema de comunicação talvez o tenha perseguido durante a vida toda. Nesse sentido, a imagem do porco – que teria sido seu “primeiro amor” – é emblemática. Durante a análise de “Esboço”, já refletimos sobre a figura do referido animal: sujo, feio, malcheiroso. Talvez por sentir-se incapaz de se adequar aos padrões de comunicação dos grupos que frequentou, o personagem possa ter buscado alguma demonstração de afeto e compreensão em um animal cuja companhia (cuja comunicação) tende a ser evitada.

Diferente de todos os outros textos de Hilst analisados em nossa tese, “Triste” não possibilita acesso à interioridade de seu protagonista. A narrativa se constrói em termos muito mais behavioristas, limitando-se à descrição do personagem em contato com seu exterior. Por esse motivo, não vislumbramos nele qualquer tipo de reflexão sobre uma possível descoberta/consciência sobre as limitações da linguagem. Apesar disso, tanto a situação descrita no conto quanto as aproximações que procuramos traçar com outras peças ficcionais hilstianas permitem-nos afirmar que ele lida com o mesmo impasse.

2.3. A “poética do gaguejo”

O objetivo desta última parte de nosso segundo capítulo é reunir/retomar as principais características ressaltadas ao longo de nossas análises dos textos

de Hilst e Beckett, com a finalidade de constituir uma visão mais sistematizada da composição de uma “poética do gaguejo”.

Destaquemos, em primeiro lugar, a *fragmentação*. Em primeira instância, em textos como “O oco” e *Molloy* (e vale mencionar, ainda, a novela “O unicórnio”, que exploramos brevemente no primeiro capítulo), ela aparece inscrita, de forma mais evidente, nos traços imprecisos que constituem a (falta de) identidade de seus narradores: falta de memória (com relação ao próprio nome, inclusive), ausência de informações precisas sobre sua condição atual, a admissão de uma constituição identiária multifacetada (que, aliás, assume uma realização concreta na metamorfose sofrida pela narradora de “O unicórnio”). Também suas falas desconexas, e raciocínios e reflexões que não se completam – consequência da fragmentação da identidade –, são apresentadas, muitas vezes, de maneira fragmentada. É possível, nesse sentido, construir uma associação entre fragmentação e mutilação: o caráter mutilado das narrativas de “O oco” e *Molloy* encontra reflexos na condição física de seus personagens. As canelas feridas do velho, e as pernas endurecidas de Molloy e Moran, apontam para uma estrutura física fragmentada, que simboliza a fragmentação do corpo do texto.

Quando passamos para a segunda metade do corpus, a fragmentação aparece, em nível de apresentação textual, muito mais nos contos de Beckett, por meio de construções sintáticas que mal possuem sintaxe, assemelhando-se a “dejetos” de texto. Nesse sentido, além de “La Falaise” – cujas sentenças curtas remetem, em menor proporção, a certa estrutura fragmentada –, “Imagination Morte Imaginez”, “Bing” e “Sans”, donos de configurações caóticas (os dois últimos, principalmente), são os mais emblemáticos. Para constatá-lo, basta lembrarmos, por exemplo, de uma passagem como: “Tudo conhecido tudo branco corpo nu branco um metro pernas juntas como se costuradas”. Além disso, devemos ter em mente que a carga semântica da palavra “esboço”, que intitula um dos contos hilstianos analisados, remete à ideia de rascunho, algo não acabado, em estado rudimentar – podendo também ser associada, assim, ao fragmento. Em termos de realização estética, a fragmentação é um dos elementos que melhor conferem a impressão do gaguejo – pois a fala do gago, de fato, na contramão de um discurso aparentemente homogêneo/contínuo, se constrói por meio de fragmentos.

De igual importância para que se instaure essa impressão é a *repetição*. Uma fala que se constrói por meio de gaguejos será, inevitavelmente, repetitiva. Os textos de Beckett apresentados na segunda metade do corpus novamente merecem destaque: um dos principais princípios que regem a composição de “Bing” e “Sans” é a repetição nauseante de um estoque vocabular reduzido. Dessa forma, sua apresentação estética, pelo que possui de repetitivo, uma vez mais concretiza de maneira emblemática a impressão do gaguejo.

Mas existem outras ocorrências específicas ao longo de todo o corpus: em “Faux Départs”, além do fato de o último bloco textual repetir quase literalmente o início de outro texto de Beckett não contemplado aqui (“All Strange Away”), o segundo bloco repete quase literalmente várias sentenças do primeiro. Em “O oco”, vemos a repetição em algumas falas de seu narrador, como aquela em que aparecem repetidas, várias vezes, as sentenças “ainda não avancei” e “tento outra vez”. Em *Molloy*, de forma ainda mais evidente, temos, por exemplo, o diálogo de Molloy com o delegado, permeado por constantes repetições (principalmente das sentenças “eu disse” e “disse o delegado”). E também o diálogo de Moran com seu filho sobre a compra da bicicleta, que segue uma estrutura quase idêntica, com constantes repetições de “eu disse” e “ele disse”. Em nível mais temático, temos o protagonista de “Triste”, que quase sempre repete uma única frase: “nem tudo pode ser arrumado”. E, principalmente, Riolo, que repete apenas a palavra “esboço”.

Consequência da fragmentação e da repetição, outro aspecto que deve ser relevado para a composição de nossa poética do gaguejo é a *confusão*. Em “O oco” e *Molloy*, ela aparece em muitas das tentativas de explicação ou de desenvolvimento de raciocínios de seus respectivos narradores. E, em *Molloy*, também em muitas das tentativas de diálogo travadas pelos personagens. É emblemática, nesse sentido, a passagem: “O que você está fazendo aí?, ele disse. (...) Estou descansando, eu disse. Você está descansando, ele disse. Estou descansando, eu disse. Você quer responder à minha pergunta?, ele gritou”. Em “Amável mas indomável”, “Ad majora nato sum” e “Vicioso Kadek”, as tentativas de expressão dos protagonistas são recebidas pelas pessoas que os cercam como falas confusas (lembremos, por exemplo, do poetar de Kadek, sempre respondido com “risadas. Muitas risadas”). Em “Imagination Morte

Imaginez”, “Bing” e “Sans” (e o mesmo pode ser dito, em menor proporção, sobre “La Falaise”), a confusão se instala na própria composição textual, por meio da encenação do emprego de uma linguagem limitada que tais textos empreendem.

Resultante do amálgama dos três aspectos anteriores, outra marca a ser destacada é a *incomunicabilidade*. De maneira indireta, ela aparece inscrita, em “Imagination Morte Imaginez”, “Bing”, “Sans” e “La Falaise”, na impossibilidade de se comunicar efetivamente as situações neles descritas. Ou então nas tentativas dos narradores de “O oco” e *Molloy* de comunicar suas elucubrações, que também resultam em falha. Mas os textos em que esse aspecto se coloca de forma realmente explícita são aqueles que apresentam situações de interação entre personagens nas quais não existe comunicação efetiva. Isso acontece com os já aludidos diálogos de *Molloy* (em menor proporção na segunda parte do romance, e com mais evidência na primeira). E também são emblemáticos todos os contos de Hilst analisados. Em “Amável mas indomável”, “Ad majora nato sum” e “Vicioso Kadek”, a impossibilidade de comunicação advém da dificuldade enfrentada por seus personagens-poetas de se fazerem entender pelas outras pessoas, por conta de sua linguagem pouco usual: “difícil se fazia traduzir para o outro”. Em “Esboço” e “Triste”, essa mesma dificuldade é consequência da drástica redução de vocabulário de seus protagonistas: “é que você não fala nada além disso...”.

Da incomunicabilidade, chegamos, por fim, ao *silêncio*, que também aparece no corpus por meio de configurações diversas. A falta de palavras do protagonista de “Triste” aponta para um quase silenciamento. E o mesmo acontece em “Esboço” – em cujas últimas linhas, Riolo diz: “eu digo Esboço, e calo-me desta vez para sempre, recosto-me de novo, palor e paraíso-mudez na minha sala”. Em “Sans”, as palavras “nenhum barulho” inscrevem o silêncio na situação descrita. Além disso, tanto na análise de “Sans” quanto nas de “Imagination Morte Imaginez” e “Bing”, refletimos sobre a possibilidade de pensar suas composições enquanto estruturas rígidas encapsulando o vazio, que pode ser traduzido em termos de silêncio. De maneira parecida, o transbordo da palavra contido nas narrativas de “O oco” e *Molloy* também apontam, em última instância, para uma falta/ausência que encontra no silêncio um de seus símbolos mais adequados.

Fragmentação, repetição, confusão, incomunicabilidade e silêncio são as características que aqui reunimos, portanto, para a composição de uma poética do gaguejo nos textos de Hilst e Beckett analisados, com o intuito de evidenciar de que forma os autores trabalham com o problema dos limites da linguagem. Configurado esse quadro de características, devemos ainda propor um desdobramento, que diz respeito ao estado de *consciência sobre a falha* que se entranha na poética do gaguejo de nossos dois escritores.

Em primeira instância, podemos dizer que, de maneira indireta, todas as peças ficcionais contempladas neste segundo capítulo constituem resultados ou realizações da consciência de que a linguagem está fadada a esbarrar em seus limites. Mas há situações específicas em que essa consciência aparece de forma mais explícita. Isso pode ser observado, por exemplo, na lucidez demonstrada pelos personagens-poetas hilstianos sobre sua condição de inadaptação. Lih sabia que “difícil se fazia traduzir para o outro”. Kadek se refere a seu pensar “farto e pastoso” nos seguintes termos: “sumum malum é esse meu viver pensante, essa pedantocracia”; e acaba por morrer “totalmente diferenciado”. E, talvez na explicitação mais pungente dessa consciência, observamos o poeta-escultor de “Ad majora nato sum” dizer: “epitáfio tão ajustado de eu-ninguém: louco. E completo: escultor, poeta, reta intenção. Não apto”. De maneira semelhante, vemos o protagonista de “Triste” falando sobre a “dificuldade de ser compreendido”. E, em “Esboço”, Riolo refletindo sobre sua percepção: “Riolo, meu Deus, como foi que te fizeram compreender um muito longe de ti, antes afastado, um ponto luzoso no vazio do espaço?”.

Em “O oco” e *Molloy*, observamos, em várias passagens, o traçado de um movimento metalinguístico que constitui uma das explicitações mais evidentes, no conjunto do corpus, sobre a falência da linguagem. E, pensando nesse movimento metalinguístico, retomamos a reflexão proposta ao final da análise de “Vicioso Kadek”, sobre a importância conferida por ambos os autores à figura daquele que realiza o ofício da criação literária. Se em “O oco” e *Molloy* existe um movimento metalinguístico, em “Faux Départs”, “Amável mas indomável”, “Ad majora nato sum” e “Vicioso Kadek”, esse mesmo movimento ganha uma dimensão mais específica, refletindo o impasse do poeta diante de suas possibilidades de criação – que deve, necessariamente, envolver os limites da linguagem.

3. OS LIMITES DA LINGUAGEM

Da maneira como o compreendemos, nossa tese foi comprovada. As análises e reflexões desenvolvidas ao longo do segundo capítulo, principalmente, demonstraram que há um teor comum a percorrer uma parte significativa das produções ficcionais de Hilda Hilst e Samuel Beckett, e que o problema dos limites da linguagem configura-se como via de acesso das mais adequadas para o estabelecimento de algumas aproximações entre os dois escritores.

Afirmar que a tese foi comprovada não significa, todavia, que precisemos parar por aqui. Cedendo a um impulso um tanto inevitável, gostaríamos ainda de propor mais alguns desdobramentos a respeito do tema que orienta o desenvolvimento desta pesquisa. O trajeto percorrido até aqui apontou, várias vezes, para um referencial teórico-filosófico. Por isso, para o presente capítulo, estabelecemos três recortes, com o intuito de mergulhar um pouco mais na crítica filosófica da linguagem: serão contemplados, nas próximas páginas, três ensaios que, carregando configurações específicas, orientam-se todos a partir desse mesmo objetivo: o *Tractatus logico-philosophicus* (1922), de Ludwig Wittgenstein; *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1901-1902), de Fritz Mauthner; e “Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral” (1873), de Friedrich Nietzsche.

Ao leitor que sente a constante necessidade de “encharcar de praticidade tarefas e dizeres”: este terceiro capítulo não deve ser compreendido, necessariamente, como a composição de uma fundamentação teórica com vistas a sustentar nossas análises. Se ele se encontra aqui, *ao final* do trabalho, é por que reflete a característica que lhe é mais própria: a de *desdobramento: eco*. Nossas aproximações iniciais entre Hilst e Beckett, e a posterior análise de alguns de seus textos, nos levaram, gradativamente, à instauração da consciência sobre os ríspidos limites de nossa linguagem, e esse processo levou a reflexões que encontram ecos e desdobramentos nos textos que compõem o desenvolvimento do presente capítulo. Com a breve

abordagem desses três ensaios filosóficos, pretendemos, em última instância, oferecer algumas complementações para nossas reflexões precedentes.

3.1. Wittgenstein e o elogio da lógica

A escolha de Ludwig Wittgenstein como primeiro autor a balizar esta abordagem filosófica dos limites da linguagem possui duas justificativas. Primeiro, Wittgenstein é uma das principais referências – se não a principal – no tocante à crítica da linguagem no século XX. O último aforismo do *Tractatus logico-philosophicus*, de número 7, que diz “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”²⁷³ (WITTGENSTEIN, 2001, p. 281), é comumente citado por autores que procuram problematizar as limitações da linguagem. Em segundo lugar, o autor austríaco figurava entre as leituras de Hilda Hilst, como afirma a escritora, por exemplo, na entrevista concedida à equipe dos *Cadernos de Literatura Brasileira*: “Falamos do Husserl, que eu leio com interesse. Mas adoro mesmo Wittgenstein. A vida dele foi maravilhosa, ele era um louco deslumbrante. Tenho muitas fotos de Wittgenstein. Tenho interesse pela loucura dele” (HILST in CADERNOS, 1999, p. 28).

O aforismo que encerra o *Tractatus logico-philosophicus* aponta para certa limitação da linguagem: ao dizer que “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”, Wittgenstein afirma – ou parece afirmar – que existem determinadas coisas que estão para além das possibilidades de articulação da linguagem. Essa mesma ideia aparece ainda em pelo menos dois outros aforismos da obra, já próximos de sua conclusão. No início do aforismo 6.5, lemos: “Para uma resposta que não se pode formular, tampouco se pode formular a questão”²⁷⁴ (WITTGENSTEIN, 2001, p. 279); e no início do 6.53: “O método correto da filosofia seria propriamente este: nada dizer, senão o que se

²⁷³ Utilizamos a tradução brasileira do *Tractatus logico-philosophicus* feita por Luiz Henrique Lopes dos Santos, publicada em edição bilingue pela EDUSP. Segue o aforismo citado no original: “7. Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen” (WITTGENSTEIN, 2001, p. 280).

²⁷⁴ Original: “Zu einer Antwort, die man nicht aussprechen kann, kann man auch die Frage nicht aussprechen” (WITTGENSTEIN, 2001, p. 278).

pode dizer”²⁷⁵ (WITTGENSTEIN, 2001, p. 281). Com tal afirmação, o autor procura erigir sua crítica da filosofia, observando que esta deveria se ocupar apenas daquilo que se encontra dentro dos limites da linguagem. O radicalismo da afirmação de que há um “indizível” para além do que se pode dizer sugere, por um lado, certa afinidade entre a crítica proposta por Wittgenstein e o problema perseguido ao longo de nossa tese: uma linguagem que não pode dizer certas coisas pode ser interpretada como uma linguagem limitada.

Por outro lado, essa perspectiva indica que, havendo coisas indizíveis, existem também aquelas que são dizíveis. Se o problema da linguagem se instala, para Wittgenstein, no limite que separa umas das outras, cria-se a impressão de que, para aquilo que se pode dizer, a linguagem desempenha bem seu papel. Essa não é a interpretação suscitada por nossas análises. O silêncio foi contemplado como um dos aspectos a compor nossa poética do gaguejo. Mas, considerando todo o corpus estudado, a falta de palavras (que poderia apontar para um silenciamento diante de certo indizível) aparece inscrita mais explicitamente apenas em dois contos de Hilst: “Esboço” e “Triste” (em menor proporção). E, ainda assim, em ambos, a situação de seus personagens parece apontar mais para uma drástica redução de vocabulário (um quase silenciamento completo) devido à instauração da consciência sobre a condição limitada da linguagem como um todo – e não para uma possível limitação apenas diante de certas coisas que não podem ser ditas.

Conforme nos embrenhamos pelas reflexões de Wittgenstein, essa impressão de distanciamento com relação à sua perspectiva é crescente. Retornemos, por exemplo, ao início do aforismo 6.53: da forma como o autor expõe sua visão sobre o “método correto da filosofia”, entendemos que, sob sua ótica, a filosofia tem se dedicado a determinadas questões que não cabem a ela discutir. Essa interpretação torna ainda mais relativa sua crítica à linguagem, pois não se trataria tanto de pensar certo “indizível” para além dos limites da linguagem, mas sim de pensar que, para Wittgenstein, a filosofia tem percorrido um caminho equivocado, *dizendo* coisas sobre as quais, segundo ele, nada poderia dizer. Há aí algo próximo a um paradoxo: como pode a

²⁷⁵ Original: “Die richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen läßt” (WITTGENSTEIN, 2001, p. 280).

filosofia estar tratando (i.e.: estar *dizendo*) de coisas sobre as quais nada se pode dizer se é possível identificar esse “indizível” nos textos filosóficos?

Prosseguindo com a leitura do mesmo aforismo, encontramos o autor delineando aquilo que, segundo sua perspectiva, se encontra dentro dos limites do dizível: “proposições da ciência natural”²⁷⁶ (WITTGENSTEIN, 2001, p. 281). Portanto, ainda que consideremos a afirmação de que determinada forma de linguagem seja falha ou limitada, a linguagem das ciências naturais parece estar resguardada de tal limitação. Para essa mesma ideia apontam os aforismos reproduzidos a seguir:

4.113. A filosofia limita o território disputável da ciência natural.

4.114. Cumpre-lhe delimitar o pensável e, com isso, o impensável.

Cumpre-lhe delimitar o impensável de dentro, através do pensável.

4.115. Ela significará o indizível ao representar claramente o dizível²⁷⁷ (WITTGENSTEIN, 2001, p. 179).

Tendo em mente a usual aproximação entre as ciências naturais (e sua suposta imparcialidade) e a construção de “verdades” acerca de nossa experiência com o mundo, a afirmação de sua eficiência enquanto portadora de uma linguagem capaz de significar configura-se, aqui, como problema. Mas não é essa a única concessão à eficiência assinalada por Wittgenstein. Também a lógica, para ele, é eficiente naquilo a que se presta, e aí temos outro problema.

Conforme a exposição feita no *Tractatus logico-philosophicus*, há uma correspondência entre a forma da estrutura lógica e a forma da estrutura do mundo. Essa correspondência não toca diretamente o problema da relação entre a linguagem de que nos valem em nossos processos de nomeação e seus possíveis referentes “reais”: ao observar que a lógica e o mundo possuem uma estrutura comum, Wittgenstein não está afirmando que existe, para cada objeto que compõe a realidade, um signo com o qual se possa estabelecer

²⁷⁶ Original: “Sätze der Naturwissenschaft” (WITTGENSTEIN, 2001, p. 280).

²⁷⁷ Original:

“4.113. Die Philosophie begrenzt das bestreitbare Gebiet der Naturwissenschaft.

4.114. Sie soll das Denkbare abgrenzen und damit das Undenkbare.

Sie soll das Undenkbare von innen durch das Denkbare begrenzen.

4.115. Sie wird das Unsagbare bedeuten, indem sie das Sagbare klar darstellt” (WITTGENSTEIN, 2001, p. 178).

uma correspondência perfeita. Seguindo o que postula Aristóteles no tratado “Da interpretação” – que “Um substantivo é um som com sentido estabelecido por convenção”²⁷⁸ (ARISTÓTELES, 1983, p. 117) –, o autor do *Tractatus* assume sem maiores problemas a convenção que fundamenta a relação entre a palavra e seu referente no mundo real, pois, para ele, não se trata de observar os elementos que compõem a estrutura, e sim a estrutura em si. Pouco importa que a relação existente entre os elementos que compõem a estrutura lógica e seus correspondentes na estrutura do mundo seja estabelecida por convenção, pois a estrutura que possibilita a “interação” (a relação sintática) de tais elementos – seja na lógica, seja no mundo – é exatamente a mesma (a essa capacidade de correspondência entre lógica e mundo o autor chama “figuração”). Partindo desse raciocínio, Wittgenstein faz afirmações como aquela encontrada no aforismo 2.19 do *Tractatus*: “A figuração lógica pode afigurar o mundo”²⁷⁹ (WITTGENSTEIN, 2001, p. 145). Ou, mais próximo do final da obra, no aforismo 6.13, em que lemos que a lógica é “uma imagem especular do mundo”²⁸⁰ (WITTGENSTEIN, 2001, p. 261). A mesma ideia aparece contida, ainda, nos aforismos transcritos a seguir:

2.15. Que os elementos da figuração estejam uns para os outros de uma determinada maneira representa que as coisas assim estão umas para as outras.

Essa vinculação dos elementos da figuração chama-se sua estrutura; a possibilidade desta, sua forma de afiguração.

2.151. A forma de afiguração é a possibilidade de que as coisas estejam umas para as outras tal como os elementos da figuração.

2.1511. É *assim* que a figuração se enlaça com a realidade; ela vai até a realidade.

2.1512. Ela é como uma régua aposta à realidade²⁸¹ (WITTGENSTEIN, 2001, p. 143).

²⁷⁸ Utilizamos a tradução para o inglês de ΠΕΡΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ feita por Harold P. Cooke, publicada em edição bilingue pela Harvard University Press. Seguem o original grego e a versão em inglês em que foi baseada nossa tradução para o português: “Ὀνομα μὲν οὖν ἐστὶ φωνὴ σημαντικὴ κατὰ συνθήκην” (ARISTÓTELES, 1983, p. 116); “A noun is a sound having meaning established by convention”.

²⁷⁹ Original: “2.19. Das logische Bild kann die Welt abbilden” (WITTGENSTEIN, 2001, p. 144).

²⁸⁰ Original: “ein Spiegelbild der Welt” (WITTGENSTEIN, 2001, p. 260).

²⁸¹ Original:

“2.15. Daß sich die Elemente des Bildes in bestimmter Art und Weise zu einander verhalten, stellt vor, daß sich die Sachen so zu einander verhalten.

Dieser Zusammenhang der Elemente des Bildes heiße seine Struktur und ihre Möglichkeit seine Form der Abbildung.

2.151. Die Form der Abbildung ist die Möglichkeit, daß sich die Dinge so zu einander verhalten, wie die Elemente des Bildes.

Como todo o texto de Wittgenstein é muito conciso, podemos recorrer a alguns estudos sobre o *Tractatus* para tornar mais claro o que aqui pretendemos expor. Em “A essência da proposição e a essência do mundo”, Luiz Henrique Lopes dos Santos afirma que “as possibilidades combinatórias que uma proposição realiza são estruturalmente as mesmas que o fato que ela representa realiza, caso exista – e nisso consiste a identidade da forma entre a proposição e o fato” (SANTOS, 2001, p. 72). E, poucas linhas adiante: “A proposição afigura na medida em que a estrutura sintática da linguagem seja a própria estrutura do espaço e das possibilidades que cabe à linguagem representar. A proposição afigura na medida em que a forma essencial da linguagem seja a forma essencial do mundo” (SANTOS, 2001, pp. 72-73). Na mesma esteira, Paulo Roberto Margutti Pinto, em *Iniciação ao silêncio: uma análise do Tractatus de Wittgenstein como forma de argumentação*, observa que a linguagem da lógica “e o mundo possuem a mesma estrutura (...). E é justamente essa similaridade estrutural que possibilita a descrição do mundo. Isso implica reconhecer um papel fundamental para a lógica na organização da realidade” (PINTO, 1998, p. 190). E ainda: “Como lei estruturante do real, a lógica perpassa o mundo; os limites de ambos são idênticos” (PINTO, 1998, p. 206). Nos quatro excertos relacionados, encontramos a corroboração da existência de uma correspondência perfeita entre a estrutura sintática das proposições lógicas e os fatos que envolvem os elementos a compor o mundo (i.e.: a organização da realidade, como denomina Margutti Pinto). Assim, a linguagem da lógica seria capaz de significar perfeitamente nossa experiência com o mundo. Conforme Wittgenstein observa no aforismo 4.011,

À primeira vista, a proposição – como vem impressa no papel, por exemplo – não parece ser uma figuração da realidade de que trata. Mas tampouco a escrita musical parece ser, à primeira vista, uma figuração da música; ou nossa escrita fonética (alfabética), uma figuração de nossa linguagem falada. E, no entanto, essas notações revelam-se figurações, no próprio sentido usual da palavra, do que representam²⁸² (WITTGENSTEIN, 2001, p. 167).

2.1511. Das Bild ist so mit der Wirklichkeit verknüpft; es reicht bis zu ihr.

2.1512. Es ist wie ein Maßstab an die Wirklichkeit angelegt” (WITTGENSTEIN, 2001, p. 142).

²⁸² Original: “Daß es eine allgemeine Regel gibt, durch die der Musiker aus der Partitur die Symphonie entnehmen kann, durch welche man aus der Linie auf der Grammophonplatte die Symphonie und nach der ersten Regel wieder die Partitur ableiten kann, darin besteht eben die

O autor pretende, portanto, estabelecer uma associação entre a criação de códigos (figurações) como a partitura musical ou a escrita fonética e a criação de proposições lógicas para justificar a perfeita adequação destas últimas à realidade. Escapam a tal justificativa, no entanto, algumas considerações. Primeiro, devemos ter em mente que a partitura musical e a música propriamente dita (para tomar apenas o primeiro exemplo) são duas formas de expressão completamente distintas. Se construímos uma “representação” da música por meio de sua cifra, isso se dá por mera convenção: são duas “linguagens” distintas entre as quais construímos uma associação. Segundo, devemos observar que os dois exemplos dados – partitura musical e transcrição fonética – foram convencionadas como as respectivas representações ou figurações de duas formas de expressão criadas pelo homem: a música e a linguagem falada. Enquanto estamos cunhando códigos para representar criações humanas, talvez possa de fato haver um controle maior no tocante à possibilidade de figuração. Bem diferente disso é pressupor que as proposições da lógica (e a lógica, enquanto linguagem, deve ser entendida como criação humana) dão conta de afigurar os fatos que compõem uma realidade que vai para além dos limites de nossa capacidade de percepção.

À medida que podemos estabelecer uma relação entre a linguagem da lógica e a linguagem da matemática, essas reflexões nos permitem retomar algumas questões propostas no segundo capítulo. Nas análises de “Esboço” e “Vicioso Kadek”, observamos que Riolo (mais simbolicamente) e Kadek (explicitamente) haviam buscado, em seu passado, a lógica e a matemática como tentativas de expressão para conferir-lhes entendimento e possibilidade de significação. A aparente consciência neles instaurada sobre a condição limitada de qualquer tipo de linguagem suscitou, todavia, o abandono da crença em eficiência e completude que os assaltara no passado. Além disso, durante a análise de “Sans”, destacamos uma reflexão de Dearlove sobre o fato de a possível composição do conto com base em premissas matemáticas evidenciar, em última instância, o fato de que qualquer sistema linguístico se

innere Ähnlichkeit dieser scheinbar so ganz verschiedenen Gebilde. Und jene Regel ist das Gesetz der Projektion, welches die Symphonie in die Notensprache projiziert. Sie ist die Regel der Übersetzung der Notensprache in die Sprache der Grammophonplatte” (WITTGENSTEIN, 2001, p. 166).

encontra preso a seus próprios limites. Retomemos as palavras do autor: “Ao estruturar ‘Lessness’ sobre as regras admitidamente arbitrárias da matemática combinacional, Beckett nos faz pensar nas regras igualmente arbitrárias de todos os sistemas e linguagens”. Partindo dessa perspectiva, tanto a lógica quanto a matemática possuiriam significado só em si mesmas, não sendo capazes, como sugere Wittgenstein, de constituir “uma imagem especular do mundo”, ou de atuar “como uma régua aposta à realidade”. Nesses termos, o impasse vislumbrado em Hilst e Beckett parece não coincidir com as reflexões propostas pelo filósofo.

O elogio wittgensteiniano à lógica não é, todavia, incoerente. O equívoco em que consiste acreditar na perfeita correspondência entre estrutura da lógica e estrutura do mundo é consequência de um primeiro equívoco. Conforme lemos no *Tractatus*,

3.03. Não podemos pensar nada de ilógico, porque, do contrário, deveríamos pensar illogicamente.

3.031. Já foi dito que Deus poderia criar tudo, salvo o que contrariasse as leis lógicas. – É que não seríamos capazes de *dizer* como pareceria um mundo “ilógico”.

3.032. Representar na linguagem algo que “contradiga as leis lógicas” é tão pouco possível quanto representar na geometria, por meio de suas coordenadas, uma figura que contradiga as leis do espaço; ou dar as coordenadas de um ponto que não exista²⁸³ (WITTGENSTEIN, 2001, p. 147).

Portanto, para o autor, parece não existir nada para além dos limites de apreensão da lógica. Tudo o que existe pode ser pensado logicamente (afirmá-lo, na verdade, seria um pleonasma). Ou, nas palavras de Lopes dos Santos: “só pode existir o que se pode pensar, só se pode pensar o que pode existir. O pensamento não encontra no mundo a estrutura do espaço lógico, mas nele reconhece essa estrutura como sendo a sua própria” (SANTOS, 2001, p. 93). E ainda:

²⁸³ Original:

“3.03. Wir können nichts Unlogisches denken, weil wir sonst unlogisch denken müßten.

3.031. Man sagte einmal, daß Gott alles schaffen könne, nur nichts, was den logischen Gesetzen zuwider wäre. – Wir könnten nämlich von einer „unlogischen“ Welt nicht sagen, wie sie aussähe.

3.032. Etwas „der Logik widersprechendes“ in der Sprache darstellen, kann man ebensowenig, wie in der Geometrie eine den Gesetzen des Raumes widersprechende Figur durch ihre Koordinaten darstellen; oder die Koordinaten eines Punktes angeben, welcher nicht existiert” (WITTGENSTEIN, 2001, p. 146).

Como não faz sentido perguntar se o azul claro poderia ser mais escuro que o azul-marinho, não faz sentido perguntar se pode haver fatos no mundo essencialmente inacessíveis ao pensamento. A acessibilidade do mundo ao pensamento é uma propriedade interna do mundo (SANTOS, 2001, p. 103).

Essa reflexão se coaduna com o que é exposto nos seguintes aforismos do *Tractatus*:

6.5. Para uma resposta que não se pode formular, tampouco se pode formular uma questão.

O enigma não existe.

Se uma questão se pode em geral levantar, a ela também se *pode* responder.

6.51. O ceticismo *não* é irrefutável, mas manifestamente um contra-senso, se pretende duvidar onde não se pode perguntar.

Pois só pode existir dúvida onde exista uma pergunta; uma pergunta, só onde exista uma resposta; e esta, só onde algo *possa ser dito*²⁸⁴ (WITTGENSTEIN, 2001, p. 279).

Da maneira como o autor sugere, só se pode perguntar/indagar sobre coisas que façam sentido – o que, de partida, configura-se como problema, já que “sentido” é um atributo especificamente humano, uma construção de linguagem, e não “uma propriedade interna do mundo”. Tomemos o exemplo das cores: partindo de uma premissa um tanto radical, imbuída no ceticismo que Wittgenstein chama de “contra-senso”, poderíamos dizer que não existe “cor” no mundo, para fora dos limites da linguagem – e aqui, mais uma vez, devemos destacar as reflexões de Ishmael em *Moby-Dick*, reproduzidas na epígrafe de nossa tese: “toda a Natureza deificada se pinta como a prostituta, cuja sedução cobre apenas a câmara mortuária dentro de si”. Da mesma forma, é apenas dentro de convenções linguísticas que podemos criar conceitos como “azul claro”, “azul-marinho”, “mais escuro” ou “menos escuro”. Nesses termos, ao contrário do que propõe Lopes dos Santos, “perguntar se o azul claro poderia ser mais escuro que o azul-marinho” talvez constitua um ato

²⁸⁴ Original:

“6.5. Zu einer Antwort, die man nicht aussprechen kann, kann man auch die Frage nicht aussprechen.

Das Rätsel gibt es nicht.

Wenn sich eine Frage überhaupt stellen läßt, so kann sie auch beantwortet werden.

6.51. Skeptizismus ist nicht unwiderleglich, sondern offenbar unsinnig, wenn er bezweifeln will, wo nicht gefragt werden kann.

Denn Zweifel kann nur bestehen, wo eine Frage besteht; eine Frage nur, wo eine Antwort besteht, und diese nur, wo etwas gesagt werden kann” (WITTGENSTEIN, 2001, p. 278).

necessário (essencial, diríamos até) para a instauração de uma consciência sobre as limitações da linguagem.

É por conceber um mundo em que tudo pode ser pensado (um mundo diante do qual o pensamento se encontraria soberano, ilimitado) que Wittgenstein afirma ser a lógica capaz de uma figuração perfeita da realidade. Para o autor do *Tractatus*, conforme um trecho do aforismo 4.002, “A linguagem é um traje que disfarça o pensamento”²⁸⁵ (WITTGENSTEIN, 2001, p. 165). Sob tal perspectiva, a primeira estaria subordinada ao segundo: o “dizer” constituiria mera exteriorização de uma atividade primeira e mais importante: o “pensar”. Essa reflexão remonta às problematizações que já oferecemos²⁸⁶, a partir da perspectiva de Mauthner, sobre uma possível equivalência entre pensamento e linguagem. Na contramão da proposta de Wittgenstein, assumindo o pensamento como um atributo da linguagem, e assumindo que esta é limitada, também aquele acaba circunscrito nessas limitações, não podendo alardear para si papel de relevância nos processos de significação de nossa experiência com o mundo.

Depois de todas essas reflexões, torna-se necessário retomar e relativizar o aforismo que encerra o *Tractatus logico-philosophicus*. Conforme já havíamos observado, as palavras do filósofo no aforismo em questão parecem apontar muito mais para um caminho percorrido equivocadamente pela filosofia do que para a existência de certo indizível para além dos limites da linguagem. Após constatarmos, em outras passagens da obra, que as ciências naturais e a lógica tornam-se plenamente eficientes naquilo a que se prestam, e que “só pode existir o que se pode pensar”, não parece sobrar muito espaço, de fato, para a existência de algo que não se possa *dizer*. A crítica de Wittgenstein à eficiência da linguagem parece se constituir, assim, nos seguintes termos: há apenas determinadas coisas que não podem ser ditas por formas específicas de expressão (e o autor, ao debruçar-se sobre a filosofia, está se referindo mais especificamente à linguagem filosófica). Um dos exemplos mencionados é a ética: segundo Wittgenstein, a filosofia nada pode dizer sobre a ética. Logo, a esse respeito, deve calar (WITTGENSTEIN, 2001, pp. 274-276).

²⁸⁵ Original: “Die Sprache verkleidet den Gedanken” (WITTGENSTEIN, 2001, p. 164).

²⁸⁶ Entre as páginas 70-72, principalmente.

Além disso, devemos observar a distinção estabelecida pelo autor entre *dizer* e *mostrar*: aquelas coisas que não podem ser ditas, podem (e devem), no entanto, ser *mostradas*, e é a estrutura das proposições lógicas que se encarrega de fazê-lo. Conforme Lopes dos Santos, “Não se trata de condenar a filosofia tradicional por querer dizer o que quer dizer, mas por querer dizer o que não pode ser dito e, no entanto, deve ser conhecido” (SANTOS, 2001, p. 102). É para esse mesmo sentido que apontam as palavras de Margutti Pinto:

O dizer assemelha-se a uma pequena ilha, cercada pelo imenso oceano do mostrar. Ora, isso significa que, embora exista alguma coisa filosoficamente muito importante em nossas vidas, ela não pode ser descrita pela linguagem. Não podemos formular lingüisticamente nem os problemas nem as soluções filosóficas. Não há e não pode haver doutrinas filosóficas. A única tarefa que resta para a filosofia, como crítica da linguagem, é a clarificação conceitual, que deverá, de alguma forma, ser capaz de mostrar a distinção dizer/mostrar e os correspondentes limites da linguagem (PINTO, 1998, p. 282).

Esse raciocínio se distancia da ideia de que algo ainda repousa intocado para além de nossa capacidade de articulação. Se as proposições da lógica são capazes de *mostrar* o “indizível” de Wittgenstein por meio de sua estrutura, isso significa que, à medida que apresentam uma possibilidade de articulação, elas são capazes de dizê-lo. Para o autor, *dizer* e *mostrar* são formas de expressão diferentes. Da forma como o concebemos, trata-se da mesma coisa, à medida que o *mostrar* é passível de significação.

Tendo em mente essa distinção entre *dizer* e *mostrar*, podemos novamente estabelecer diálogo com nosso corpus de análise. Em textos de Beckett tais como “Imagination Morte Imaginez”, “Bing” e “Sans”, argumentamos a respeito de uma possível “encenação” do emprego de uma linguagem falida. Esse movimento de encenação é composto por elementos como uma estrutura textual fragmentada, repetição excessiva, limitação de vocabulário, e construções sintáticas pouco usuais. A observação desse conjunto permite-nos afirmar que há uma espécie de *mostrar* (quase mais do que um *dizer*) nos textos em questão. O que eles mostram, todavia, longe de constituir algo que repousa para além das possibilidades daquilo que pode ser dito, mas que deve ser significado de alguma forma, é justamente a

instauração do impasse diante da falência de qualquer tentativa de significação satisfatória.

Nesses termos, caminhamos para o encerramento de nossa breve abordagem do *Tractatus logico-philosophicus*. Ao pensar, a partir da leitura das obras de Hilda Hilst e Samuel Beckett, certa impossibilidade de dizer, a associamos à impossibilidade de significar: a concepção de algo que se encontra fora de qualquer possibilidade de entendimento ou expressão. Assim, se o último aforismo do *Tractatus* pode ser tomado como um ponto de partida para se problematizar os limites da linguagem, a crítica proposta por seu autor se mostra insuficiente para tal.

Ainda que nos concentremos, aqui, especificamente sobre o *Tractatus logico-philosophicus*, julgamos necessário dedicar pelo menos algumas linhas a outra obra de Wittgenstein que dá prosseguimento à crítica da linguagem perpetrada pelo autor: as *Investigações filosóficas*²⁸⁷. Publicado três décadas mais tarde, o ensaio em questão, apesar de ainda reservar lugar de destaque para o elogio da lógica (WITTGENSTEIN, 1984, pp. 49-53) e sua relação profunda com a “essência de todas as coisas” ou com a “essência de tudo que pertence à experiência”, revê (e contradiz/critica) muitas das ideias apresentadas no *Tractatus*. Por exemplo: Wittgenstein apresenta, nas *Investigações filosóficas*, a concepção da linguagem como um “jogo”, cujas regras circunscrevem-se a seus próprios limites e constituem-se simultaneamente a suas possibilidades de emprego²⁸⁸. Além disso, apresenta algumas reflexões sobre como é próprio dos nossos movimentos de significação/representação anular as especificidades do objeto representado com vistas à formação dos conceitos (WITTGENSTEIN, 1984, pp. 42-43); sobre a inadequação entre aquilo que é nomeado e a linguagem de que podemos tomar mão para nomeá-lo (WITTGENSTEIN, 1984, pp. 94-95); sobre as especificidades e o peso da subjetividade existente nos processos de interpretação de cada indivíduo, o que leva à dúvida quanto a haver, de fato, um “denominador comum” em nossas interações linguísticas, e quanto a

²⁸⁷ No original, *Philosophische Untersuchungen*, publicado originalmente (e postumamente) em 1953, em edição bilingue alemão/inglês (a tradução para o inglês, *Philosophical Investigations*, foi feita por G. E. M. Anscombe). A tradução brasileira, de José Carlos Bruni, foi originalmente publicada em 1975 pela Abril Cultural.

²⁸⁸ Essa ideia é explorada ao longo de todo o ensaio. Algumas considerações específicas a respeito podem ser encontradas em: (WITTGENSTEIN, 1984, pp. 34-41; 86-87).

nossas possibilidades efetivas de comunicação, quando estamos tratando de coisas que, em última instância, são particulares para cada indivíduo (WITTGENSTEIN, 1984, pp. 100-105). Por último, o filósofo chega a relativizar sua concepção inicial de que o pensamento realmente precederia a (e existiria separado da) linguagem (WITTGENSTEIN, 1984, pp. 112-113).

Toda a “revisão” proposta ao longo das *Investigações filosóficas*, portanto, corresponde muito mais aos anseios de nossas próprias reflexões do que o exposto no *Tractatus logico-philosophicus*. Se, ainda assim, optamos por este em vez daquele para a composição de nosso recorte wittgensteiniano, isso se deve a dois motivos principais. O primeiro deles diz respeito à forte impressão de que, quando se fala sobre a relação “crítica da linguagem e Wittgenstein”, a associação mais comum e imediata se estabelece com o *Tractatus*: apesar da existência das *Investigações filosóficas*, o ensaio de 1922 ainda sobressai como o trabalho de maior destaque do filósofo. Já o segundo motivo é aquele que estabelece a “ponte” para chegarmos a nosso próximo recorte: enquanto o *Tractatus* apresenta um Wittgenstein que nega/recusa veementemente a crítica da linguagem proposta por Fritz Mauthner, as *Investigações* são visivelmente baseadas no conteúdo de *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, conforme sugere Weiler (2009, p. 4; 107). Apesar de Wittgenstein não reconhecer, em nenhum momento, o débito com seu conterrâneo, todos os aspectos das *Investigações filosóficas* que apontamos logo acima já haviam sido explorados, meio século antes, por Mauthner.

3.2. Mauthner e a crítica radical

Se uma das principais justificativas para a escolha de Wittgenstein como ponto inicial de nosso terceiro capítulo é certa afinidade demonstrada por Hilda Hilst com relação ao autor do *Tractatus logico-philosophicus*, a escolha de Mauthner para o prosseguimento de nossas reflexões repousa, em parte, em razão parecida: conforme observa Linda Ben-Zvi em “Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the limits of language” (1980, p. 183), o ensaio *Beiträge zu einer*

*Kritik der Sprache*²⁸⁹, publicado em três volumes pelo filósofo austríaco entre 1901 e 1902, foi alvo da atenção de Samuel Beckett e James Joyce à época em que este escrevia o romance *Finnegans Wake* (então provisoriamente intitulado *Work in progress*). No artigo em questão, Ben-Zvi aponta uma série de confluências entre as obras de Mauthner e Beckett, refletindo sobre a importância das ideias do filósofo para o projeto literário que o escritor irlandês desenvolveria a partir dos anos 1940. Segundo a autora, o ensaio de Mauthner

forneceu ao jovem Beckett uma confirmação filosófica de seu próprio ceticismo sobre a linguagem (...). E também forneceu a Beckett um modelo. Ao situar a linguagem no coração da *Crítica*, a ela subordinando todo conhecimento, e então sistematicamente negar sua eficiência básica, Mauthner ilustra a possibilidade de usar a linguagem para acusar a si própria. As mesmas centralidade e nulidade linguísticas se encontram no núcleo do trabalho de Beckett²⁹⁰ (BEN-ZVI, 2014, p. 174).

²⁸⁹ A tradução literal do título é “Contribuições a uma crítica da linguagem”. O longo ensaio de Mauthner, que se estende por mais de 2000 páginas, não possui tradução integral. A primeira parte do primeiro volume foi traduzida para o espanhol, em 1911, por José Moreno Villa, sob o título *Contribuciones a una crítica del lenguaje* (cf. Referências), que contempla cerca de 200 páginas do volume original. De partida, se impõe como problema o fato de estarmos lidando (e conferindo lugar de destaque em nossa pesquisa) com uma obra muito extensa, escrita em uma língua em que não possuímos a devida proficiência. Tal impasse instaurou em nós, durante um longo tempo, a dúvida sobre a validade de elegermos Mauthner como principal referencial teórico-filosófico de nossa pesquisa, uma vez que declaradamente não poderíamos lê-lo na íntegra, em alemão. Ainda que tais circunstâncias possam despertar dúvidas sobre nossa seriedade enquanto pesquisadores, chegamos à conclusão de que nossas limitações não constituíam motivo suficiente para não trabalhar com *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, ou mesmo para conferir à obra lugar mais modesto em nossas reflexões. Primeiro, porque, no que pese nosso conhecimento/entendimento sobre o referido ensaio ser um conhecimento “parcial”, as considerações de Mauthner se provaram de extrema importância para o desenvolvimento de nosso estudo. Segundo, porque, caso abandonássemos a empreitada em questão tendo por justificativa as dificuldades com o idioma, estaríamos contribuindo para manter a crítica mauthneriana da linguagem no olvido (uma vez que a pequena resposta crítica à obra do autor demonstra que ele é pouco lido/estudado, principalmente no Brasil). Nesse sentido, em última instância, esperamos que nosso esforço seja compreendido como uma tentativa de conferir atenção mais adequada a Mauthner, possibilitando a criação de um espaço para que outros estudos sobre o autor sejam desenvolvidos (talvez, por pesquisadores mais capacitados no tocante à proficiência em alemão). Com relação à nossa leitura de *Beiträge*, a empreendemos em dois níveis. O primeiro, mais “indireto”, se deu com o auxílio da já mencionada tradução parcial para o espanhol de José Moreno Villa, e também via trechos da obra traduzidos para o inglês, recolhidos de alguns estudos a que tivemos acesso. Em segundo nível, também tivemos acesso ao ensaio integral, em alemão. Assim, para o esclarecimento/tradução de determinadas passagens, recorreremos à colaboração de profissionais da área.

²⁹⁰ Original: “provided the young Beckett with a philosophical verification for his own skepticism about language (...). It also provided Beckett with a model. By placing language at the heart of the *Critique*, subsuming under it all knowledge, and then systematically denying its basic efficacy, Mauthner illustrates the possibility of using language to indict itself. The same linguistic centrality and nullity lie at the core of Beckett’s work” (BEN-ZVI, 1980, p. 183).

Beiträge zu einer Kritik der Sprache foi composto durante a efervescência cultural que movimentava a elite intelectual de Viena em fins do século XIX e início do XX (BEN-ZVI, 1980, p. 184). Podemos afirmar, todavia, que, apesar do contexto propício, a obra de Mauthner nunca recebeu a atenção merecida, sendo poucos, até hoje, os estudos dedicados a suas reflexões. Uma das justificativas para esse descaso talvez possa ser traçada a partir da impressão de “amadorismo” que circunda a produção filosófica do autor. Mauthner nunca foi filósofo “por profissão”. Durante a longa produção de *Beiträge*, ele trabalhava como crítico de teatro do *Berliner Tageblatt*, e Ben-Zvi observa que

sua forma iconoclasta e a posição dissidente de seu autor com relação aos círculos filosóficos estabelecidos fizeram dela mais uma curiosidade de uma era indagadora do que uma influência significativa sobre a filosofia da linguagem do período²⁹¹ (BEN-ZVI, 2014, p. 176).

Essa condição é explicitada pelo próprio filósofo, com acento amargo, no prólogo à segunda edição de *Beiträge*:

He oído precisamente también esta observación, de que no soy profesional, de parte de unos jueces profesionales que encuentran preciosa, útil e interesante mi investigación, agregando casi ingenuamente: «Pero es lástima que no sea un profesional!» En el concepto de tales señores no soy verdaderamente un profesional. No tengo empleo académico alguno. No tendré por mi trabajo título ni nombramiento. En esa práctica científica que se usa y no es exclusiva en las universidades alemanas dedicadas a estudios lingüísticos, no tengo yo *curriculum vitae* en regla tras mí, ni carrera ante mí. En el concepto de tan bondosamente compasivos señores, no soy, en verdad, profesional²⁹² (MAUTHNER, 2001, p. 22).

²⁹¹ Original: “its iconoclastic form and its author’s maverick position outside established philosophical circles made it more a curiosity of a questioning age than a significant influence on the language philosophy of the period” (BEN-ZVI, 1980, p. 184).

²⁹² O trecho citado foi retirado da tradução de José Moreno Villa. Segue o original: “Ich habe nämlich den Vorwurf, kein Fachmann zu sein, auch von solchen fachmännischen Beurteilern vernommen, die meine Untersuchung wertvoll, nützlich, anregend finden, und dann beinahe wohlwollend hinzufügen: „Nur schade, daß er kein Fachmann ist!“ Im Sinne solcher Herren bin ich nämlich wirklich kein Fachmann. Ich habe keinen Lehrauftrag. Mir wird für meine Arbeit keine Berufung und kein Titel. In dem wissenschaftlichen Betriebe, wie er nicht nur auf den Hochschulen des deutschen Sprachgebiets seit langer Zeit üblich ist, habe ich kein regelrechtes curriculum vitae hinter mir und keine Karriere vormir. Im Sinne so wohlwollend bedauernder Herren bin ich wirklich kein Fachmann” (MAUTHNER, 1921, p. IX).

Além disso, devemos também observar a menção a Mauthner feita por Wittgenstein no aforismo 4.0031 do *Tractatus logico-philosophicus*: “Toda filosofia é ‘crítica da linguagem’. (Todavia, não no sentido de Mauthner.)”²⁹³ (WITTGENSTEIN, 2001, p. 165). Mauthner aparece como um dos únicos autores mencionados explicitamente no ensaio de Wittgenstein. Todavia, o tom do comentário não é elogioso: assim como o autor do *Tractatus*, e cerca de vinte anos antes, Mauthner propôs, em seu ensaio, uma crítica da linguagem. Suas ideias, todavia, são visivelmente mais radicais que as de seu conterrâneo – daí Wittgenstein concordar com a proposta da crítica, mas recusar o radicalismo e ceticismo que ela assume no texto mauthneriano.

Por ser *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* um ensaio muito longo, nos ateremos aqui a algumas reflexões centrais de seu autor. A começar pela relação entre linguagem e pensamento – que consiste, segundo Mauthner, em “um dos pontos de partida” de seu estudo. Observamos, há pouco, que o aforismo 4.002 do *Tractatus* apresenta a concepção de Wittgenstein a respeito, que consiste na primazia do pensamento sobre a linguagem. Também retomamos, a partir do aforismo em questão, os comentários feitos em nosso primeiro capítulo com relação ao posicionamento de Mauthner sobre o assunto. Entre as reflexões do filósofo que foram apresentadas quando discutíamos a leitura badiouniana da obra de Beckett, destaquemos as seguintes: “não existe pensamento separado da fala (i.e., separado da linguagem)”; “todos os homens acreditam que pensam, quando na verdade apenas falam”; “Não existe pensamento, existe apenas a fala”; e “o pensamento é um símbolo morto para um atributo da linguagem visto enganosamente de maneira ostensiva”.

A princípio, tais reflexões parecem justificar a afirmação wittgensteiniana de que “só pode existir o que se pode pensar”, mas a diferença entre as duas interpretações é considerável. Enquanto Wittgenstein assume a ideia de um pensar soberano sobre o mundo, Mauthner, em via contrária, recusa ao pensamento qualquer tipo de eficiência, reduzindo-o ao status de mera consequência de nossos atos de fala. Em última instância, a proposta wittgensteiniana é invertida por Mauthner: “Nós só podemos pensar aquilo que

²⁹³ Original: “Alle Philosophie ist „Sprachkritik“. (Allerdings nicht im Sinne Mauthners.)” (WITTGENSTEIN, 2001, p. 164).

a linguagem nos permite pensar”²⁹⁴ (MAUTHNER, 1912, p. 533). Essa concepção aparece inscrita desde as linhas iniciais de *Beiträge*, quando, retomando em tom parodístico o primeiro verso do Evangelho de João, seu autor ressalta a precedência da “fala” ao “pensamento”: “No princípio era a palavra. Com a palavra, os homens se encontram no início de seu conhecimento do mundo, e se permanecerem com a palavra, continuarão no mesmo lugar”²⁹⁵ (MAUTHNER apud BEN-ZVI, 2014, p. 180).

O filósofo defende sua ideia de equivalência entre pensamento e linguagem observando, em primeiro lugar, que o emprego de substantivos para referi-los é pouco adequado. “Pensar” e “falar” são verbos, a partir dos quais os respectivos substantivos são formados²⁹⁶ (WEILER, 2009, pp. 31-33). Trata-se, portanto, de palavras que se referem a atividades/ações, e não a entidades bem delineadas e definíveis. Considerando ambas as classes gramaticais, Mauthner observa que o substantivo, quando se referindo a um objeto, é passível de ser representado, enquanto o verbo não possui representação efetiva: ele faz referência a uma espécie de “movimento”, e não a um objeto. A partir dessa reflexão inicial, o filósofo conclui que não é correto entender o falar como um movimento (verbo) conseqüente ou derivado de um “objeto” (substantivo) – o pensamento. Nos dois casos, temos movimentos (portanto, “referentes” do mesmo tipo).

A partir daí, faz-se necessário demonstrar que “pensar” e “falar” indicam o mesmo movimento. Para tanto, Mauthner procura desconstruir argumentos que sustentam a independência (ou a primazia) do pensamento com relação à linguagem. Um desses argumentos diz respeito a uma suposta equivalência existente entre línguas diversas – que seria o dado a permitir os movimentos de tradução de uma para outra. Nas palavras de Weiler, “Se uma sentença em uma língua significa a mesma coisa que outra sentença significa em outra língua, é natural dizer que elas expressam o mesmo pensamento”²⁹⁷ (WEILER, 2009, p. 39). Mauthner sugere, todavia, que não existe equivalência desse tipo,

²⁹⁴ Tradução nossa: “Wir können nur denken, was die Sprache uns gestattet”.

²⁹⁵ Original: “,Im Anfang war das Wort.’ Mit dem Worte stehen die Menschen am Anfang der Welterkenntnis und sie bleiben stehen, wenn sie beim Worte bleiben” (MAUTHNER, 1921, p. 1).

²⁹⁶ Isso não aparece com clareza no caso da língua portuguesa. Mas no caso do inglês, por exemplo, temos “to think” formando “thinking”, e “to speak” formando “speaking”.

²⁹⁷ Tradução nossa: “If a sentence in one language means the same as another sentence means in another language, then it is natural to say that they express the same thought”.

mas sim a construção de uma aproximação (portanto, uma convenção, arbitrária). Além disso, a afirmação de que existem, em duas línguas diferentes, sentenças ou palavras que expressam um referente comum (que estaria ligado, em última instância, à forma como o “pensamos”) só pode ser sustentada a partir da padronização de nossos movimentos de referência/representação, excluindo as particularidades que eles podem possuir em cada língua. Isso fica bastante evidente, por exemplo, na dificuldade encontrada por Beckett ao pensar um “correspondente” francês para sua tradução do título de “Sans” para o inglês: “Lessness”.

Mas tomemos outros exemplos mais simples: ao dizermos “árvore” em português ou “tree” em inglês, parece não haver maiores dificuldades em sustentar que ambas consistem em palavras distintas designando um referente comum (como se houvesse um pensamento sobre tal referente precedendo todas as possibilidades de expressá-lo em línguas diversas). Se considerarmos algo mais abstrato, todavia, como a palavra “solidão” em português, e nos atentarmos para a existência de “solitude” e “loneliness” em inglês, a compatibilidade torna-se mais difícil. Por que a língua inglesa possui duas palavras para designar aquilo que em português é designado por apenas uma? Estaria o falante de língua inglesa fazendo referência a um exato mesmo sentimento ao empregar os termos “solitude” ou “loneliness”? E qual dessas duas palavras corresponde mais exatamente à palavra “solidão”? Será que todas as três designam, de fato, um referente comum? Assim como tais questionamentos nos levam a indagar se o falante de português realmente expressa, por meio da palavra “solidão”, o mesmo que o falante de inglês expressa por meio de “solitude” ou “loneliness”, a mesma dúvida pode ser desdobrada também sobre os termos que possuem referentes mais “concretos”: será que aquilo que o falante de português entende por “árvore” é a mesma coisa que o falante de inglês entende por “tree”? Para Mauthner, a resposta é negativa, pois cada língua, sendo particular, contém em si uma forma de pensar também particular. Desse modo, adquirir proficiência em uma língua estrangeira implicaria, em última instância, ter acesso a outra forma de pensamento.

Outro argumento que o filósofo procura desconstruir é aquele de que existem determinadas situações em que sujeitos parecem estar pensando

(realizando movimentos de conexões mentais) sem que haja qualquer tipo de performance linguística envolvida. Por exemplo, o construtor que deposita tijolo sobre tijolo para a construção de uma casa, ou o indivíduo que come um cachorro-quente para saciar sua fome. Em ambos os exemplos, as ações realizadas parecem consequências ou desdobramentos de um ato primeiro de pensamento. A essa interpretação, Mauthner responde que tais ações não estão sendo “pensadas”: elas são resultado de “treino”, repetição. O animal selvagem que vai até o rio para matar a sede não o faz por pensar que está com sede e que a água do rio suprirá essa necessidade. Não há conexões mentais aí. Sua ação é “mecânica”, consequência de prática (WEILER, 2009, p. 40).

Diante de tais exemplos, pode ser colocada a seguinte questão: mas deve ter existido uma “primeira vez”, um momento inicial em que o homem sentiu sede e descobriu que a água poderia saciá-la. Mauthner reconhece a existência desse primeiro momento que precede o treino ou a repetição, mas pondera que tampouco nele podem ser identificadas conexões mentais. Segundo o filósofo, tais situações encerram um movimento ligado a impressões, e não ao pensamento. Para sustentar seu argumento, ele toma como exemplo a “descoberta” do raio-x por Wilhelm Röntgen:

Um dia, o professor Röntgen notou, em seu laboratório, que, em certo fenômeno elétrico, sombras emergiam sem estar ligadas a uma fonte de luz conhecida (...). Ele fez uma nova observação (...). Professor Röntgen foi primeiramente assaltado pela visão, talvez da mesma forma que, incontáveis milênios atrás, um homem se maravilhou ao ver que o fogo estava queimando, ou que uma pedra caiu, ou que um corpo humano ferido vertia sangue. (...) E se pudermos considerar que o empregado do professor foi o primeiro a ver esse fenômeno, então a descoberta foi feita por alguém que sequer ficou abismado²⁹⁸ (MAUTHNER, 1921, pp. 209-210).

²⁹⁸ Tradução nossa: “Eines Tages bemerkte der Professor Röntgen in seinem Laboratorium, daß bei gewissen elektrischen Erscheinungen Schatten entstanden, die eines der bekannten Lichter nicht geworfen hatte. (...) Er hatte eine neue Beobachtung gemacht (...). Professor Röntgen war zuerst von dem Anblick verblüfft, wie vielleicht vor ungezählten Jahrtausenden ein Mensch darüber verblüfft war, daß Feuer brannte, oder daß ein Stein fiel, oder daß aus einem aufgerissenen Menschenleibe Blut floß. (...) und wenn es wahr ist, daß des Professors Diener die Erscheinung zuerst sah, was man so sehen nennt, so wurde auch unsere Entdeckung zuerst von einem Menschen gemacht, der nicht einmal verblüfft war”.

Ao enfatizar o processo quase mecânico de observação/visão (i.e.: necessariamente ligado aos sentidos, às impressões) levado a cabo por Röntgen, Mauthner quer dizer que essa situação inicial não envolveu o pensamento (e, por conseguinte, qualquer tipo de articulação linguística), uma vez que o mesmo fenômeno já poderia ter ocorrido diante dos olhos de outros indivíduos. Conforme Weiler, a “descoberta” só se deu de fato no momento em que foi conceituada/comunicada: “A realização de Röntgen foi nomear o novo fenômeno ‘raios’. Ao fazê-lo, ele ampliou, metaforicamente, o significado da palavra ‘raio’, de modo a incluir nele um fenômeno de sombra cuja causa era até então desconhecida”²⁹⁹ (WEILER, 2009, p. 44). Dessa forma, a nova situação observada só foi efetivamente “pensada” quando conceituada: quando foi atribuída a ela uma dimensão linguística (i.e.: um significado). A partir da comparação com o arcabouço de conceitos já existentes no rol da linguagem, o novo conceito (em cuja elaboração estão envolvidos, simultaneamente, linguagem e pensamento) foi acrescentado a esse rol, permitindo sua ampliação.

A segunda concepção mauthneriana a ser aqui comentada também já foi aludida em nosso primeiro capítulo³⁰⁰: não existe efetivamente um sentido denotativo na linguagem de que nos valem para significar o mundo. Para Mauthner, toda linguagem é irrevogavelmente metafórica: “Nenhuma palavra tem qualquer outro sentido que não seja o metafórico”³⁰¹ (MAUTHNER apud BEN-ZVI, 2014, p. 186). Ao entender a linguagem como metáfora, o filósofo assume que há um abismo intransponível entre a única ferramenta que possuímos para erigir significações e aquilo que situamos como objeto desse processo de significação: o acesso a uma “realidade” efetiva é impossível, pois, mais uma vez, esbarramos nos limites impostos por nossa linguagem.

Ao considerar o estatuto irrevogável de metáfora de qualquer tipo de linguagem, Mauthner reconhece seu débito com o filósofo italiano Giambattista Vico (1668-1744), que, séculos antes, já defendia a premissa de que o primeiro tipo de linguagem desenvolvido/empregado pelo ser humano era a linguagem

²⁹⁹ Tradução nossa: “Röntgen’s achievement was to name the new phenomenon ‘rays’. In doing so he extended, metaphorically, the meaning of the word ‘ray’ so that it now included shadow-phenomena the cause of which was unknown”.

³⁰⁰ Na página 82.

³⁰¹ Original: “hat kein Wort jemals andere als metaphorische Beteutungen” (MAUTHNER, 1912, p. 451).

da poesia (WEILER, 2009, p. 156). Assim como no caso da equivalência entre linguagem e pensamento, temos aqui outra inversão constrangedora: contrariando sua definição mais óbvia, a “metáfora” não consistiria em uma espécie de alteração, reapropriação ou ressemantização figurativa de palavras que, inicialmente, possuiriam um sentido denotativo (i.e.: um vínculo mais “direto” que com seus referentes no “mundo real”). Em via diametralmente oposta, a linguagem “ordinária” ou “cotidiana” (adjetivos que empregamos, sem muita precisão, para fazer referência àquilo que entendemos como linguagem “denotativa”) é que teria derivado das metáforas, por meio de dois processos principais: a “cristalização” de seu emprego, devido ao uso contínuo, e o “esquecimento” de sua condição primordial de metáforas.

Tratando da obra de Beckett, a partir de uma reflexão sobre a expressão que nomeia uma de suas peças ficcionais – *Mal visto mal dito* –, Alain Badiou sugere que alguns textos do escritor, como aqueles contemplados na segunda metade de nosso corpus, contêm em si uma espécie de “poema escondido”, num processo de exaltação do caráter metafórico da linguagem. Seguindo a proposta de Mauthner, que caminha em direção oposta, entendemos que contos como “Imagination Morte Imaginez”, “Sans” e “Bing” apontam muito mais para a ríspida condição limitada envolvida nesse estatuto metafórico do que para uma realização estética supostamente harmônica.

Essa percepção ganha contornos ainda mais relevantes quando deitamos olhos sobre a parcela hilstiana do corpus analisado. Em “Esboço” e “Triste”, vimos que a instauração da consciência sobre as limitações da linguagem (que, para fins da discussão proposta aqui, está amalgamada à consciência de que toda linguagem é metáfora) leva seus protagonistas a uma drástica redução de vocabulário. No caso de “Amável mas indomável”, “Ad majora nato sum” e “Vicioso Kadek”, observamos que a mesma percepção leva seus respectivos protagonistas a adotar uma linguagem muito particular, inscrita naquilo que denominamos *condição de poeta*, que se faz incompreensível/inacessível às pessoas que participam de seu convívio.

A esse respeito, pode-se propor o seguinte questionamento: se, conforme Mauthner, *qualquer* linguagem se encontra em um mesmo patamar quanto à impossibilidade de significação, por que um personagem como Kadek, por exemplo, abandonaria a linguagem matemática, substituindo-a pela

linguagem “farta e pastosa” da poesia? No fim das contas, não estariam ambas restritas à mesma condição limitada? O mais próximo a uma resposta para essa indagação pode ser esboçado a partir da seguinte reflexão: via de regra, todo tipo de linguagem parece carregar em si pretensões de estabelecer conexões com aquilo que se encontra para além de seus limites (o “mundo”, a “realidade”). Em outras palavras, a linguagem tentará sempre projetar um lugar de conforto/estabilidade, oferecer explicação, sustentação, significado. Não diremos que a linguagem da poesia (em termos gerais, da literatura) escapa a esse movimento pretensioso. Todavia, parece-nos inegável que, na contramão de todos os outros tipos de linguagem imagináveis, a arte em geral – e, para o nosso contexto, a poesia em específico – assume de partida, deliberadamente, sua condição de metáfora. A linguagem poética visa muito mais a fazer perguntas, não respondê-las. Sua pretensão parece se traduzir muito mais em termos de desconstruir/desestabilizar significados, não construí-los. A literatura é metalinguística em si, à medida que sua “razão de ser” envolve assumir (e expressar a consciência de) seu estatuto de sistema linguístico preso aos próprios limites. Recuperando as reflexões propostas ao final de nossa análise de “Vicioso Kadek”: talvez seja por esse motivo que, ao debruçar-se sobre o problema das limitações da linguagem, tanto Hilst – por meio de seus personagens-poetas – quanto Beckett – por meio da “teorização” oferecida em “Faux Départs” – confirmam lugar de destaque ao ofício da criação literária.

A afirmação de Mauthner de que “nenhuma palavra tem qualquer outro sentido que não seja o metafórico” põe em xeque a exaltação que Wittgenstein atribuiria mais tarde, por exemplo, à linguagem das ciências naturais e da lógica – e, no caso desta última, de uma suposta adequação perfeita de suas relações sintáticas com a estrutura do mundo. Quanto à matemática, o radicalismo do filósofo sequer lhe permite considerá-la efetivamente como linguagem. A esse respeito, Gershon Weiler observa, em seu *Mauthner's Critique of Language*:

Mauthner não considera números como conceitos ou numerais como palavras. Deduções matemáticas não passam de manipulações de símbolos de acordo com regras. Elas não

dizem nada e não podem ser usadas para dizer nada³⁰² (WEILER, 2009, p. 129).

Com relação à lógica, Ben-Zvi comenta a concepção mauthneriana nos seguintes termos:

A linguagem, em vez de nos oferecer qualquer discernimento, mostra apenas como homens diferentes em sociedades diferentes a utilizam; ela se torna o reflexo de uma *Weltanschauung*, uma “visão de mundo”, mas não a compreensão de questões metafísicas. Assim, Mauthner é deixado com a afirmação de que tudo o que sabemos se limita àquilo que dizemos, e o que dizemos apenas reflete quem somos e em que sociedade vivemos – nada mais. Ele nega até que as línguas tenham a mesma estrutura esquelética, e indica que uma única lógica é, portanto, impossível. Mauthner parece concluir que o entendimento humano deveria necessariamente reconhecer que existem tantas lógicas quanto línguas com estruturas diferentes³⁰³ (BEN-ZVI, 2014, p. 182).

Portanto, o autor entende a lógica como criação humana, condicionada à estrutura específica que cada língua possui. Conforme Weiler, para Mauthner, “Tanto a lógica quanto a gramática são tipos de *ordem* que nós introduzimos na realidade quando falamos dela. Nenhuma das duas corresponde à estrutura da realidade”³⁰⁴ (WEILER, 2009, p. 145). Fica vetada, assim, a possibilidade de “figuração” entre a estrutura lógica e a estrutura do mundo. Para além dessas especificidades de cada língua – que precisariam ser ignoradas para admitirmos a possibilidade da figuração lógica –, Mauthner mina a possibilidade de qualquer sistematização mais eficiente com relação à linguagem ao chamar atenção também para as especificidades contidas na linguagem de cada indivíduo: “el idioma individual de un hombre nunca será igual completamente al de outro cualquiera, y (...) un mismo hombre no abla el mismo lenguaje en

³⁰² Tradução nossa: “Mauthner does not regard numbers as concepts and numerals as words. Mathematical deductions are but manipulations of symbols according to rules. They say nothing and they cannot be used to say anything”.

³⁰³ Original: “Language, instead of offering any insights, merely illustrates how different men in different societies use it: it becomes a reflection of a *Weltanschauung* ‘a world view,’ but not an insight into metaphysical questions. So Mauthner is left with the contention that all we know is what we say and that what we say only reflects who we are and in what society we live—nothing more. He even denies that languages have the same skeletal structure and indicates that one logic is therefore impossible. Mauthner seems to imply that human understanding would of necessity have to acknowledge that there are as many logics as there are languages with different structures” (BEN-ZVI, 1980, p. 188).

³⁰⁴ Tradução nossa: “Both logic and grammar and logic are kinds of *order* which we introduce into reality when speaking about it. Neither corresponds to the structure of reality”.

épocas diferentes de su vida”³⁰⁵ (MAUTHNER, 2001, p. 35). O mesmo problema se instaura, por fim, se considerarmos a linguagem das ciências naturais:

lo que es indudable es que el mundo no encierra un sistema humano, científico o lingüístico. Todavía no se han ordenado ni las plantas ni los animales según un sistema natural, sino según uno artificial, humano o lingüístico. Si en la unión de todas las materias y fuerzas existiera un sistema del mundo humano y pudiéramos con los conceptos y juicios del pobre lenguaje humano acercarnos a las fuerzas y materias de la naturaleza, acercarnos casi hasta cogerlas, de modo que pudiéramos aprisionar los fenómenos en las tenazas de nuestras palabras, entonces poseeríamos un sistema adecuado del conocimiento universal a través del lenguaje. Pero la investigación que quiera y haya llegado a probar la eterna inaccesibilidad entre la palabra y la naturaleza, la investigación que no puede ver un sistema humano o lingüístico en el universo, no puede ofrecer un sistema del conocimiento universal, no pudiendo por esto ni pedir siquiera sistematismo en la presentación de las relaciones³⁰⁶ (MAUTHNER, 2001, p. 26).

Duas considerações merecem maior atenção a partir do excerto citado. Em primeiro lugar, Mauthner deixa clara sua percepção de que não existe (ou de que, no mínimo, ainda não conseguimos encontrar) qualquer tipo de sistema ou organização na natureza (i.e.: no mundo). Dessa forma, não é possível haver uma figuração entre a organização sintática da lógica e a organização sintática do mundo, simplesmente pela falta do segundo termo da relação. A “régua lógica” supostamente “aposta à realidade”, conforme Wittgenstein, encontra-se, na verdade, aposta a um abismo do qual é impossível extrair qualquer significado permanente e satisfatório, enquanto a “realidade” continua

³⁰⁵ Original: “die Individualsprache eines Menschen niemals der irgend eines anderen Menschen vollkommen gleich ist, und (...) ein und derselbe Mensch in verschiedenen Lebensaltern nicht die gleiche Sprache redet” (MAUTHNER, 1921, p. 6).

³⁰⁶ Original: “Gewiß aber steckt in der Welt kein menschliches, kein wissentliches, kein sprachliches System. Noch hat man die Pflanzen, noch hat man die Tiere nach keinem natürlichen System geordnet. Nur nach einem künstlichen, menschlichen, sprachlichen. Steckte in dem Zusammenhang aller Stoffe und Kräfte ein menschliches Weltsystem und Urteilen der armen Menschensprache an die Stoffe und Kräfte der Natur heran, dicht heran, zum Greifen nahe, daß wir die Erscheinungen mit den Zangen unserer Worte fassen könnten, – ja, dann besäßen wir freilich ein adäquates System der Welterkenntnis durch Sprache. Die Untersuchung aber, die eben die ewige Unnahbarkeit zwischen Wort und Natur beweisen wollte und bewiesen hat, die Untersuchung, die ein menschliches, ein sprachliches System in der Welt nicht zu erblicken vermag, kann kein System der Welterkenntnis bieten, kann darum vielleicht nicht einmal von der Darstellung des Verhältnisses Systematik verlangen” (MAUTHNER, 1921, p. XIV).

inacessível. Segundo, o autor de *Beiträge* interpreta o sistema de que nos valem para organizar o mundo das plantas e animais (ou seja, o sistema da linguagem das ciências naturais) como um sistema “artificial”, e não natural – indicando, portanto, que nem as ciências naturais escapam à condição metafórica da linguagem, e atestando “a eterna inacessibilidade entre a palavra e a natureza”. Segundo Mauthner,

Toda palavra de nossa linguagem é a aurora de uma similaridade, é uma hipótese, e nada pode ser provado a partir de hipóteses. A indução leva apenas a palavras, e não a provas. Linguagem, hipótese, ciência – não passam de expressões diferentes para o mesmo processo, que nos induz ao erro de esperar algo com maior ou menor probabilidade³⁰⁷ (MAUTHNER apud WEILER, 2009, p. 267).

Não há, portanto, qualquer possibilidade de se alcançar uma realidade efetiva, nem mesmo via linguagem científica. Conforme Weiler,

Todos os conceitos são hipotéticos, pois as inferências que podemos extrair deles nunca carregarão mais que uma certeza convencional, i.e. aparente. Assim, os conceitos mais centrais da explicação científica, como ‘lei’, ‘causa’, ‘coisa’, ‘espaço’, ‘tempo’, ‘movimento’, etc., são hipotéticos. O fato de tais noções estarem firmemente estabelecidas em nosso discurso não as torna não-hipotéticas, e, portanto, certas³⁰⁸ (WEILER, 2009, p. 192).

Para Mauthner, não há linguagem/conhecimento em uma realidade externa ao ser humano. O que entendemos por natureza não passa de uma projeção de nossa subjetividade sobre um objeto que pretendemos ser capazes de alcançar e escrutinar, mas que, na verdade, queda-se intocado e inacessível. A natureza (i.e.: aquilo que pretendemos conhecer por meio da

³⁰⁷ Original: “Jedes Wort unserer Sprache ist das Aufdämmern einer Ähnlichkeit, ist eine Hypothese, und aus Hypothesen läßt sich nichts beweisen. Induktion führt nur zu Worten, nicht zu Beweisen. Sprache. Hypothesen. Wissenschaft, es sind nur verschiedene Ausdrücke für denselben Vorgang, der uns verführt, irgend etwas zu erwarten, mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit zu erwarten” (MAUTHNER, 1921, p. 459).

³⁰⁸ Tradução nossa: “All concepts are hypothetical because the inferences drawn from them can never have more than a conventional, i.e. apparent, certainty. Thus the most central concepts of scientific explanation itself such as ‘law’, ‘cause’, ‘thing’, ‘space’, ‘time’, ‘movement’, etc., are hypothetical. That these notions are firmly established in our discourse does not make them non-hypothetical and thus certain”.

linguagem das ciências naturais) é uma construção humana, e não existe para além dos limites do humano.

O autor não se concentra, todavia, apenas em construir sua crítica sobre a impossibilidade de comunicação entre os homens e a natureza. Para Mauthner, também a comunicação efetiva dos homens uns com os outros não existe. Segundo Ben-Zvi,

Mauthner admite que é impossível existir linguagem sem um ouvinte. Todavia, (...) é impossível que duas pessoas compreendam as palavras da mesma forma, pois (1) as palavras derivam de experiências individuais e (2) elas são, no máximo, apenas representações metafóricas de experiências prévias dos sentidos. Assim, ainda que os homens pensem que se comunicam quando falam, na verdade isso não acontece³⁰⁹ (BEN-ZVI, 2014, p. 193).

Dizer que os homens não se comunicam não impossibilita a existência de uma interação via linguagem entre eles. Mas essa interação está muito aquém daquilo que Mauthner poderia considerar uma comunicação efetiva. Portanto, para o filósofo, nossas práticas cotidianas oferecem inúmeras situações de interação via linguagem que geram uma ‘ilusão de comunicação’, e a maioria das pessoas se satisfaz com esse nível superficial de contato. Para se referir a esse tipo de interação, Mauthner usa, pejorativamente, a expressão “taberna mundana”: “Afinal, ela é útil para a taberna mundana, para a necessidade de comunicação, para o gozo da fofoca entre os frequentadores da taberna, e para chamar o garçom. É para esse tipo de coisa que serve a linguagem”³¹⁰ (MAUTHNER apud BEN-ZVI, 2014, p. 193). A taberna mundana satisfaz a necessidade de interação social de grande parte dos indivíduos (daí a incomunicabilidade praticamente não ser percebida), mas não é suficiente para aqueles poucos que sentem a necessidade de ultrapassar o nível superficial das práticas sociais e estabelecer uma comunicação mais profunda e efetiva com outros indivíduos: “A linguagem humana é suficiente para fins

³⁰⁹ Original: “Mauthner admits that it is impossible to have language without a listener. Yet, (...) no two persons can possibly have the same understanding of words since (1) words stem from individual experiences and (2) they are at best only metaphoric representations of prior sense experiences. Thus, though men think they communicate when they speak, they in fact do not” (BEN-ZVI, 1980, p. 195).

³¹⁰ Original: “Für das irdische Wirtshaus natürlich, für das Mitteilungsbedürfnis ist sie ja brauchbar, für das Schwatzvergnügen der Wirtshausgäste und für die Zurufe an den Speiseträger. Da kommt man mit der Sprache recht weit” (MAUTHNER, 1921, p. 523).

práticos (...) Apenas os tolos que entendem e desejam ser entendidos sentem sua insuficiência”³¹¹ (MAUTHNER apud BEN-ZVI, 2014, p. 195).

A incomunicabilidade se configura como um dos principais aspectos a compor a poética do gaguejo. Evidenciamos sua presença ao longo de todo o corpus analisado no capítulo anterior. Indiretamente, em contos como “Imagination Morte Imaginez”, “Bing”, “Sans”, e mesmo “La Falaise”, ela aparece inscrita na dificuldade que se instaura na tentativa de se comunicar a descrição de imagens específicas (impasse que é teorizado em “Faux Départs”). Em “O oco”, na consciência explicitada pelo velho narrador sobre sua impossibilidade de “despejar”: “ainda não avancei”; “tento outra vez”. Em *Molloy*, além dessa mesma consciência visível na novela de Hilst, destacamos passagens em que a tentativa de comunicação efetiva entre os personagens não se completa – como o diálogo travado por Molloy com o policial que lhe pergunta o que ele está fazendo parado com sua bicicleta; e, depois, com o delegado, sobre sua mãe possivelmente também se chamar Molloy; e também no diálogo entre Moran e seu filho, sobre a quantia de dinheiro para comprar uma bicicleta. Em “Esboço”, a incomunicabilidade se instaura na repetição constante de Riolo de uma única palavra. Em “Triste”, de forma semelhante, no fato de uma das únicas expressões proferidas por seu protagonista ser “nem tudo pode ser arrumado”. Em “Amável mas indomável”, “Ad majora nato sum” e “Vicioso Kadek”, vimos Lih, o poeta-escutor e Kadek atestando sua impossibilidade de comunicação com o ao redor de si por conta da adoção de uma linguagem que se faz incompreensível para as outras pessoas. Em todos os casos, cria-se uma cisão que impede que a comunicação com o outro se complete, e as reflexões de Mauthner sobre a incomunicabilidade ecoam esse mesmo impasse.

Merece destaque, também, a consideração do filósofo de que “apenas os tolos que entendem e desejam ser entendidos sentem” a insuficiência da linguagem. Essas palavras remetem à consciência sobre a falha que permeia as produções ficcionais de Hilst e Beckett (e que figura como desdobramento final de nossas reflexões sobre a poética do gaguejo). Considerando nosso

³¹¹ Original: “Für die Praxis genügt auch die menschliche Sprache (...). Nur die Narren, die verstehen und verstanden werden wollen, empfinden die Unzulänglichkeit der Sprache” (MAUTHNER, 1921, p. 50).

corpus, ela aparece explícita em diversas passagens de “O oco” e *Molloy*, principalmente. Quanto aos outros textos analisados, as situações que se colocam ali, seja em nível temático, seja em nível de realização estética, parecem consequência do aflorar dessa mesma consciência lancinante.

Ainda sobre a questão da consciência, caminhando para o final de nossa exploração de *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, devemos observar a lucidez expressada por Mauthner quanto ao caráter “suicida” de sua proposta. O autor parece não perder de vista, em nenhum momento, o quanto é incoerente pretender *comunicar* a existência da *incomunicabilidade* entre os homens, ou então erigir uma *crítica da linguagem* valendo-se, para tanto, da própria *linguagem* que está sendo criticada. Conforme observa Ben-Zvi,

Na primeira página da *Crítica*, Mauthner já previa a falha irrevogável de sua empreitada: a impossibilidade de escrever uma crítica da linguagem que é ela própria sujeita às contingências do tempo e do uso linguístico. A única crítica verdadeira da linguagem seria aquela capaz de escapar às vicissitudes por ela descritas, uma crítica feita sem palavras – por meio da risada e do silêncio. As palavras apenas distorcem, refletindo, no máximo, uma *Weltanschauung* particular, que logo será obsoleta³¹² (BEN-ZVI, 2014, p. 195).

O trecho inicial de *Beiträge* a que se refere a autora no início da citação é o seguinte:

A renúncia da auto-ilusão está contida na compreensão de que *estou escrevendo um livro contra a linguagem em uma linguagem rígida*. (...) Assim, tive de chegar à decisão: ou publicar estes fragmentos como fragmentos, ou entregar todo o trabalho a seu redentor mais radical: o fogo. O fogo teria trazido paz. Todavia, enquanto está vivo, o homem é como a linguagem viva, e acredita ter algo a dizer simplesmente porque é capaz de falar³¹³ (MAUTHNER apud BEN-ZVI, 2014, p. 181).

³¹² Original: “Mauthner, on the first page of the *Critique*, predicted the ultimate failure of his endeavor: the impossibility of writing a critique in language that itself is subject to the contingencies of time and linguistic usage. The only true critique of language would be one that escaped the vicissitudes it described, one done without words – in laughter or silence. Words only distort, reflecting at best a particular *Weltanschauung*, which will soon be obsolete” (BEN-ZVI, 1980, p. 197).

³¹³ Original: “In dieser Einsicht liegt der Verzicht auf die Selbsttäuschung, ein Buch zu schreiben gegen die Sprache in einer starren Sprache. (...) So mußte der Entschluß reifen, diese Bruchstücke entweder als Bruchstücke zu veröffentlichen oder das Ganze dem radikalsten Erlöser zu überantworten, dem Feuer. Das Feuer hätte die Ruhe gebracht. Der Mensch jedoch,

O filósofo torna explícita a consciência da derrocada inevitável de sua empreitada, e observa que ter deitado seu ensaio ao fogo teria sido, talvez, uma conclusão mais honesta. Em nível simbólico, a destruição cogitada pode ser entendida como uma espécie de suicídio. Mas, mesmo que não tenha se concretizado (e mesmo que não possamos precisar se Mauthner realmente considerou a possibilidade de fazê-lo), devemos observar que a tentativa de erigir uma crítica da linguagem ainda guarda ares de um suicídio teórico-filosófico, já que se volta contra si mesma: suas próprias palavras são alvo do ataque ao sentimento de impotência e à impossibilidade de significar que o autor aponta em toda forma de linguagem. No final do excerto, ele justifica o fato de não ter destruído o ensaio pela crença de que tinha algo a dizer, simplesmente por ser capaz de falar. Essa mesma crença é retomada em outra passagem:

Durante os longos anos em que a ideia básica deste projeto se apoderou de mim e me forçou ao trabalho realmente pesado de testar sua verdade constantemente contra a vida e contra as conquistas da ciência, durante aqueles anos houve muitas horas e dias de desespero, nos quais me parecia mais válido fertilizar o campo, ou plantar cerejeiras, ou escolher o primeiro cachorro que encontrasse como um professor razoável para minha conduta na vida. Nada parecia mais tolo do que *a última tentativa de falar sem parar – com palavras que nunca podem ter um conteúdo firme – de nada além da própria ignorância*. Mas assim como tais horas e dias sombrios frequentemente terminavam com uma sensação de estímulo: *sim, é a última tentativa, é a última palavra*, e, porque esta não pode ser a solução para o enigma da esfinge, ela é pelo menos o ato redentor que força a esfinge a permanecer em silêncio, já que destrói a esfinge. Hoje eu olho com tristeza para aquela disposição de elevada autoconfiança. *O que podemos pensar ou dizer na linguagem do amanhã?... O que parecia ser a última resposta hoje será uma nova pergunta amanhã; e a pergunta, por sua vez, se tornará uma resposta na linguagem dos tolos seres humanos que somos*³¹⁴ (MAUTHNER apud BEN-ZVI, 2014, pp. 196-197).

solange er lebt, ist wie die lebendige Sprache und glaubt, er habe etwas zu sagen, weil er spricht" (MAUTHNER, 1921, p. 2).

³¹⁴ Original: "Während der langen Jahre, in denen die Grundgedanken dieses Versuchs sich meiner bemächtigten und mich zu der wirklich harten Arbeit zwangen, ihre Wahrheit unaufhörlich am Leben und an den Errungenschaften der Wissenschaft zu erproben, während dieser Jahre gab es verzweifelte Stunden und Tage genug, an denen es mir wertvoller und weiser erschien, den Acker, den ich baue, selbst zu düngen oder ein Kirschbäumchen zu pflanzen oder den ersten besten Hund zum vernünftigen Lehrer der Lebensführung zu wählen. Nichts erschien dann törichter als der letzte Versuch, mit Worten, die niemals festen Inhalt haben können, endlos von nichts zu sprechen als von der eigenen Unwissenheit. Gerade aber

O fato de o excerto ser encerrado com certo “reconhecimento de derrota” não faz com que o trabalho de Mauthner mereça menor atenção. Na via oposta: as palavras do filósofo apontam para uma necessidade de continuar a dizer, mesmo quando já não é mais possível dizer. E essa mesma necessidade aparece como um dos eixos centrais de nossas reflexões sobre as obras de Hilst e Beckett. Trata-se do mesmo imperativo que se inscreve na afirmação de Molloy: “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”. E também nas palavras do velho narrador de “O oco”: “Ainda não avancei. Deveria dizer por hoje basta, mas o tempo não me dá tempo, devo dizer de qualquer modo, ainda que as espirais sobreexistam num torno infinito”. Assim como em Hilst e Beckett, portanto, vislumbramos em Mauthner a mesma necessidade que os obriga a continuar escrevendo, ainda que só possam fazê-lo por meio de gaguejos. Mesmo que se volte contra si mesma, a denúncia dos limites da linguagem só pode ser levada a cabo por meio da própria linguagem.

3.3. Nietzsche e o retorno ao poético

Ainda que possamos considerar Mauthner o ápice das reflexões propostas neste terceiro capítulo, estenderemos nossas considerações por mais algumas linhas, com vistas a contemplar o breve ensaio de Friedrich Nietzsche intitulado “Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral”, publicado originalmente em 1873³¹⁵. Primeiro, porque, ainda que não seja comumente considerado um texto que se presta a erigir uma crítica da linguagem, o ensaio de Nietzsche apresenta em germe algumas questões que seriam, alguns anos depois, discutidas por Mauthner. Em segundo lugar, é perceptível no texto nietzscheano um acento poético. Portanto, como as

solche schwarze Stunden und Tage endeten häufig mit dem spornenden Gefühl: jawohl es ist der letzte Versuch, es ist das letzte Wort, und weil es nicht die Lösung des Sphinxrätsels sein kann, so ist es wenigstens die erlösende Tat, welche die Sphinx zum Schweigen zwingt, weil es die Sphinx vernichtet. Traurig blicke ich auf solche Stimmungen erhöhten Selbstgefühls zurück. Was können wir in der Sprache des heutigen Tages denken oder sagen über die Sprache des morgenden Tages? (...) Was heute die letzte Antwort schien, wird morgen eine neue Frage sein; und die Frage wird wieder zur Antwort werden in der Sprache von uns törichteren Menschen” (MAUTHNER, 1913, p. 634).

³¹⁵ O título original do ensaio é “Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne”.

reflexões aqui apresentadas surgiram de um contato inicial com a matéria literária, propomos este breve olhar sobre “Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral” com o intuito de apresentar, ao mesmo tempo, uma conclusão para nossas digressões de cunho mais teórico-filosófico e um retorno à esfera do poético.

As Aproximações entre Mauthner e Nietzsche já foram sugeridas em alguns estudos. Em breve nota introdutória à tradução parcial de *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* para o espanhol, Villa observa que “Mauthner fue un gran lector y admirador de Nietzsche, quien anticipó muchos de sus pensamientos” (VILLA, 2001, p. 11). Weiler também observa alguns pontos de encontro entre as ideias dos dois filósofos, afirmando que, quando Mauthner “tentou, mais tarde, traçar as fontes da ideia de uma crítica da linguagem, ele considerou decisivo, depois de Otto Ludwig, Ernst Mach e Bismarck, o impacto de *O uso e abuso da história*, de Nietzsche”³¹⁶ (WEILER, 2009, p. 307).

Com relação a “Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral”, interessa-nos principalmente a reflexão proposta por Nietzsche sobre a condição de construto e sobre a parcialidade do conhecimento humano, e o conseqüente caráter metafórico da linguagem³¹⁷. O autor não entra no mérito de discutir as relações entre pensamento e linguagem, como fazem Mauthner e Wittgenstein, mas adota, desde as primeiras linhas do ensaio aqui contemplado, a perspectiva de que não há conhecimento humano sobre o mundo que seja exterior ao homem. Em outras palavras, não existe qualquer “verdade em si” para além da esfera humana, pois todas as verdades a que temos acesso e que pregamos constantemente, verdades sobre as quais

³¹⁶ Original: “[When he] tried, late in life, to trace the sources of the idea of a critique of language, he counted, after Otto Ludwig, Ernst Mach and Bismarck, the impact of Nietzsche’s *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* as decisive”.

³¹⁷ Fosse o objetivo aqui, poderíamos compor um vasto panorama demonstrando que os temas em questão não são abordados exclusivamente em “Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral”, mas sim em uma parcela significativa de todos os escritos de Nietzsche. Para além da óbvia questão da extensão, a justificativa para o estabelecimento de nosso recorte foi pautada em nossa impressão de que ensaio aqui contemplado oferece a principal “sistematização” oferecida pelo autor sobre o problema dos limites da linguagem, tanto reunindo reflexões propostas por ele em textos anteriores quanto servindo de paradigma para desdobramentos apresentados nos textos posteriores. Para um vislumbre inicial sobre a presença do tema no conjunto da obra nietzscheana, indicamos a dissertação de Ronald Ferreira da Costa (UEL, 2012), intitulada *Altazor por Zarathustra: uma perspectiva dionisíaca* (em especial, seu quarto capítulo, “A doutrina de Zarathustra”). Para um aprofundamento na questão, indicamos o volume de ensaios *As the Spider Spins: Essays on Nietzsche’s Critique and Use of Language* (De Gruyter, 2012), organizado por João Constâncio e João Mayer Branco.

erigimos tratados e propomos discussões, são criações humanas – interpretações humanas –, que só possuem algum tipo de sentido dentro dos limites rígidos de nosso intelecto. Em nota introdutória ao *The Cambridge Companion to Nietzsche*, Bernd Magnus e Kathleen Higgins observam:

Dizer que existem apenas interpretações (ou perspectivas) é renomear todos os velhos fatos como “interpretação”. O ponto de renomear é ajudar-nos a pôr de lado o vocabulário da representação precisa que ainda nos prende em sua servidão platônica. Da mesma forma, dizer que “verdade” é “erro” não é oferecer uma teoria da verdade tanto quanto é renomeá-la. Portanto, os tropos de Nietzsche ligados a “verdade” e “erro”, “fato” e “interpretação” são mais bem entendidos como dispositivos retóricos para ajudar o leitor a entender e confrontar as intuições amplamente compartilhadas de que deve existir algo como uma verdade final sobre a realidade, tal como aquela que seria a função da filosofia desvendar. (...) Conhecimento é o tipo de coisa sobre o qual alguém se obriga a ter uma teoria (...), primeiramente quando construímos o conhecimento em analogia à visão – o olho da mente vendo como as coisas realmente são (...). Colocado de maneira simplista, “conhecimento” e “verdade” são cumprimentos pagos ao discurso bem sucedido (...). Descrever esse sucesso é sempre dizer por que um dado específico é “verdadeiro” ou “conhecido” – por exemplo, a superioridade da teoria heliocêntrica da movimentação planetária sobre a geocêntrica. Podem existir explicações e ilustrações de um discurso bem sucedido numa base de caso em caso; ilustrações e explicações das atrações relativas de várias proposições concretas que competem entre si; mas não há como estabelecer um pivô não oscilante entre “teoria” e “realidade” que possa registrar um ajuste sem mediação entre palavra e mundo³¹⁸ (MAGNUS; HIGGINS, 1999, pp. 5-6).

³¹⁸ Tradução nossa: “To say that there are only interpretations (or perspectives) is to rename all the old facts ‘interpretation.’ The point of the renaming is to help us set aside the vocabulary of accurate representation which still holds us in its Platonic thrall. Similarly, to say that ‘truth’ is ‘error’ is not to offer a theory of truth so much as it is to rename it. So Nietzsche’s tropes concerning ‘truth’ and ‘error,’ ‘fact’ and ‘interpretation’ are best understood as rhetorical devices to help the reader to understand and confront the widely shared intuitions that there must be something like a final truth about reality as such which is the goal of philosophy to disclose. (...) Knowledge is the sort of thing about one ought to have a theory (...) primarily when we construe knowledge on the analogy of vision – the mind’s eye seeing the way things really are (...). Put oversimply, ‘knowledge’ and ‘truth’ are compliments paid to successful discourse (...). To give an account of such success is always to say why this specific item is ‘true’ or ‘known’ – for example, the superiority of the heliocentric over the geocentric account of planetary motion. There can be explanations and illustrations of successful discourse on a case by case basis, illustrations and explanations of the relative attractions of various competing concrete proposals; but there is no way to slide an unwobbling pivot between ‘theory’ and ‘reality’ which will register an unmediated fit between word and world”.

Conforme reflete Céline Denat, no ensaio “‘To Speak in Images’: The Status of Rhetoric and Metaphor in Nietzsche’s New Language”, a concepção de que possa existir algo como uma “verdade derradeira” necessariamente implica um movimento de aceitação de um discurso linguístico específico, em detrimento da desqualificação de todos os demais – o que a autora chama de “necessidade de simplificação e negação”. Para Nietzsche, tal movimento é visto como sinal de desonestidade e fraqueza intelectual. Desonestidade, porque “simplifica o próprio texto e o corta das aparências em que ele é baseado, i.e. do caráter indefinidamente variado e mutável da imagem que atua como ponto de partida”³¹⁹ (DENAT, 2012, p. 24). Fraqueza, porque constitui “uma medida que nos salva de confrontar o caráter complexo e contraditório do mundo aparente, polpando-nos da dificuldade de entendê-lo”³²⁰ (DENAT, 2012, p. 24). Em última instância, o caráter movediço/cambiante do objeto (i.e.: o “mundo exterior”) que serve de ponto de partida para a constituição de todas as linguagens invalida, de partida, a possibilidade de haver um conhecimento pleno sobre qualquer coisa.

Essa reflexão aparece já na passagem inicial de “Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral”, que reproduzimos e comentamos brevemente em nosso primeiro capítulo³²¹. Ao observar que a invenção do conhecimento pelo homem consistiu “no minuto mais soberbo e hipócrita da «história mundial», mas foi apenas um minuto”, Nietzsche enfatiza a insignificância do conhecimento humano diante de um universo inteiro que permanece inacessível e intocado por nossa capacidade limitada de entendimento e expressão. Essa ideia encontraria reflexos na afirmação feita por Mauthner de que não existe (ou, se existe, ainda não fomos capazes de encontrar) um “sistema” na natureza, colocando em descrédito a eficiência da figuração lógica e da linguagem das ciências naturais. Para Nietzsche, somente somos capazes de acreditar na eficiência de nosso conhecimento por conta de uma “névoa” que nos cobre os olhos, advinda do sentimento de

³¹⁹ Tradução nossa: “simplifies the text itself and cuts it off from the appearances in which it is based, i.e. from the indefinitely varied and changing characters of the image that function as one’s starting point”.

³²⁰ Tradução nossa: “a measure which saves us from confronting the complex and contradictory character of the apparent world and spares the difficulty of understanding it”.

³²¹ Na página 58.

orgulho gerado pela ilusão de que estamos de fato nos comunicando com o mundo:

O orgulho ligado ao conhecer e sentir que põe uma névoa ofuscante nos olhos e sentidos dos homens engana-os por conseguinte sobre o valor da existência pelo facto de encerrar em si o apreço mais lisonjeiro acerca do conhecimento³²² (NIETZSCHE, 1997, p. 216).

No funcionamento desse mecanismo de “ilusão de comunicação” está envolvida a linguagem, que, para o autor – assim como seria, depois, para Mauthner –, possui um caráter irrevogavelmente metafórico. Nietzsche questiona: “Coincidirão as designações e as coisas? Será a língua a adequada expressão de todas as realidades?”³²³ (NIETZSCHE, 1997, p. 218). E, em seguida, responde: “Julgamos saber algo das próprias coisas quando falamos de árvores, cores, neve e flores e, no entanto, não dispomos senão de metáforas das coisas que não correspondem de forma alguma às essencialidades primordiais”³²⁴ (NIETZSCHE, 1997, pp. 219-220). Essas questões tocam no problema da inadequação irrevogável entre aquilo que pretendemos nomear e a única ferramenta de que dispomos para fazê-lo: nossa linguagem possui caráter metafórico por não conseguir ultrapassar o abismo que separa sua capacidade de significação daquilo que deve ser significado. Nesse sentido, Fernando de Moraes Barros, na “Introdução” à sua própria tradução de “Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne” para o português, enfatiza a condição “tautológica” de toda linguagem, observando que, para Nietzsche, “a verdade que as palavras nos colocariam em mãos seria de ordem tautológica. Através delas, o homem apenas reencontraria aquilo que ele próprio teria introduzido nas designações” (BARROS, 2007, p. 17). Não há “verdadeira realidade”, pois continuamos presos dentro dos limites que a linguagem nos impõe. O processo de

³²² Original: “Jener mit dem Erkennen und Empfinden verbundene Hochmuth, verblendende Nebel über die Augen und Sinne der Menschen legend, täuscht sie also über den Werth des Daseins, dadurch dass er über das Erkennen selbst die schmeichelhafteste Werthschätzung in sich trägt” (NIETZSCHE, 1988, p. 876).

³²³ Original: “decken sich die Bezeichnungen und die Dinge? Ist die Sprache der adäquate Ausdruck aller Realitäten?” (NIETZSCHE, 1988, p. 878).

³²⁴ Original: “Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen” (NIETZSCHE, 1988, p. 879).

construção dessas metáforas, conforme Nietzsche, se dá por meio da “igualização do não igual” (“*Gleichsetzen des Nicht-Gleichen*”):

Todo o conceito emerge da igualização do não igual. Tão certo como uma folha nunca é completamente igual a uma outra, assim também o conceito de folha foi formado graças ao abandono dessas diferenças individuais por um esquecimento do elemento diferenciador e suscita então a representação, como se existisse na natureza, fora das folhas, algo que fosse «a folha», algo como uma forma originária, segundo a qual todas as folhas seriam tecidas, desenhadas, recortadas, coloridas, frisadas e pintadas mas por mão desajeitada, de tal maneira que nenhum exemplar tivesse sido executado de modo correcto e fiável como a cópia fiel da forma originária³²⁵ (NIETZSCHE, 1997, p. 220).

Que estejamos fadados a possuir apenas metáforas para significar o mundo não é, a princípio, um problema. O problema reside no fato de, por conveniência, nos esquecermos dessa condição, ao ponto de nos tornarmos capazes de acreditar na existência de uma “verdadeira realidade” e – muito pior – acreditar que, por meio de nossa linguagem (então subitamente vista como portadora de eficiência plena), somos realmente capazes de entender e significar nossas experiências com essa suposta realidade (o que nos leva a uma infinidade de equívocos, i.e.: a criação e sustentação de verdades absolutas – inclusa aí a “verdade” da ciência –, a crença na existência de uma “régua lógica” aposta à realidade, o abandono da noção de que há muito de indizível e inarticulável para além de nossos pobres limites de entendimento, e tantos outros):

Que é então a verdade? Um exército móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente intensificadas, transpostas e adornadas e que depois de um longo uso parecem a um povo fixas, canónicas e vinculativas: as verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais, metáforas que foram gastas e que ficaram esvaziadas do seu sentido, moedas que perderam o seu cunho e que agora são

³²⁵ Original: “Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen. So gewiss nie ein Blatt einem anderen ganz gleich ist, so gewiss ist der Begriff Blatt durch beliebiges Fallenlassen dieser individuellen Verschiedenheiten, durch ein Vergessen des Unterscheidenden gebildet und erweckt nun die Vorstellung, als ob es in der Natur ausser den Blättern etwas gäbe, das ‚Blatt‘ wäre, etwa eine Urform, nach der alle Blätter gewebt, gezeichnet, abgezirkelt, gefärbt, gekräuselt, bemalt wären, aber von ungeschickten Händen, so das kein Exemplar correct und zuverlässig als treues Abbild der Urform ausgefallen wäre” (NIETZSCHE, 1988, p. 880).

consideradas, não já como moedas, mas como metal³²⁶ (NIETZSCHE, 1997, p. 221).

Conforme Nietzsche, o único conhecimento sobre o mundo a que podemos ter acesso – isto é, o conhecimento proporcionado por nossa linguagem – corresponde a um conjunto de ilusões de cujo estatuto de ilusões convenientemente nos esquecemos. Assim como empregamos valores metafóricos para pequenas peças de metal a que chamamos moedas, mas em nossas práticas cotidianas quase nos esquecemos de que não são realmente as peças que estamos trocando em nossas transações comerciais, e sim os valores simbólicos e parciais que nelas empregamos, utilizamos palavras para nomear o mundo, e a utilização de tais palavras se impregna em nossas práticas ao ponto de nos esquecermos de que elas não se referem efetivamente àquilo que nomeiam: seu valor é simbólico, metafórico – e é essa a verdade máxima a que podemos chegar.

Denat chama atenção para o uso que Nietzsche faz da palavra “metáfora”. Segundo a autora, não se trata de entendê-la como uma figura de linguagem, ou mesmo como um deslocamento simplesmente linguístico, mas como “os sucessivos processos de deslocamento que levam de uma esfera a outra totalmente heterogênea (da estimulação nervosa à imagem, da imagem ao mundo)”³²⁷ (DENAT, 2012, p. 30). Dessa forma, Nietzsche procura designar, por meio do termo “metáfora”, não a definição de algo em si, mas o movimento que inevitavelmente realizamos em nossos processos de nomeação/significação.

“Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral” não apresenta nenhum comentário sobre a lógica, que aparece com destaque nos dois ensaios vistos anteriormente. Por outro lado, a linguagem das ciências naturais é atacada por Nietzsche da mesma forma como seria, depois, por Mauthner. O

³²⁶ Original: “Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen” (NIETZSCHE, 1988, pp. 880-881).

³²⁷ Tradução nossa: “the successive processes of displacement which lead to one sphere to another totally heterogeneous sphere (from the nervous stimulation to the image, from the image to the world)”.

autor pondera: “E que é então para nós afinal uma lei da natureza? Não a conhecemos em si mas apenas nos seus efeitos, isto é, nas suas relações com outras leis da natureza, que, por seu turno, só nos são conhecidas como relações”³²⁸ (NIETZSCHE, 1997, p. 227). E ainda: “Toda a conformidade às leis, que tanto nos impressiona no movimento dos astros e nos processos químicos, coincide no fundo com aquelas qualidades que nós próprios atribuímos às coisas para nos impressionarmos a nós próprios”³²⁹ (NIETZSCHE, 1997, p. 227). Baseada nessa crítica à ciência perpetrada pelo filósofo, e considerando o caráter necessariamente metafórico de qualquer tipo de linguagem, Denat (2012, p. 35) reflete que é ilegítimo tomarmos literalmente a expressão “o homem é um animal” e, depois, afirmarmos que uma possível comparação entre o homem e uma “planta” deve ser entendida como metáfora. A primeira afirmação é tão metafórica quanto a segunda: a teoria que confere ao ser humano atributos do animal, pretendendo inscrever o pertencimento de ambos a um mesmo grupo, não passa de uma construção linguística que (por consequência) parte de um olhar humano em direção a seu exterior, pretendendo que os limites da linguagem possam ser ultrapassados, e que essa ponte possa ser efetivamente estabelecida. E ainda: toda a caracterização biológica dos animais consiste em um conjunto de atributos necessariamente humanos que lhes são conferidos. Em outras palavras: primeiro, inventamos a definição de animal (movimento de homem em direção a uma suposta “natureza”); depois, esquecemo-nos que isso aconteceu, e, por meio de uma série de observações, análises e científicisms, atestamos que o reino animal, devido a suas características, abriga em seu bojo também o homem (suposto movimento de uma suposta “natureza” em direção ao homem). Portanto, só existe ciência dentro dos limites do humano – e a “lei da natureza” (que, conforme Nietzsche, sequer é apenas uma) não existe efetivamente na natureza em si. No excerto abaixo, ele reflete sobre a precedência da linguagem à ciência, denunciando o caráter de construto linguístico desta:

³²⁸ Original: “was ist für uns überhaupt ein Naturgesetz; es ist uns nicht an sich bekannt, sondern nur in seinen Wirkungen d. h. in seinen Relationen zu anderen Naturgesetzen, die uns wieder nur als Relationen bekannt sind” (NIETZSCHE, 1988, p. 885).

³²⁹ Original: “Alle Gesetzmässigkeit, die uns im Sternenlauf und im chemischen Process so imponirt, fällt im Grund mit jenen Eigenschaften zusammen, die wir selbst an die Dinge heranbringen, so dass wir damit uns selber imponiren” (NIETZSCHE, 1988, p. 886).

Conforme vimos é a linguagem que trabalha originariamente na construção dos conceitos, só mais tarde a ciência. Tal como a abelha trabalha simultaneamente na construção dos favos e os enche de mel, assim a ciência trabalha incessantemente nesse grande columbário dos conceitos, na necrópole das intuições, constrói cada vez novos e mais elevados andares, reforça, limpa e renova os favos antigos e esforça-se acima de tudo para encher esta armação elevada até o infinito e por arrumar dentro dela a totalidade do mundo empírico, isto é, o mundo antropomórfico³³⁰ (NIETZSCHE, 1997, p. 228).

A metáfora do trabalho da abelha na construção de favos e na produção de mel para preenchê-los explicita a concepção de Nietzsche sobre a construção do conhecimento científico, que é irrevogavelmente antropomórfico. O mesmo “columbário dos conceitos” mencionado no trecho aparece depois, em outra passagem mais próxima do final do ensaio, que nós reproduzimos e comentamos quando da análise de “Amável mas indomável”³³¹. Na passagem em questão, Nietzsche reflete sobre a diferença entre o sujeito intuitivo e o sujeito que se guia por conceitos. Enquanto este é associado pelo filósofo a uma dependência excessiva às abstrações do conhecimento, o primeiro é possuidor de um “intelecto libertado”, e se aproxima muito daquela *condição de poeta* que atribuímos a alguns personagens hiltianos ao longo de nossas análises.

Nesse ponto, parece-nos pertinente retomar uma questão colocada a respeito da crítica mauthneriana da linguagem: se, para Nietzsche (assim como seria para Mauthner), qualquer tipo de linguagem incorrerá em falha, como justificar o enaltecimento desse “intelecto libertado” em detrimento do sujeito que se prende ao “columbário de conceitos”? Ou, conforme as palavras de Denat, “Se todas as formas de conhecimento objetivo sobre dada realidade são impossíveis, e se todos os discursos são igualmente inadequados, não devemos dizer que eles são todos equivalentes?”³³² (DENAT, 2012, p. 22). A

³³⁰ Original: “An dem Bau der Begriffe arbeitet ursprünglich, wie wir sahen, die Sprache, in späteren Zeiten die Wissenschaft. Wie die Biene zugleich an den Zellen baut und die Zellen mit Honig füllt, so arbeitet die Wissenschaft unaufhaltsam an jenem grossen Columbarium der Begriffe, der Begräbnisstätte der Anschauung, baut immer neue und höhere Stockwerke, stützt, reinigt, erneut die alten Zellen, und ist vor allem bemüht, jenes in's Ungeheure aufgethürmte Fachwerk zu füllen und die ganze empirische Welt d. h. die anthropomorphische Welt hineinzuzuordnen” (NIETZSCHE, 1988, p. 886).

³³¹ Nas páginas 179-180.

³³² Tradução nossa: “If all forms of objective knowledge of a given reality are impossible, and if all discourses are equally inadequate, must we not say that they are all equal?”.

resposta a essa indagação permanece, para o caso de Nietzsche, a mesma que oferecemos em nossas reflexões sobre *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*: ainda que toda linguagem seja prisioneira de suas limitações, aqueles que, segundo a definição nietzscheana, se configuram como “sujeitos intuitivos” – parentes dos “tolos que entendem e desejam ser entendidos” de Mauthner; parentes dos personagens-poetas hilstianos –, parecem inscrever explicitamente em suas possibilidades de expressão a consciência que possuem sobre essas limitações. Conforme propõe Barros, ainda que não exista meios de escapar à falha, não seria permitido ao “sujeito intuitivo” “vislumbrar uma dimensão mais visceral, através da qual ele pudesse reencontrar não a presença imediata das coisas em si mesmas, mas aquilo que há de ‘inexplorado’ na palavra?” (BARROS, 2007, p. 19).

Nietzsche responde a essa pergunta afirmativamente, e parece incluir a si próprio no mesmo grupo. Em muitos excertos de “Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral” aqui contemplados, é possível observar que ele se vale de metáforas e de uma linguagem que carrega certo lirismo. Segundo Denat, na contramão da prática dos filósofos que geralmente empregam em seus escritos uma linguagem aparentemente precisa, carregada de rigor, conceitos e argumentos, “Nietzsche, como ele próprio às vezes indica explicitamente, não cessa de falar ‘em imagens’, proclamando seu propósito de ‘forma figurativa’ (*im Bilde o rim Gleichniss reden*)”³³³ (DENAT, 2012, p. 13). Essa realização estética se coaduna com sua concepção de sujeito intuitivo, que “fala em metáforas proibidas e construções de conceitos inauditos para corresponder pelo menos de modo criativo à impressão da vigorosa intuição presente pela destruição e pelo troçar dos velhos limites dos conceitos”.

Tais reflexões ecoam, em última instância, a importância do fazer literário em face das limitações da linguagem – que procuramos assinalar como aspecto relevante na composição da poética do gaguejo hilstiano e beckettiano. Assim como nossos dois autores, Nietzsche reserva lugar privilegiado à poesia nos processos de exploração e evidenciação da condição

³³³ Tradução nossa: “Nietzsche, as he himself sometimes explicitly indicates, does not cease to ‘speak in images’, to proclaim his purpose in a ‘figurative way’ (*im Bilde or im Gleichniss reden*)”.

que é a mais própria da linguagem: uma condição de falência e impossibilidade.

3.4. Miscelânea inconclusa/inconclusiva

O fato de termos estabelecido três recortes específicos para a composição das reflexões apresentadas neste capítulo longe está de abarcar a infinidade de possibilidades que se nos afiguram no tocante a estudos sobre o problema dos limites da linguagem. Incluir aqui outros autores e obras, todavia, foi tarefa que se mostrou impraticável por uma série de fatores: tempo, extensão do trabalho, carência de aprofundamento teórico-crítico, e ainda outros. É óbvio que todo estudo demanda recortes – e a opção por determinadas escolhas em detrimento de outras sempre quedará mal respondida, por mais que possamos amontoar argumentos sobre argumentos na defesa de nossas opções. Isso, não o faremos. Mas, dando-nos a liberdade da mera menção, gostaríamos de oferecer uma miscelânea de nomes e títulos que, no que pese não figurarem em nosso trabalho, não deveriam merecer atenção menor em um estudo do tipo que foi aqui levado a cabo.

Iniciemos por *Uma carta*³³⁴ (ou *Carta a Lorde Chandos*, a depender da tradução), de Hugo von Hofmannsthal, conterrâneo e contemporâneo de Fritz Mauthner. No texto em questão, de curta extensão, o autor compõe uma carta ficcional, de um personagem-poeta chamado Lord Phillip Chandos, a Francis Bacon, em 1603, refletindo sobre sua crise de linguagem. Tais reflexões envolvem o abandono, por parte de Chandos, de inúmeros projetos literários, devido ao fato de escaparem-lhe as palavras, sufocado pela condição inominável de uma vida ao “ar livre”. As imagens suscitadas pelo escritor – “Um regador, um ancinho abandonado no campo, um cachorro ao sol, um cemitério de igreja, um aleijado, uma pequena casa de camponês”³³⁵ (HOFMANNSTHAL, 2010, p. 30); “um bando de codornas amedrontadas e ao

³³⁴ No original, *Ein brief*, publicada em 1902.

³³⁵ Original: “Eine Gießkanne, eine auf dem Feld verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus” (HOFMANNSTHAL, 2004, p. 7).

longe o sol se pondo grande sobre prados ondulados”³³⁶ (HOFMANNSTHAL, 2010, p. 30); “essa jarra e a água dentro dela, escurecida pela sombra da árvore e um besouro que no espelho dessa água movia-se de uma margem para outra”³³⁷ (HOFMANNSTHAL, 2010, p. 31) –, indicativas da falência da linguagem em face de situações simples que são por demais pungentes para caber em definições/conceituações, lembram “O guardador de rebanhos”, de Alberto Caeiro/Fernando Pessoa:

Há metafísica bastante em não pensar em nada.
O que penso eu do mundo?
Sei lá o que eu penso do mundo!
Se eu adoecesse pensaria nisso.

Que idéia tenho eu das cousas?
Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?
Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
E sobre a criação do Mundo?

Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
E não pensar. É correr as cortinas
Da minha janela (mas ela não tem cortinas).

O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!
O único mistério é haver quem pense no mistério.
Quem está ao sol e fecha os olhos,
Começa a não saber o que é o sol
E a pensar muitas cousas cheias de calor.

Mas abre os olhos e vê o sol,
E já não pode pensar em nada,
Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos
De todos os filósofos e de todos os poetas.
A luz do sol não sabe o que faz
E por isso não erra e é comum e boa.

Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?
A de serem verdes e copadas e de terem ramos
E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,
A nós, que não sabemos dar por elas.
Mas que melhor metafísica que a delas,
Que é a de não saber para que vivem
Nem saber o que não sabem?

“Constituição íntima das cousas”...

³³⁶ Original: “eine aufgescheuchte Wachtelbrut und in der Ferne über den weligen Feldern die große sinkende Sonne” (HOFMANNSTHAL, 2004, p. 7).

³³⁷ Original: “diese Gießkanne und das Wasser in ihr, das vom Schatten des Baumes finster ist, und ein Schwimmkäfer, der auf dem Spiegel dieses Wassers von einem dunklen Ufer zum andern rudert” (HOFMANNSTHAL, 2004, p. 8).

“Sentido íntimo do Universo”...
Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada.
É incrível que se possa pensar em cousas dessas.
É como pensar em razões e fins
Quando o começo da manhã está raiando, e pelos lados das
árvores
Um vago ouro lustroso vai perdendo a escuridão.

Pensar no sentido íntimo das cousas
É acrescentado, como pensar na saúde
Ou levar um copo à água das fontes.

O único sentido íntimo das cousas
É elas não terem sentido íntimo nenhum
(PESSOA, 2006, pp. 206-207)

Aqui, também, temos uma espécie de recusa/negação das possibilidades de significação de nossas experiências com o mundo, nos mesmos termos em que caminham as reflexões de Hofmannsthal. Ainda tratando de poesia, e da mesma época em que escreveu Pessoa, Hugo Friedrich oferece, em *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*³³⁸ (1956), um amplo estudo partindo dos poetas Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, que traz em seu horizonte questões como a dissonância, a anormalidade, a incoerência e a transcendência vazia de uma realização lírica em conflito com a inapreensibilidade do objeto, ecoando o problema dos limites da linguagem.

George Steiner propõe diversas reflexões a respeito no volume *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*³³⁹ (1967). Giorgio Agamben trata do assunto em *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*³⁴⁰ (1977). Severo Sarduy possui um breve ensaio intitulado “Por uma ética do desperdício”³⁴¹ (1979), que também caminha para reflexões de teor semelhante, e o mesmo vale para os ensaios “A estética do silêncio”³⁴² (1969), de Susan Sontag, e “A crise da linguagem”³⁴³ (1976), de Richard Sheppard.

Esses são apenas alguns dos autores e títulos que poderiam ter enriquecido nossa pesquisa, caso houvésemos encontrado meios para

³³⁸ Título original: *Die Struktur der Modernen Lyrik: Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*.

³³⁹ Título original: *Language and silence: essays*.

³⁴⁰ Título original: *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*.

³⁴¹ Título original: “El barroco y el neobarroco”.

³⁴² Título original: “The aesthetics of silence”.

³⁴³ Título original: “The Crisis of Language”.

abordá-los. Se esta breve miscelânea constitui uma forma (imperfeita) de pagar a eles nosso débito (que ainda permanece), ela também aponta, em segunda instância, para a dimensão ocupada pelo problema dos limites da linguagem na área dos estudos literários: a diversidade de possibilidades de se abordar o assunto, e a heterogeneidade tanto dos autores que o realizam em suas produções poéticas, dramáticas e ficcionais, quanto dos estudiosos que sobre ele se debruçam, parecem-nos colocá-lo como um dos epicentros temáticos da literatura do século XX. Dessa forma, se propusemos aqui a elaboração de uma “poética do gaguejo” ao contemplar especificamente as obras de Hilda Hilst e Samuel Beckett, não perdemos de vista que ela pode se estender para além da produção desses dois escritores específicos, teorização metonímica de um dos principais impasses que se configuram para aqueles envolvidos com o ofício da escrita literária.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Quase trezentas páginas depois, é um tanto inevitável darmos início a nossas últimas considerações em tons mauthnerianos: até que ponto deve ser considerada válida a proposta de um estudo que pretende refletir sobre a condição limitada de nossa linguagem, mas que, ao mesmo tempo, vale-se da mesma linguagem – em uma extensão que beira o excesso, carregada de certa verbosidade, repleta de tentativas de traduções, referências, notas de rodapé e digressões – para fazê-lo?

No final, nossa tese também encerra um movimento metalinguístico: partindo de um olhar sobre a produção ficcional de Hilda Hilst e Samuel Beckett, o esforço aqui contido, no sentido de refletir sobre a falência da linguagem que traduz toda tentativa de expressão humana, inevitavelmente fica fadado a tomar corpo na mesma linguagem que, de maneira incoerente, pretendemos acusar. Não há como escapar dos limites da linguagem. Não há como ultrapassá-los. O transbordo, em última instância, aponta para a falha.

A falha, a vimos trabalhada por Hilst e Beckett de maneira exemplar, por meio de configurações e situações diversas. Não pretendemos afirmar que essa seja a única (ou mesmo a principal) temática a percorrer as obras dos dois escritores. Mas insistimos que se trata de um dos grandes problemas que se colocam no horizonte da realização estética de ambos. E, principalmente, trata-se de um importante ponto de convergência: ao propor uma aproximação entre alguns textos de Hilst e Beckett – aproximação que pretende ampliar nossas possibilidades de investigação de suas obras –, o problema dos limites da linguagem sobressai como significativa “chave de leitura” a orientar essa análise comparada.

Conforme procuramos demonstrar, tanto em textos de maior extensão, como “O oco” e *Molloy*, quanto em sua prosa curta, os dois autores constroem situações que evidenciam o problema gerado pela constatação de que a linguagem é limitada. Também vimos, em nosso terceiro capítulo, que tais

situações encontram ecos na crítica à linguagem proposta por Wittgenstein (em menor proporção), Mauthner e Nietzsche.

Apontar o problema não significa que exista uma solução: não há como não dizer o mundo. Só possuímos a linguagem, e continuaremos presos a ela. Mas uma coisa é empregá-la acreditando em sua eficiência, desconsiderando (deliberadamente ou não) seu estatuto metafórico, sua condição limitada, seu caráter falido. Outra coisa bem diferente é empregá-la sem perder de vista que ela não dá conta, efetivamente, do objeto a que se destina. A grande diferença reside sobre a consciência: irrevogavelmente presos à linguagem, a consciência sobre suas limitações é o máximo a que podemos aspirar.

Nietzsche diz que “julgamos saber algo das próprias coisas quando falamos de árvores, cores, neve e flores e, no entanto, não dispomos senão de metáforas das coisas que não correspondem de forma alguma às essencialidades primordiais”. Todos os dias, no caminho para o trabalho, perto de casa, em nossas práticas cotidianas, vemos dezenas de árvores. E simplesmente passamos por elas, sem constrangimento. Olhamos para essas árvores e não as vemos de fato, porque elas já estão contidas em nosso arcabouço de teorizações, logicismos, definições, esquemas, explicações: fantasmagorias. As árvores não nos assustam, porque milênios de conhecimento humano (i.e.: linguagem) conferiram a elas um “blá-blá-blá insuportável”: funções, atributos e explicações científicas, religiosas, culturais.

Ao final dos percursos tortuosos que tomamos ao longo deste trabalho, talvez a pergunta mais premente (e de uma simplicidade quase ridícula) que devemos fazer é a seguinte: *como isso pode ser possível?*

Criamos molduras para enquadrar aquilo que se encontra diante de nossos olhos, mas elas acabam engolindo tudo, e tudo o que resta para observar são suas próprias estruturas rígidas. Há tanto a ser dito sobre as árvores, que elas acabam não sendo mais vistas. Elas foram esmagadas pela moldura da linguagem.

Nós perdemos a capacidade do assombro.

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. Dizer de qualquer modo,

ainda que as espirais sobreexistam num torno infinito. São defeitos diários. Dificuldades de toda hora. Esboço. Gaguejos. Gaguejos do não apto: epitáfio tão ajustado do nós-ninguém. Sísifos. Pois só há a linguagem para dizer, mesmo sendo incapaz de dizer. Porque emudecer é difícil demais, e aí, só o transbordo. Porque há uma mortalha branca que envolve tudo, uma câmara mortuária no dentro mais fundo que nossa substituição linguística tenta abafar. Condição leprosa. E a taberna mundana. Dificuldades de toda hora. Transbordo. Silêncio. As palavras esbarrando nos muros da impossibilidade. Um aguaceiro de palavras. O todo partido, partindo a palavra. Gaguejos. O espaço-cadáver. A longa sonata de cadáveres. Torpemente nomeados. Defeitos de toda hora. Merda. Evasão. Vazio. Gaguejos. Porque não há como. Porque é preciso dizer, ainda que não se possa dizer. Porque a palavra não dá conta. Porque a palavra esbarra nesses muros. Porque é impossível cont

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Trecho de carta escrita para Hilda Hilst em 29 de abril de 1969. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 8: Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, pp. 20-23.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2001.

ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. *Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: fim e recomeço da narrativa* (tese: doutorado em Literatura Comparada). João Pessoa: UFPB, 2009.

ARISTÓTELES (ARISTOTLE). On interpretation. In: _____. *The categories; On interpretation; Prior analytics*. Bilingual edition. Edited by Jeffrey Henderson. Translation of the first two texts: Harold P. Cooke; translation of the third text: Hugh Trendennick. Cambridge: Harvard University Press, 1983, pp. 111-179.

BADIOU, Alain. L'écriture du générique : Samuel Beckett. Dans : _____. *Conditions*. Préface de François Wahl. Paris : Éditions du Seuil, 1992, pp. 329-366.

_____. Author's Preface. In: _____. *On Beckett* (edited by Nina Power and Alberto Toscano). Translation, introduction and selection: Nina Power; Alberto Toscano. Postface: Andrew Gibson. Manchester: Clinamen Press, 2003b, pp. XXXV-XXXVI.

_____. Being, Existence, Thought: Prose and Concept. In: _____. *On Beckett* (edited by Nina Power and Alberto Toscano). Translation, introduction and selection: Nina Power; Alberto Toscano. Postface: Andrew Gibson. Manchester: Clinamen Press, 2003b, pp. 79-112.

_____. Tireless Desire. In: _____. *On Beckett* (edited by Nina Power and Alberto Toscano). Translation, introduction and selection: Nina Power; Alberto Toscano. Postface: Andrew Gibson. Manchester: Clinamen Press, 2003c, pp. 37-78.

BARGE, Laura. "Coloured Images" in the "Black Dark": Samuel Beckett's Later Fiction. In: *PMLA* (Publications of the Modern Language Association), Vol. 92, N. 2 (Mar., 1977), pp. 273-284.

BARROS, Fernando de Moraes. Introdução. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007, pp. 9-22.

BECKETT, Samuel. Bing. In : _____. *Têtes-mortes*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1972, pp. 59-66.

_____. Imagination Morte Imaginez. In : _____. *Têtes-mortes*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1972b, pp. 49-57.

_____. Sans. In : _____. *Têtes-mortes*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1972c, pp. 67-77.

_____. *Molloy*. Suivi de « *Molloy* : un événement littéraire, une œuvre » par Jean-Jacques Mayoux. Paris : Les Éditions de Minuit, 1982.

_____. Three Dialogues. In: _____. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Edited with a foreword by Ruby Cohn. New York: Grove Press, 1984, pp. 138-145.

_____. 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.

_____. Lessness. In: _____. *The Complete Short Prose, 1929-1989*. Edited and with an Introduction and Notes by S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1995d, pp. 197-201.

_____. Ping. In: _____. *The Complete Short Prose, 1929-1989*. Edited and with an Introduction and Notes by S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1995e, pp. 193-196.

_____. The Cliff. Translated by Edith Fournier. In: _____. *The Complete Short Prose, 1929-1989*. Edited and with an Introduction and Notes by S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1995f, p. 257.

_____. Três Diálogos com Georges Duthuit. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2001, pp. 173-182.

_____. La Falaise. In : *Pour finir encore et autres foirades*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2004, pp. 67-69.

_____. Molloy. In: *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition. Volume II: Novels*. Series Editor: Paul Auster. Introduction by Salman Rushdie. New York: Grove Press, 2006, pp. 1-170.

_____. Happy Days. In: *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition. Volume III: Dramatic Works*. Series Editor: Paul Auster. Introduction by Edward Albee. New York: Grove Press, 2006b, pp. 273-308.

_____. The Unnamable. In: *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*. Volume II: Novels. Series Editor: Paul Auster. Introduction by Salman Rushdie. New York: Grove Press, 2006c, pp. 283-407.

_____. *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.

_____. *Dias felizes*. Trad. e prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. 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.

BEN-ZVI, Linda. Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the limits of language. In: *PMLA* (Publications of the Modern Language Association), vol. 95, n. 2, (Mar, 1980), pp. 183-200.

_____. Samuel Beckett, Fritz Mauthner, e os limites da linguagem. Trad. e apresentação: Willian André. In: *Criação & Crítica* (USP), vol. 13, dez./2014, pp. 172-198.

BRIENZA, Susan; BRATHER, Enoch. Chance and Choice in Beckett's *Lessness*. In: *ELH*, Vol. 43, N. 2 (Summer, 1976), pp. 244-258.

CADERNOS. Das sombras (entrevista com Hilda Hilst). In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 8: Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, pp. 25-41.

CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais*. Trad. Marta de Senna. Bauru: Edusc, 2004.

CIORAN, Emil. Beckett: alguns encontros. In: _____. *Exercícios de admiração: ensaios e perfis*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 86-93.

COELHO, Nelly Novaes. *Fluxofloema e Qadós: a busca e a espera*. In: _____. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993, pp. 210-221.

DEARLOVE, J. E. "Last Images": Samuel Beckett's Residual Fiction. In: *Journal of Modern Literature*, Vol. 6, N. 1, Samuel Beckett Special Number (Feb., 1977), pp. 104-126.

DENAT, Céline. "To Speak in Images": The Status of Rhetoric and Metaphor in Nietzsche's New Language. In: CONSTÂNCIO, João; BRANCO, João Mayer (eds.). *As the Spider Spins: Essays on Nietzsche's Critique and Use of Language*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2012, pp. 13-37.

DIAS, Juarez Guimarães. *O fluxo metanarrativo de Hilda Hilst em Fluxo-Floema*. São Paulo: Annablume, 2010.

DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

FOURNIER, Edith. « Sans » : cantate et fugue pour un refuge. In : *Les Lettres Nouvelles*, Septembre-Octobre 1970, pp. 149-160.

GIBSON, Andrews. Badiou, Beckett and Contemporary Criticism. In: BADIOU, Alain. *On Beckett* (edited by Nina Power and Alberto Toscano). Translation, introduction and selection: Nina Power; Alberto Toscano. Postface: Andrew Gibson. Manchester: Clinamen Press, 2003, pp. 119-136.

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, pp. 7-25.

HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. O unicórnio. In: _____. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, pp. 111-164.

_____. Ad majora nato sum. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977, pp. 17-20.

_____. Amável mas indomável. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977b, pp. 14-16.

_____. Esboço. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977c, pp. 9-11.

_____. Vicioso Kadek. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977d, pp. 21-22.

_____. O oco. In: _____. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002, pp. 125-200.

_____. Triste. In: _____. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2005, pp. 113-115.

_____. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Globo, 2006.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. Uma carta. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IV, n. 8 (jan-jun/2010), pp. 23-34.

_____. Der Brief des Lord Chandos/La lettera di Lord Chandos. Traduzione di Heinrich F. Fleck. Novembre 2004. *Online*: <<http://www.rodoni.ch/busoni/bibliotechina/EINBRIEF.PDF>>, acesso em 23 jul./2016.

HUBERT, Renée-Riese. A la Trace de Bing. In: *Sub-Stance*, Vol. 1, N. 1 (Autumn, 1971), pp. 21-27.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York and London: Routledge, 2004.

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

LEMINSKI, Paulo. Beckett, o apocalipse e depois. In: BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Indicação editorial, posfácio e trad. do francês e do inglês: Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 145-157.

LODGE, David. Some Ping Understood. In: *Encounter*, February 1968, pp. 85-89.

MAGNUS, Bernd; HIGGINS, Kathleen M. Introduction to The Cambridge Companion to Nietzsche. In: _____ (eds.). *The Cambridge Companion to Nietzsche*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 1-17.

MAUTHNER, Fritz. *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Zweiter Band: zur Sprachwissenschaft. Zweiter Auflage. Stuttgart und Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1912.

_____. *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Dritter Band: zur Grammatik und Logik. Zweite Auflage. Stuttgart und Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1913.

_____. *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Erster Band: zur Sprache und zur Psychologie. Dritte Auflage. Stuttgart und Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1921.

_____. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Trad. José Moreno Villa. Barcelona: Herder, 2001.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 8: Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, pp. 114-126.

NIETZSCHE, Friedrich. *Die fröhliche Wissenschaft („la gaya scienza“)*. Neue Ausgabe mit einem Auhange: Lieder des Prinzen Vogelfrei. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch, 1887.

_____. Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: _____. *Sämtliche Werke*. KSA 1: Die Geburt der Tragödie; Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV; Nachgelassene Schriften 1870-1873. Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988, pp. 873-890.

_____. Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral. Trad. Helga Hoock Quadrado. In: _____. *Obras escolhidas de Friedrich Nietzsche*. Vol. I: O Nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo; Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral. Introdução geral e prefácio de António Marques. Lisboa: Relógio de Água, 1997, pp. 213-232.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Teatro completo*. Posfácio: Renata Pallottini. São Paulo: Globo, 2008, pp. 7-19.

_____. Nota do organizador. In: _____ (org). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010, pp. 7-29.

PELLEGRINI, Tânia. A narrativa brasileira contemporânea: emergência do pós-modernismo. In: *Revista de Letras, PUCCAMP*, n. 13, dez/1994, pp. 48-59.

PESSOA, Fernando. Poemas completos de Alberto Caeiro. In: _____. *Obra poética*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.

PINTO, Paulo Roberto Margutti. *Iniciação ao silêncio: uma análise do Tractatus de Wittgenstein como forma de argumentação*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

POWER, Nina; TOSCANO, Alberto. 'Think, pig!' An Introduction to Badiou's Beckett. In: BADIOU, Alain. *On Beckett* (edited by Nina Power and Alberto Toscano). Translation, introduction and selection: Nina Power; Alberto Toscano. Postface: Andrew Gibson. Manchester: Clinamen Press, 2003, pp. XI-XXXIV.

PRIETO, Eric. Des extrêmes qui se rejoignent: solipsisme, réalisme, et le récit beckettien. In: *French Fórum*, Vol. 27, N. 2 (Spring 2002), pp. 99-116.

PURCENO, Sonia. Estante. In: PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010, pp. 106-115.

RIBEIRO, Leo Gilson. Apresentação. In: HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977, pp. IX-XII.

_____. Da ficção. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 8: Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, pp. 80-96.

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, pp. 10-17.

SANTOS, Luiz Henrique Lopes dos. A essência da proposição e a essência do mundo. In: WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Edição bilíngue. Trad., apresentação e ensaio introdutório: Luiz Henrique Lopes dos Santos. Introdução: Bertrand Russell. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

SEGRÈ, Elisabeth Bregman. Style and Structure in Beckett's "Ping": *That Something Itself*. In: *Journal of Modern Literature*, Vol. 6, N. 1, Samuel Beckett Special Number (Feb., 1977), pp. 127-147.

SENECA. *IV: Ad Lucilium Epistulae Morales*. Vol. I, Books I-LXV. With an English translation by Richard M. Gummere. Massachusetts: Harvard University Press, 1979.

SOUZA, Ana Helena. *Molloy: dizer sempre, ou quase*. In: BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. e prefácio: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007, pp. 7-20.

TISCOSKI, Luciana. *Os irmãos de Hilda Hilst: transtextualidade e experiência interior* (dissertação: mestrado em Literatura). Florianópolis: UFSC, 2011.

van VELDE, Bram. *Zonder Tietel*. 130 x 162 cm, olie op doek, New York, Collectie E. E. Taylor, 1957. In: BvE- Bram van Velde. Disponível em: <<http://members.chello.nl/bveck/Chrono.htm>>, acesso em 23 jun./2016.

_____. *Zonder Tietel*. 130 x 195 cm, Private Collection, 1959. In: BvE- Bram van Velde. Disponível em: <<http://members.chello.nl/bveck/Chrono.htm>>, acesso em 23 jun./2016.

_____. *Zonder Tietel*. 70 x 105 cm, gouache en inkt, Genève, Collectie G. Moos, 1973. In: BvE- Bram van Velde. Disponível em: <<http://members.chello.nl/bveck/Chrono.htm>>, acesso em 23 jun./2016.

VILLA, José Moreno. Fritz Mauthner. In: MAUTHNER, Fritz. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Trad. José Moreno Villa. Barcelona: Herder, 2001, pp. 9-14.

VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-modernismo: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

WEILER, Gershon. *Mauthner's Critique of Language*. New York: Cambridge University Press, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *Tractatus logico-philosophicus*. Edição bilíngue. Trad., apresentação e ensaio introdutório: Luiz Henrique Lopes dos Santos. Introdução: Bertrand Russell. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.



impossível contin

Os dois arquivos anexados a seguir correspondem:

1) à nossa tradução integral dos cinco contos de Samuel Beckett que integram a segunda metade de nosso corpus. A tradução dos contos foi realizada especificamente para fins de estudo, não visando à publicação, e, conforme observado no início do segundo capítulo, teve por base o cotejo das versões em francês e inglês.

2) à nossa tradução do artigo “Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the limits of language”, de Linda Ben-Zvi, publicado sob o título “Samuel Beckett, Fritz Mauthner, e os limites da linguagem” no volume n. 13 da revista *Criação & Crítica* (USP, ISSN: 1984-1124, Qualis B1, jul/dez. 2014).

CINCO CONTOS DE SAMUEL BECKETT

Imaginação morta imagine^a

Sem sinal de vida em nenhum lugar, você diz, pah, o grande negócio, a imaginação não está morta, sim, bom, imaginação morta imagine. Ilhas, águas, azul, verde, um vislumbre e desaparece, para sempre, esqueça. Até 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. Saia, uma rotunda sem ornamentos, tudo branco na brancura, entre novamente, bata, completamente sólida, soa como na imaginação soa o osso. 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. Saia novamente, afaste-se, ela desaparece, sobrevoe, ela desaparece, tudo branco na brancura, desça, entre novamente. Vazio, silêncio, calor, brancura, 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. Cai ao mesmo tempo a temperatura, para atingir seu mínimo, aproximadamente zero, no instante em que tudo se faz preto, o que pode parecer estranho. 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. Tempo mais ou menos longo, pois podem intervir, a experiência mostra, entre o fim da queda e o início do aclave, durações muito diversas, de uma fração de segundo até o que poderia, em outros tempos e lugares, ter parecido uma eternidade. Mesma observação para

^a Títulos originais: francês ("Imagination Morte Imaginez"); inglês ("Imagination Dead Imagine").

a outra pausa, entre o fim do aclave e o início da queda. Os extremos, tanto quanto duram, são perfeitamente estáveis, o que no caso da temperatura pode parecer estranho, no começo. Às vezes também acontece, a experiência mostra, de queda e aclave serem interrompidos em qualquer ponto, e marcarem uma pausa mais ou menos longa, antes de reiniciarem, ou de se converterem, aquela em aclave, este em queda, podendo em seu turno serem completados ou serem interrompidos, para então reiniciarem, ou de novo se inverterm, depois de um tempo mais ou menos longo, e assim por diante, até se completarem em um dos dois extremos. Nessas variações de altos e baixos, aclives e quedas, sucedendo em ritmos incontáveis, não é raro que a passagem se faça do branco ao preto e do calor ao frio, e inversamente. Apenas os extremos são estáveis, como o sublinha a pulsação que se manifesta durante as pausas nos níveis intermediários, não importa a duração e a altura. Vibram então chão, parede, abóbada e corpos, cinza branco ou esfumaçado ou entre ambos. Mas é raro, a experiência mostra, que a passagem se faça assim. E o mais frequente, quando a luz começa a cair, e com ela o calor, é o movimento continuar suave até o breu completo e cerca de zero graus serem alcançados simultaneamente, um e outro, depois de cerca de 20 segundos. O mesmo para o movimento contrário, até o calor e a brancura. Segue na ordem das frequências a queda ou aclave com tempo de pausa mais ou menos longo nesses cinzas febris, sem que o movimento seja invertido em qualquer momento. No entanto, uma vez rompido o equilíbrio, para o alto ou para baixo, a passagem ao seguinte é variada ao infinito. Mas sejam quais forem as incertezas, o retorno cedo ou tarde à calma temporária parece assegurado, por um momento, no preto ou na grande brancura, com temperatura aferente, mundo ainda à prova da convulsão sem trégua. Reencontrado por milagre após qual ausência em vazios perfeitos já não é mais o mesmo, desse ponto de vista, mas não há outro. Externamente tudo permanece inalterado e a aparência do pequeno edifício ainda aleatória, sua brancura se fundindo com a brancura ao redor. Mas entre, e agora é a calma mais breve e jamais duas vezes o mesmo tumulto. Luz e calor permanecem ligados como se provindos de uma mesma e única fonte da qual ainda nenhum vestígio. 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 B e D, também branco como o chão, o parceiro. Sobre o flanco direito portanto os dois, costas contra costas, cabeça contra bunda. Segure um espelho sob seus lábios, ele embaça. Com a mão esquerda cada um segura a perna esquerda um pouco abaixo do joelho, com a direita o braço esquerdo um pouco acima do cotovelo. Nessa luz agitada, a grande calma branca agora tão rara e breve, a inspeção é difícil. Apesar do espelho eles bem passariam por inanimados exceto pelos olhos esquerdos que em intervalos incalculáveis se abrem bruscamente e ficam escancarados muito além das possibilidades humanas. Azul claro penetrante o efeito é notável, no começo. Jamais os dois abrem os olhos juntos, exceto uma vez cerca de dez segundos, o início de um invadindo o fim do outro. Nem gordos nem magros, nem grandes nem pequenos, os corpos parecem inteiros e em bom estado, a julgar pelas partes disponíveis à vista. Aos rostos também, desde que os dois lados se equivalham, nada parece faltar de essencial. Entre sua imobilidade absoluta e a luz convulsiva o contraste é impressionante, no começo, para quem ainda se lembra de ter experimentado o contrário. É claro, contudo, por mil pequenos sinais muito longos para imaginar, que eles não estão dormindo. Murmurem apenas um ah, nesse silêncio, e no mesmo instante para o olho de rapina a ínfima excitação imediatamente reprimida. 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.

Bing^b

Tudo conhecido tudo branco corpo nu branco um metro pernas juntas como se costuradas. Luz calor chão branco um metro quadrado jamais visto. Paredes brancas um metro por dois teto branco um metro quadrado jamais visto. Corpo nu branco fixo só os olhos apenas. Traços borrões cinza claro quase branco no branco. Mãos penduradas abertas em concha pés brancos calcanhares juntos ângulo direito. Luz calor planos brancos radiantes. Corpo nu branco fixo bing fixo alhures. Traços borrões sinais sem sentido cinza claro quase branco. Corpo nu branco fixo invisível branco no branco. Só os olhos apenas azul claro quase branco. Cabeça bola bem alta olhos azul claro quase branco rosto fixo silêncio dentro. Breves murmúrios apenas quase jamais todos conhecidos. Traços borrões sinais sem sentido cinza claro quase branco no branco. Pernas juntas como se costuradas calcanhares juntos ângulo direito. Traços só inacabados dados pretos cinza claro quase branco no branco. Luz calor paredes brancas radiantes um metro por dois. Corpo nu branco fixo um metro bing fixo alhures. Traços borrões sinais sem sentido cinza claro quase branco. Pés brancos invisíveis calcanhares juntos ângulo direito. Olhos só inacabados dados azuis azul claro quase branco. Murmúrio apenas quase jamais um segundo talvez não só. Rosa dada apenas corpo nu branco fixo um metro branco no branco invisível. Luz calor murmúrios apenas quase jamais sempre os mesmos todos conhecidos. Mãos brancas invisíveis penduradas abertas em concha. Corpo nu branco fixo um metro bing fixo alhures. Só os olhos apenas

^b Títulos originais: francês (“Bing”); inglês (“Ping”). Tanto “bing” quanto “ping” correspondem, em suas respectivas línguas, a interjeições que podem representar barulhos não exatamente definidos: um barulho brusco, um tilintar, um sibilo, um som metálico – ou mesmo, como o interpretamos ao longo de nossa tese, um soluço, engasgo, gaguejo. Mais importante do que a definição exata do termo é compreender que ele atua, no texto, marcando interrupções, pausas aparentemente indesejadas, na descrição que se pretende construir. Ajuda a entender o efeito em questão a imagem de um disco (ou mesmo uma fita k7) que, durante a reprodução de seu conteúdo, “enroscasse” ou “engasgasse” diversas vezes. Devido ao fato de não possuímos um correspondente exato em língua portuguesa (teria efeito semelhante a adoção de qualquer onomatopéia ou interjeição que correspondesse a um “barulho”), tomamos a liberdade de manter, na tradução, a grafia utilizada no original francês, “bing”. A esse respeito, uma segunda observação: no texto em francês, Beckett varia a representação das interrupções com os termos “bing” e “hop”. Já no texto em inglês, aparece apenas “ping” (traduzindo, indistintamente, tanto “bing” quanto “hop”). Apesar de nossa base principal, durante o cotejo, ter sido o francês – e apesar de termos mantido “bing”, e não “ping”, em nossa tradução – seguimos, nesse caso, o modelo do inglês, utilizando um único termo em todas as ocorrências. Portanto, nas passagens do francês em que se lê “hop” (e que, no inglês, se lê “ping”), lê-se, em nossa tradução, “bing”.

azul claro quase branco rosto fixo. Murmúrio apenas quase jamais um segundo talvez uma saída. Cabeça bola bem alta olhos azul claro quase branco bing murmúrio bing silêncio. Boca como se costurada linha branca invisível. Bing talvez uma natureza um segundo quase jamais essa memória quase jamais. Paredes brancas cada traço seu borrões sinais sem sentido cinza claro quase branco. Luz calor tudo conhecido tudo branco invisíveis reencontros dos planos. Bing murmúrio apenas quase jamais um segundo talvez um sentido essa memória quase jamais. Pés brancos invisíveis calcanhares juntos ângulo direito bing alhures sem som. Mãos penduradas abertas em concha pernas juntas como se costuradas. Cabeça bola bem alta olhos azul claro quase branco rosto fixo silêncio dentro. Bing alhures todo o tempo lá mas não conhecido. Só os olhos só inacabados dados azuis buracos azul claro quase branco única cor rosto fixo. Tudo conhecido tudo branco planos brancos radiantes bing murmúrio apenas quase jamais um segundo tempo sideral essa memória quase jamais. Corpo nu branco fixo um metro bing fixo alhures branco no branco coração invisível respiração sem som. Só os olhos dados azuis azul claro quase branco rosto fixo única cor só inacabados. Invisíveis reencontros dos planos um só radiante branco ao infinito mas não conhecido. Nariz orelhas buracos brancos boca linha branca como se costurada invisível. Bing murmúrios apenas quase jamais um segundo sempre os mesmos todos conhecidos. Rosa dada apenas corpo nu branco fixo invisível tudo conhecido fora dentro. Bing talvez uma natureza um segundo com imagem mesmo tempo um pouco menos azul e branco no vento. Teto branco radiante um metro quadrado jamais visto bing talvez ali uma saída um segundo bing silêncio. Traços só inacabados dados pretos borrados cinzas sinais sem sentido cinza claro quase branco sempre os mesmos. Bing talvez não só um segundo com imagem sempre a mesma mesmo tempo um pouco menos essa memória quase jamais bing silêncio. Rosas caídas apenas unhas brancas acabadas. Longos cabelos caídos brancos invisíveis acabados. Cicatrizes invisíveis mesmo branco que as carnes feridas rosas apenas outrora. Bing imagem apenas quase jamais um segundo tempo sideral azul e branco no vento. Cabeça bola bem alta nariz orelhas buracos brancos boca linha branca como se costurada invisível acabada. Só os olhos dados azuis rosto fixo azul claro quase branco única cor só inacabados. Luz calor planos brancos radiantes um

só radiante branco ao infinito mas não conhecido. Bing uma natureza apenas quase jamais um segundo com imagem mesmo tempo um pouco menos sempre a mesma azul e branco no vento. Traços borrões cinza claro olhos buracos azul claro quase branco rosto fixo bing talvez um sentido apenas quase jamais bing silêncio. Branco nu um metro fixo bing fixo alhures sem som pernas juntas como se costuradas calcanhares juntos ângulo direito mãos penduradas abertas em concha. Cabeça bola bem alta olhos buracos azul claro quase branco rosto fixo silêncio dentro bing alhures todo o tempo lá mas não conhecido. Bing talvez não só um segundo com imagem mesmo tempo um pouco menos olho preto e branco semi-cerrado cílios longos suplicando essa memória quase jamais. Ao longe lampejo de tempo tudo branco acabado tudo outrora bing lampejo paredes brancas radiantes sem traços olhos última cor bing brancos acabados. Bing fixo último alhures pernas juntas como se costuradas calcanhares juntos ângulo direito mãos penduradas abertas em concha cabeça bola bem alta olhos brancos invisíveis rosto fixo acabados. Rosa dada apenas um metro invisível nu branco tudo conhecido fora dentro acabado. Teto branco jamais visto bing outrora apenas quase jamais um segundo chão branco jamais visto talvez ali. Bing outrora apenas talvez um sentido uma natureza um segundo quase jamais azul e branco no vento essa memória jamais novamente. Planos brancos sem traços um só radiante branco ao infinito mas não conhecido. Luz calor tudo conhecido tudo branco coração respiração sem som. Cabeça bola bem alta olhos brancos rosto fixo velho bing último murmúrio talvez não só um segundo olho breu preto e branco semi-cerrado cílios longos suplicando bing silêncio bing acabado.

Sem^c

Ruínas verdadeiro refúgio enfim até o qual e também longe portanto falso. Distâncias sem fim terra céu confundidos nenhum barulho nada que se move. Rosto cinza dois azul claro pequeno corpo coração batendo só em pé. Apagado aberto quatro paredes para trás verdadeiro refúgio sem saída.

Ruínas dispersas confundidas com a areia cinza cinzenta^d verdadeiro refúgio. Cubo tudo luz brancura limpa planos sem traço nenhuma lembrança. Nunca foi mais que ar cinza sem tempo quimera luz que passa. Céu cinza cinzento reflexo da terra reflexo do céu. Nunca foi mais que esse sonho imutável a hora que passa.

Ele amaldiçoará Deus como nos tempos abençoados rosto ao céu aberto o dilúvio passageiro. Pequeno corpo rosto cinza traz fendidos e pequenos buracos dois azul claro. Planos sem traço brancura limpa olho calmo enfim nenhuma lembrança.

Quimera luz nunca foi mais que ar cinza sem tempo nenhum barulho. Planos sem traço perto do toque brancura limpa nenhuma lembrança. Pequeno corpo rígido cinza cinzento coração batendo rosto nas distâncias. Choverá

^c Títulos originais: francês (“Sans”); inglês (“Lessness”). Adotamos no português, para evitar maiores dificuldades, o termo mais próximo do original francês, “Sem”, mas alguns comentários a esse respeito são pertinentes. Quando da elaboração do título em inglês, recusando a solução mais óbvia, “Without”, que não o satisfazia por conta da formação da palavra a partir da junção de “with” e “out”, Beckett chegou à formulação do neologismo “Lessness”, unindo as partículas (semanticamente contraditórias) “less” e “ness”. No volume *Exercícios de admiração*, Emil Cioran relembra um episódio em que conversou com Beckett a respeito do título em questão – e que tomamos a liberdade de reproduzir na íntegra: “Tendo esta palavra *Lessness* (tão insondável quanto o *Ungrund* de Boehme) me fascinado, disse uma noite a Beckett que não dormiria antes de haver encontrado, para ela, um equivalente à altura em francês. Tínhamos examinado juntas todas as formas possíveis sugeridas por *sans* e *moindre*. Nenhuma nos parecera se aproximar da inesgotável *Lessness*, mistura de privação e de infinito, vacuidade sinônima de apoteose. Nós nos separamos meio decepcionados. Chegando em casa, continuei a virar e revirar na minha cabeça essa pobre *sans*. Quando ia capitular, tive a ideia de que devia procurar na direção do latim *sine*. No dia seguinte, escrevi a Beckett que *sineité* parecia-me a palavra desejada. Ele me respondeu que também pensara nisso, talvez no mesmo instante. É preciso reconhecer, no entanto, que o nosso achado não era nada. Concordamos que devíamos abandonar a investigação, que não existia substantivo francês capaz de exprimir a ausência em si, a ausência em estado puro, e que era preciso se resignar com a miséria metafísica de uma proposição” (CIORAN, 2011, pp. 88-89).

^d “Gris cendre”, no francês, ou “ash gray”, no inglês, não possuem um correspondente adequado em português. Literalmente, a tradução pode ser pensada como algo próximo de um “cinza que tem a cor das cinzas”. A solução mais acertada seria, provavelmente, manter apenas “cinza”. No entanto, como Beckett utiliza, em outros momentos (neste texto e em outros), apenas “gris”/“gray”, optamos pela expressão – pouco adequada – “cinza cinzento”, para manter a diferença pretendida pelo autor ao empregar essa expressão específica.

sobre ele como nos tempos abençoados do azul a nuvem passageira. Cubo verdadeiro refúgio enfim quatro paredes sem barulho para trás.

Céu cinza sem nuvem nenhum barulho nada que se move terra areia cinza cinzenta. Pequeno corpo mesmo cinza que a terra o céu as ruínas só em pé. Cinza cinzento ao redor terra céu confundidos distâncias sem fim.

Ele se moverá nas areias haverá movimento no céu no ar nas areias. Nunca senão em sonho o belo sonho ter apenas um tempo para fazer. Pequeno corpo pequeno bloco coração batendo cinza cinzento só em pé. Terra céu confundidos infinito sem alívio pequeno corpo só em pé. Nas areias sem prisão mais um passo até as distâncias ele dará. Silêncio nem uma respiração mesmo cinza em tudo terra céu corpo ruínas.

Preto lento com ruína verdadeiro refúgio quatro paredes sem barulho para trás. Pernas um só bloco braços colados aos flancos corpo pequeno rosto nas distâncias. Nunca senão em sonho dissipado a hora passada longa breve. Só em pé pequeno corpo cinza suave nada que excede alguns buracos. Um passo nas ruínas nas areias em suas costas até as distâncias ele dará. Nunca senão sonho dias e noites feitos de sonhos de outras noites dias melhores. Ele reviverá o tempo de um passo será dia e noite sobre ele as distâncias.

Em quatro para trás verdadeiro refúgio sem saída ruínas dispersas. Pequeno corpo pequeno bloco genitais invadidos bunda um só bloco cinza fendido invadido. Verdadeiro refúgio enfim sem saída disperso quatro paredes sem barulho para trás. Distâncias sem fim terra céu confundidos nada que se move nem uma respiração. Planos brancos sem traço olho calmo cabeça sua razão nenhuma lembrança. Ruínas dispersas cinza cinzento ao redor verdadeiro refúgio enfim sem saída.

Cinza cinzento pequeno corpo só em pé coração batendo rosto nas distâncias. Tudo belo tudo novo como nos tempos abençoados reinará a infelicidade. Terra areia mesmo cinza que o ar o céu o corpo as ruínas areia fina cinza cinzenta. Luz refúgio brancura limpa planos sem traço nenhuma lembrança. Infinito sem alívio pequeno corpo só em pé mesmo cinza em tudo terra céu corpo ruínas. Rosto no calmo branco perto do toque olho calmo enfim nenhuma lembrança. Mais um passo um só todo só nas areias sem prisão ele dará.

Apagado aberto verdadeiro refúgio sem saída até o qual e também longe portanto falso. Nunca senão silêncio tal como em imaginação esses risos loucos esses gritos. Cabeça através do olho calmo tudo brancura calma luz nenhuma lembrança. Quimera a aurora que dissipa as quimeras e o outro chamado escurecer.

Ele irá em suas costas rosto ao céu aberto de novo sobre ele as ruínas as areias as distâncias. Ar cinza sem tempo terra céu confundidos mesmo cinza que as ruínas distâncias sem fim. Será dia e noite sobre ele as distâncias o ar coração baterá de novo. Verdadeiro refúgio enfim ruínas dispersas mesmo cinza que as areias.

Rosto no olho calmo perto do toque tudo brancura calma nenhuma lembrança. Nunca senão imaginado o azul dito em poesia celeste em imaginação louca. Pequeno vazio grande luz cubo tudo brancura planos sem traço nenhuma lembrança. Nunca foi mais que ar cinza sem tempo nada que se move nem uma respiração. Coração batendo só em pé pequeno corpo rosto cinza traz invadidos dois azul claro. Luz brancura perto do toque cabeça através do olho calmo toda sua razão nenhuma lembrança.

Pequeno corpo mesmo cinza que a terra o céu as ruínas só em pé. Silêncio nem uma respiração mesmo cinza em tudo terra céu corpos ruínas. Apagado aberto quatro paredes para trás verdadeiro refúgio sem saída.

Céu cinza cinzento reflexo da terra reflexo do céu. Ar cinza sem tempo terra céu confundidos mesmo cinza que as ruínas distâncias sem fim. Nas areias sem prisão mais um passo até as distâncias ele dará. Será dia e noite sobre ele as distâncias o ar coração baterá de novo.

Quimera luz nunca foi mais que ar cinza sem tempo nenhum barulho. Distâncias sem fim terra céu confundidos nada que se move nem uma respiração. Choverá sobre ele como nos tempos abençoados do azul a nuvem passageira. Céu cinza sem nuvem nenhum barulho nada que se move terra areia cinza cinzenta.

Pequeno vazio grande luz cubo tudo brancura planos sem traços nenhuma lembrança. Infinito sem alívio pequeno corpo só em pé mesmo cinza em tudo terra céu corpo ruínas. Ruínas dispersas confundidas com a areia cinza cinzenta verdadeiro refúgio. Cubo verdadeiro refúgio enfim quatro

paredes sem barulho para trás. Nunca foi mais que esse sonho imutável a hora que passa. Nunca foi mais que ar cinza sem tempo quimera luz que passa.

Em quatro para trás verdadeiro refúgio sem saída ruínas dispersas. Ele reviverá o tempo de um passo será dia e noite sobre ele as distâncias. Rosto no calmo branco perto do toque olho calmo enfim nenhuma lembrança. Rosto cinza dois azul claro pequeno corpo coração batendo só em pé. Ele irá em suas costas rosto ao céu aberto de novo sobre ele as ruínas as areias as distâncias. Terra areia mesmo cinza que o ar o céu o corpo as ruínas areia fina cinza cinzenta. Planos sem traço perto do toque brancura limpa nenhuma lembrança.

Coração batendo só em pé pequeno corpo rosto cinza traz invadidos dois azul claro. Só em pé pequeno corpo cinza suave nada que excede alguns buracos. Nunca senão sonho dias e noites feitos de sonhos de outras noites dias melhores. Ele se moverá nas areias haverá movimento no céu no ar nas areias. Um passo nas ruínas nas areias em suas costas até as distâncias ele dará. Nunca senão silêncio tal como em imaginação esses risos loucos esses gritos.

Verdadeiro refúgio enfim ruínas dispersas mesmo cinza que as areias. Nunca foi mais que ar cinza sem tempo nada que se move nem uma respiração. Planos brancos sem traço olho calmo cabeça sua razão nenhuma lembrança. Nunca senão em sonho dissipado a hora passada longa breve. Cubo tudo luz brancura limpa planos sem traço nenhuma lembrança.

Apagado aberto verdadeiro refúgio sem saída até o qual e também longe portanto falso. Cabeça através do olho calmo tudo brancura calma luz nenhuma lembrança. Tudo belo tudo novo como nos tempos abençoados reinará a infelicidade. Cinza cinzento ao redor terra céu confundidos distâncias sem fim. Ruínas dispersas cinza cinzento ao redor verdadeiro refúgio enfim sem saída. Nunca senão em sonho o belo sonho ter apenas um tempo para fazer. Pequeno corpo rosto cinza traz fendidos e pequenos buracos dois azul claro.

Ruínas verdadeiro refúgio enfim até o qual e também longe portanto falso. Nunca senão imaginado o azul dito em poesia celeste em imaginação louca. Luz brancura perto do toque cabeça através do olho calmo toda sua razão nenhuma lembrança.

Preto lento com ruína verdadeiro refúgio quatro paredes sem barulho para trás. Terra céu confundidos infinito sem alívio pequeno corpo só em pé. Mais um passo um só todo só nas areias sem prisão ele dará. Cinza cinzento pequeno corpo só em pé coração batendo rosto nas distâncias. Luz refúgio brancura limpa planos sem traço nenhuma lembrança. Distâncias sem fim terra céu confundidos nenhum barulho nada que se move.

Pernas um só bloco braços colados aos flancos corpo pequeno rosto nas distâncias. Verdadeiro refúgio enfim sem saída disperso quatro paredes sem barulho para trás. Planos sem traço brancura limpa olho calmo enfim nenhuma lembrança. Ele amaldiçoará Deus como nos tempos abençoados rosto ao céu aberto o dilúvio passageiro. Rosto no olho calmo perto do toque tudo brancura calma nenhuma lembrança.

Pequeno corpo pequeno bloco coração batendo cinza cinzento só em pé. Pequeno corpo rígido cinza cinzento coração batendo rosto nas distâncias. Pequeno corpo pequeno bloco genitais invadidos bunda um só bloco cinza fendido invadido. Quimera a aurora que dissipa as quimeras e o outro chamado escurecer.

Falsos começos^e

1

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, e a própria noite me prende sob os gritos e me coloca ali, sem outro apoio além das Sintaxes de Jolly e Draeger.

Meu escritório possui este particular, ou melhor, eu, que desenvolvi aqui uma tenda do meu tamanho. É aqui, basicamente, de frente para a parede, na penumbra, que eu imagino, às vezes sentado, às vezes em pé, se necessário, de joelhos.

Devo me apresentar? Bah.

2

Nenhum sinal de vida, você diz, eu digo, bah, a imaginação não está morta. Tenda, um metro por três. É aqui. No chão os Léxicos de Jolly e Draeger. Eu desligo. É aqui, no fundo, nariz contra a parede. Em pé, sentado, de joelhos, de acordo. Toda a noite natural. Me apresentar? Bah. Nós giramos até o inverno, eu, meu pedaço de terra. Se pudesse ser tudo sobre mim enfim. E só agora o outro vazio, o silêncio e o escuro perfeito.

3

O velho eu voltou, sem saber de onde, sem saber onde, desprovido de sentido, inalterado.

Um tanto de sílabas, de vírgulas para tomar fôlego, um ponto para o fôlego maior.

Pequenos sem pressa, o pé que aparece vem de muito longe, o firme mais baixo está muito longe para ir, não havia nenhuma maneira.

Ele fala a si mesmo na última pessoa, ele se diz, Ele voltou, não sabe de onde, não sabe onde, não havia nenhuma maneira.

^e Título original: "Faux Départs". É preciso ter em mente que esta tradução interfere diretamente em uma particularidade do texto original. Diferente de todos os outros textos escritos por Beckett, "Faux Départs" mescla francês (os três primeiros blocos) e inglês (o quarto). Traduzimos igualmente todas as quatro partes por estarmos fazendo-o para fins de estudo, mas devemos observar que o texto todo em português implica uma uniformidade da qual o original prescinde.

O pé aparece uma última vez, o outro se junta a ele, está feito. Ele pode soltar sua bengala branca, não há mais bons ou maus, e se esticar.

4

Imaginação morta imagine.

Imagine um lugar, tudo de novo.

Nunca faça outra pergunta.

Imagine um lugar, e então alguém nele, tudo de novo.

Rasteje para fora do leito de morte imundo e o arraste até um lugar para morrer.

Para fora da porta e estrada abaixo com o velho chapéu e o casaco, como era depois da guerra, não, nem tudo de novo.

Um lugar fechado um metro quadrado por um e meio de altura^f, experimente colocá-lo lá.

Não poderia entrar, não pode sair, entrou, vai sair, tudo bem.

Banquinho, paredes nuas quando a luz chega, rostos de mulheres nas paredes quando a luz chega.

Em um canto, quando a luz chega, esfarrapadas Sintaxes de Jolly e Draeger Praeger Draeger, tudo bem.

Apague a luz e deixe-o estar, sentado no banquinho conversando com si mesmo na última pessoa.

Dizendo, Agora onde ele está, não, Agora ele está aqui.

Experimente também sentado, em pé, caminhando, ajoelhando, rastejando, deitado, no escuro e na luz.

Imagine luz.

Imagine luz.

^f A medida “um metro quadrado por um e meio de altura” corresponde a uma adaptação inexata do original, em inglês, “five foot square by six high” [cinco pés quadrados por seis de altura]. Nas versões em francês, Beckett utiliza, com alguma frequência, medidas em centímetros correspondendo ao que, em inglês, aparece como pés (como é o caso de “Imagination Morte Imaginez”, traduzido mais acima, que apresenta, no francês, 80cm, correspondendo aos “three feet” [três pés] da versão em inglês). Nesses casos, costumamos seguir o modelo da versão francesa. Neste quarto bloco de “Faux départs”, no entanto, escrito originalmente em inglês – assim como um de seus correspondentes mais diretos, “All Strange Away” – optamos por adaptar os pés para metros, mesmo que de forma inexata, principalmente porque, caso contrário, teríamos que empregar medidas como 150cm.

Sem fonte aparente, forte, plena, espalhada por tudo, sem sombra, todos os seis planos brilhando iguais, diminua, dez segundos para ficar plena, o mesmo para desligá-la, experimente isso.

Sua coroa ainda toca o teto, sem movimento.

Digamos uma vida toda caminhando agachado e se levantando quando é possível.

Quando acabar, não importa, comece de novo, outro lugar, alguém nele, mantenha ofuscante, nunca ver, nunca encontrar, sem fim, não importa.

O penhasco⁹

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.

⁹ Títulos originais: francês (“La falaise”); inglês (“The cliff”).