

A ESCRITA EM SAMUEL BECKETT COMO EFEITO DO PERCURSO DE VIDA

WRITING IN SAMUEL BECKETT AS AN EFFECT OF THE PATH OF LIFE

Caio Marcos Gonçalves Reis¹

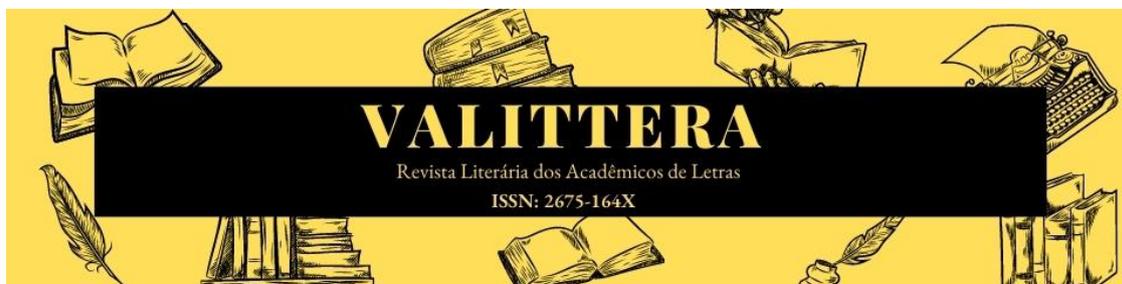
RESUMO: Este trabalho pretende pensar a escrita em Samuel Beckett e sua relação com a vida deste escritor. A palavra vida pode ser pensada como: cenários, percursos, experiência de escrita, narrativas influenciadas por acontecimentos históricos e culturais. Neste processo entre escrita e vida, a literatura e o sentido das coisas são aproximados do trabalho criativo de Beckett, através de conteúdos discutidos em passagens da entrevista dada à Charles Juliet, nas obras de Samuel Beckett e dos efeitos produzidos entre o escritor e as experiências de sua vida, momentos presentes em seu pensamento, suas falas, personagens e criação. Como recurso de interpretação, o sentido da linguagem e a psicanálise são ferramentas elegidas para analisar o tema e enriquecer a discussão. O período da segunda guerra mundial como cerne do entendimento da condição humana atravessou Beckett em sua concepção de entrever o mundo. A forma de escrita presente em suas obras vão se modificando ao longo que a história do mundo o afeta até o momento em que surge *O inominável*, sem possibilidade de ser categorizado, é o lugar que Beckett funda na crítica, na escrita e na literatura a necessidade de analisar, refletir e pensar o lugar na literatura frente ao sintoma incessante da tradição. A escrita em *O inominável*, portanto é tida como extremamente moderna. Para Samuel Beckett era apenas uma forma de entrever o mundo para poder respirar.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Samuel Beckett; *O inominável*.

ABSTRACT: This work intends to think about Samuel Beckett's writing and his relationship with this writer's life. The word life can be thought of as: scenarios, routes, writing experience, narratives influenced by historical and cultural events. In this process between writing and life, literature and the meaning of things are brought closer to Beckett's creative work, through contents discussed in passages from the interview given to Charles Juliet, in the works of Samuel Beckett and the effects produced between the writer and the experiences of his life, moments present in his thoughts, his speeches, characters and creation. As an interpretation resource, the sense of language and psychoanalysis are chosen tools to analyze the theme and enrich the discussion. The period of World War II as the core of the understanding of the human condition crossed Beckett in his conception of seeing the world. The form of writing present in his works changes as the history of the world affects him until the moment when *The unnamable*, without the possibility of being categorized, is the place that Beckett founds in criticism, in writing and in literature. need to analyze, reflect and think about the place in literature in face of the incessant symptom of tradition. The writing in *The Unnamable* is therefore regarded as extremely modern. For Samuel Beckett it was just a way of seeing the world so he could breathe.

KEYWORDS: Literature; Samuel Beckett; The Unnamable.

¹ Mestre em Estudo de Linguagens pela Universidade do Estado da Bahia - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2688-5746>. E-mail: psicanalisticaioreis@gmail.com.



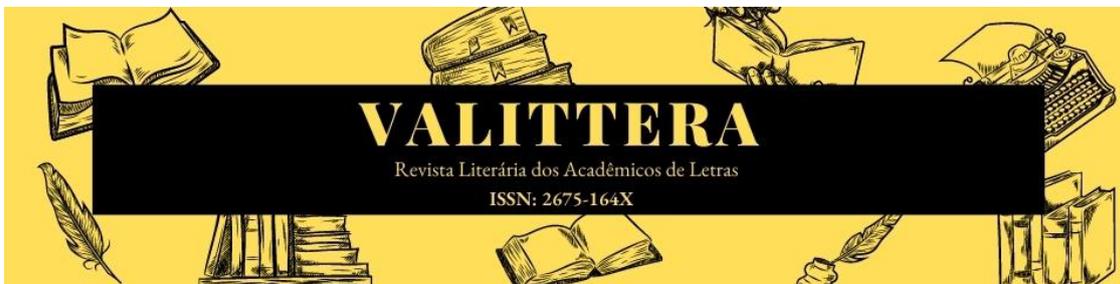
1 ENTRE PERCURSOS E CENÁRIOS, BECKETT ESCREVE

Dizer sobre Samuel Beckett é entender que no encontro com suas produções nos deparamos não só com relações humanas, mas, sobretudo, com os desencontros que as hiâncias² deixam como marca, remetendo-nos ao que escapa do texto ficcional. As hiâncias são cisões, desamparo e conflitos aos quais Beckett esteve submetido no período em que escrevia. Nesse processo de escrita, não se dava conta, necessariamente, de que sua vida também estava destinada às inscrições, na ficção, a partir dos impasses que lhe chegavam. Portanto, dizer sobre Beckett é saber aguardar o momento de refletir, quando se constata que a degradação do humano exposta pelo escritor e os questionamentos que faz – “por que continuar”, “seguir adiante” – irão se sobrepor a qualquer tentativa de elucidação, de absoluta compreensão.

Há que se acompanhar pegadas, rastros do escritor deixados em outros registros, como entrevistas, biografias ou fragmentos biográficos. Em relação à atividade de escrita, algumas reflexões podem ser problematizadas a partir dos questionamentos sobre o sentido da literatura, seu lugar e função. No caso de Beckett, questionamentos sobre “por que continuar”, por que continuar com a escrita, com os conflitos familiares e subjetivos, suportados pelo desejo de escrever, estão disseminados em uma vasta tessitura. Encontram-se em suas histórias de vida, tomadas como textos, nas memórias tecidas sobre seu adoecimento ou experiências conflituosas, quando mais carecia escrever, e se encontram em suas narrativas e personagens “fabricados”, desde *Murphy* até *O inominável*, com sua violência silenciosa da voz.

O sentido da literatura pode ser pensado a partir das escolhas do escritor e da relevância do ato da escrita. A literatura e seu sentido talvez permitam, em certa medida, a insolência de romper com as certezas que, supostamente, uma língua garante ao receptor e ao escritor. A literatura permite a eterna tradução multifacetada de leituras acerca de uma

² Na psicanálise, hiância não é um conceito. É pensado como o “lugar” que engendra o psiquismo, “retificando” o risco de sua própria falha, um sistema cuja propensão ao fracasso e à destruição gera as estruturas que lhe permitem sobreviver. (KAUFMANN, 1996, p. 48).



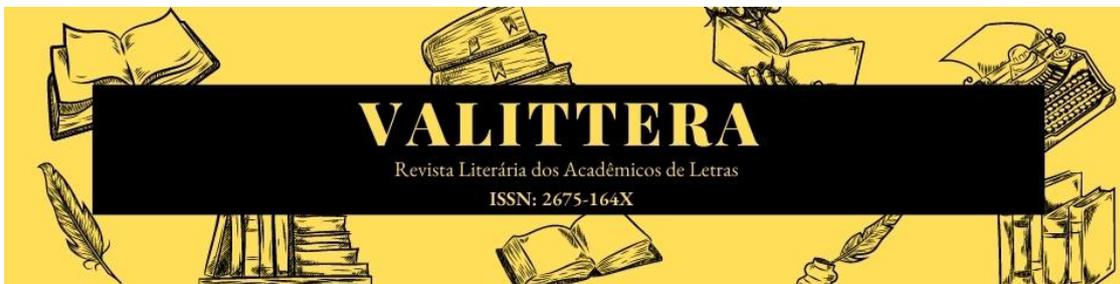
única palavra, rompendo o *cogito* cartesiano. Para Descartes, romper com “penso, logo existo” é um sacrilégio. Lacan (1995) propõe um avesso ao “penso, logo existo” quando situa a arquitetura do sujeito da seguinte forma: “penso onde não sou, logo sou onde não penso”.

Esse *cogito* situa um lugar para pensar sobre Beckett. Se o escritor só pode existir onde não existe, onde não é, logo, é possível especular que aquilo que Beckett não sabe sobre si é justamente seu fluxo existencial. Ideia similar se encontra em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago (2001) – “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (p. 247) –, ratificando o *cogito* de que não é a dúvida que dissolve o eu em existência, mas o não saber.

Ao dizer que no encontro com as produções de Beckett nos deparamos com relações humanas e, acima de tudo, com os desencontros que as hiâncias deixam como marca, se está convocando uma sequência de discussões sobre escrita e escritor. Uma delas é a constatação de que as produções de um escritor margeiam a linguagem e o humano. As palavras das quais os humanos são investidos advêm estritamente de fora para dentro. Tal investimento é, repetidamente, devolvido ao mundo, pelo escritor, com uma linguagem particular, portanto, pessoal, idiossincrática. Tem-se um momento oportuno, quando o “eu” assume o poder da ação e passa a criar, a escrever literatura, vista como saúde, existencial e mental, nos termos de Deleuze (1997).

No interior dos limites traçados, inerentes à linguagem, caminhos, escolhas e formas de apresentar saídas são experimentados por Beckett. No início da Segunda Guerra Mundial, o escritor se engaja na Resistência Francesa com sua esposa Suzanne Deschevaux-Dusmenoil, sendo obrigado, em 1942, a fugir para Roussillon, no sul da França. Ainda assim, dizia: “prefiro Paris em guerra à Irlanda em paz”. Refugiado, escreve o romance *Watt*, no qual coloca em xeque o poder de investigação da linguagem, apontando para um limite. Esse movimento denuncia o que cada sujeito realiza em torno de determinado problema.

Ao retornar a Paris, Beckett vive entre 1946 e 1952 uma fase de grande explosão criativa e conturbada também. Escreve duas peças teatrais, *Eleuthéria*, publicada postumamente, e *Esperando Godot*, a novela *Mercier et Camier* e a trilogia – *Molloy*, *Malone morre*

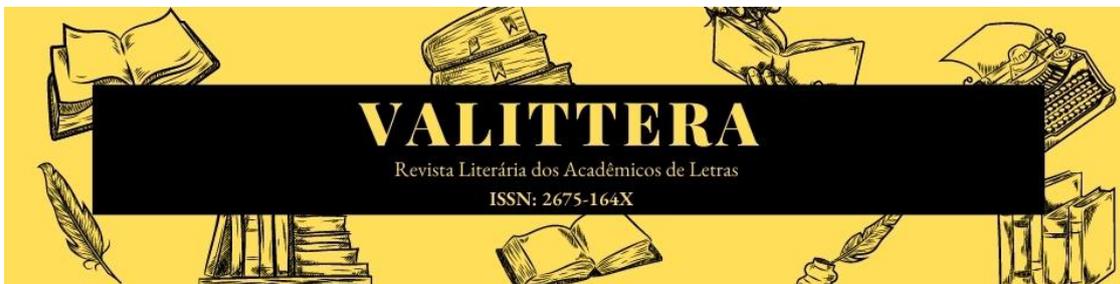


e *O inominável* –, cujo tema central é a solidão do homem. Excelente dramaturgo, sua peça mais conhecida, *Esperando Godot*, foi escrita em francês e apresentada pela primeira vez no teatro *Théâtre Babylone*, em Paris, com direção de Roger Blin. A crítica teatral a considera uma das mais importantes de Beckett no gênero “teatro do absurdo”, a despeito da discordância do dramaturgo quanto a essa classificação.

Esse largo período de tempo, entre 1942 e 1952, propiciou ao escritor experiências que expuseram a complexidade das relações humanas, deixando vazios, buracos, hiências de linguagem como marca. A realidade social apresentada a Beckett e o modo pelo qual lhe fora apresentado atravessaram intensamente o seu processo criativo, indicando em sua escrita um “eu” que aspirava desgastar os sentidos da comunicação. Em tal processo, havia um flerte com o limite do indizível para o escritor. Sua capacidade de criar estreitava-se com seu campo de vida mental, ou seja, o fora e o dentro imbricavam-se. Portanto, o que ocorria nas relações entre Beckett e o mundo o afetavam.

Pode-se dizer que “afetava” é uma palavra propícia para se entender esse percurso, uma vez que o afeto causa efeito no sujeito, gerando fantasias que, para Beckett, eram trabalhadas sob forma de aporias, metáforas e metonímias, todas também na articulação “dentro e fora”. Assim como alguns personagens de suas histórias, Beckett também viveu momentos inóspitos ou vagou por diferentes cidades ou lugares, constatação que pode nos levar a uma rica reflexão sobre as tensões entre vida e escrita. As passagens dos eventos vividos pelo escritor reafirmam o compromisso com o tema da experiência. Portanto, a ideia de causalidade entre vida e obra é fugaz, não possibilita o avanço do termo vida escrita, limita e reduz em tempos e momentos o que mais instaura o ímpeto do desejo, os desencontros da língua na busca pelo sentido.

Em entrevista ao escritor Charles Juliet, Samuel Beckett confessa que foi durante uma tempestade em 1946 que se deu conta, em meio aos clarões, de que o que lhe parecia obscuro escapava-lhe ao entendimento. Enfim, o incompreensível era a sua melhor forma de estar no mundo.

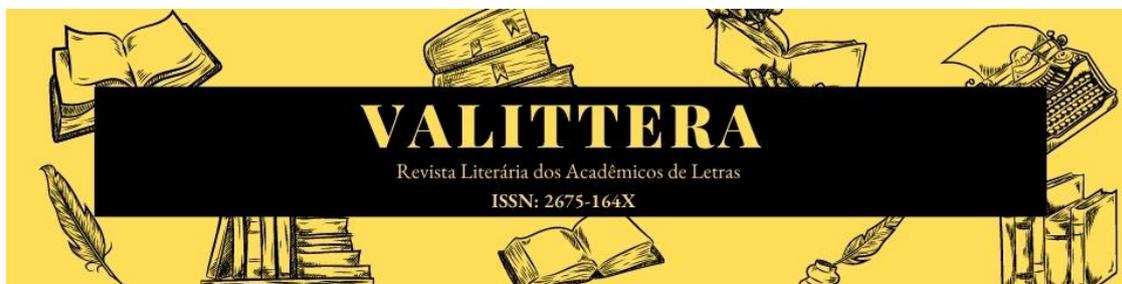


Espiritualmente, foi um ano negro e pobre, até a noite de março em que, no final do píer, no meio da tormenta, nunca esquecerei, tudo estava esclarecido para mim. Eu finalmente tive a visão. O que vi de repente foi que a crença que havia guiado toda a minha vida, a saber ... grandes rochas de granito e a espuma que surgiu à luz do farol e o anemômetro que girava como uma hélice ... Finalmente, que a escuridão que sempre me ensinou a reprimir é, na realidade, minha melhor ... associação indestrutível até o último suspiro da tempestade e da noite com a luz da compreensão e do fogo.(JULIET, 2006, p. 23-24; tradução nossa)³.

Brincando como criança com a luz e a obscuridade, o escritor se servia da vida, dos conflitos, retirando todos os venenos como desejo pessoal de dominar a vida (JULIET, 2006, p. 24). Vale ressaltar que, em 1946, os diálogos da novela *Mervier et Camier*, ainda inéditos à época, servem como antecipação das falas das personagens Vladimir e Estragon, em *Esperando Godot*. Em seu encontro com Juliet, Beckett coloca em suas mãos o manuscrito dessa peça, escrita em um caderno bastante grosso, de folhas quadriculadas, assim o descreve Juliet, um papel da época da guerra, cinzento, áspero e de má qualidade, com a capa um tanto desgastada pelo tempo. Juliet, que diz correr suas páginas emocionado, observa que Beckett escrevia apenas nas páginas da direita, geralmente cobertas por uma escrita quase ilegível, sem retoque algum. Para o escritor, “Todo ocurría entre la mano y la página” (JULIET, 2006, p. 25).

A escrita como desejo se apresenta quando Beckett a coloca na lista de “impressão” – física, material e simbólica –, inscrita, a escrita, e margeada pela carga ficcional da sua existência. A partir do desejo, a escrita permite explorar a linguagem que margeia a estrutura e a constituição do sujeito. Nesse sentido, escapa à sua condição de produto a ser publicado, submetido às exigências da editora, com imposições de prazos, cobranças ou contratos firmados. Sem dúvida, há questões relacionadas à sobrevivência, como alimentação, moradia, ao pagamento das mínimas cobranças, das quais Beckett não se livrou. Em entrevista a Juliet

³ “Espiritualmente fue un año negro y pobre a más no poder hasta aquella morable noche de marzo cuando, al final del muelle, en plena tormenta, no lo olvidaré nunca, todo se me aclaró. Por fin tuve la visión. Lo que vi de pronto era que la creencia que había guiado toda mi vida, a saber... grandes rocas de granito y la espuma que surgía a la luz del faro y el anemómetro que giraba como una hélice... claro para mí por fin, que la oscuridad que siempre me había ensañado em reprimir es em realidade mi mejor... indestructible asociación hasta el último suspiro de la tempestade y de la noche com la luz del entendimento y el fuego”.(JULIET, 2006, p. 23-24).



(2006), o escritor confessa ter sido a sua mulher Suzanne quem insistiu na publicação, e providência de editoras, de alguns escritos que, por diversas vezes, haviam sido recusados, inclusive pelo próprio escritor, o qual já havia renunciado à publicação.

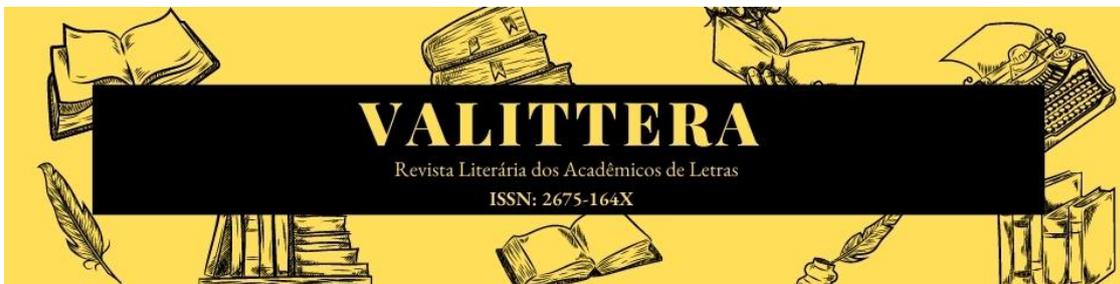
Certo que o sujeito escreve a partir de seu interesse, produzindo textos com a pretensão de vir a publicar. No caso de Beckett, o seu percurso está mais próximo do trilhar do desejo, como se pode inferir de suas declarações acerca da escrita de *Molloy e Malone morre*. Segundo Beckett, esses dois romances começaram a ser escritos em 1947, logo após aqueles diálogos de *Mercier et Camier*, citados, vindo a ser publicados em 1951 por Jérôme Lindon, da *Éditions de Minuit*. Essas duas narrativas trazem personagens solitários, corpos e sujeitos em crise de identidade.

Quanto ao processo criativo de Beckett, se assim é possível dizer, em uma das entrevistas a Charles Juliet, em 1968, fica exposto tal processo. O escritor declara que, quando escreveu a primeira frase de *Molloy*, não sabia para onde se dirigia. Ao terminar a primeira parte dessa narrativa, ignorava como iria continuar. Segundo esse dramaturgo, “*Todo há ido viniendo solo. No había elaborado nada.*” (JULIET, 2006, p. 25). Beckett revela a Juliet que, quando inicia a escrita de *Molloy*, se acha semelhante a uma “topeira” em um montinho. No momento em que escreve, não lê praticamente nada, pois considera que a leitura e a escrita, como atividades simultâneas, são incompatíveis.

Em um dos encontros das entrevistas, Juliet lhe pergunta como está sendo reler *Molloy*, já que o tem de fazer, a pedido de uma nova edição. Juliet descreve a reação de Beckett, enquanto aguarda sua resposta:

Ele abaixa a cabeça, dirige seu olhar ao vazio e percebe que não é fácil encontrar uma resposta. De repente, seu olhar e seu rosto adquirem uma rigidez petrificada e então vejo que ele não tem a menor consciência do lugar e do momento. É um espetáculo fascinante. (JULIET, 2006, p. 41; tradução nossa).⁴

⁴ Baja la cabeza, mira al vacío y se da cuenta de que no es fácil encontrar una respuesta. De pronto su mirada, su rostro, adquieren una rigidez pétrea y entonces puedo ver que ya no tiene la menor conciencia del lugar y del momento. Es un espectáculo fascinante. (JULIET, 2006, p. 41).

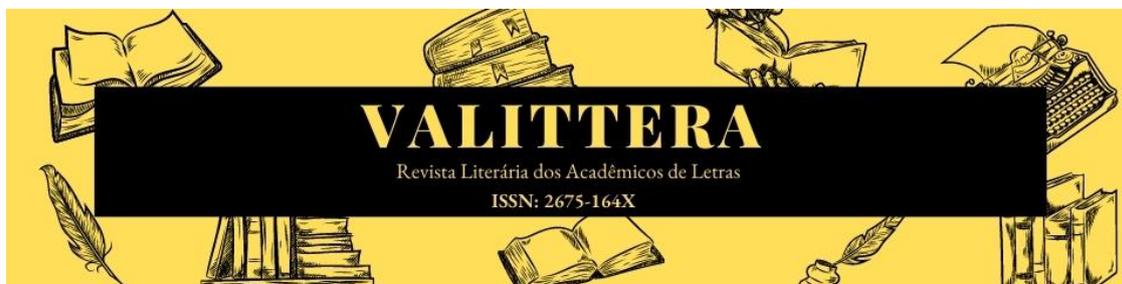


Após três minutos, Beckett afirma que já não se sente em casa, e Juliet entende que as produções ininterruptas o deixavam exausto. Para esse entrevistador, o modo particular de Beckett explorar uma imagem ou metáfora, para extrair deduções surpreendentes da maneira mais inesperada, implica que, em cada palavra empregada em suas criações, o dramaturgo investia todas as suas energias, seu poder de atenção e inventividade. Assim, mostrava-se capaz de imergir inteiramente naquilo que, imperiosamente, o requeria. Além disso, conforme Juliet, Beckett endossa sua discordância em relação a nomeações, categorizações ou classificações recebidas por sua dramaturgia, como a de teatro do absurdo, por entender que se trata de um juízo de valor.

Os bombardeios da Segunda Guerra ecoaram em Beckett de modo devastador, levando-o a perder a crença no projeto civilizatório dos homens, no futuro da humanidade. Apesar disso, continua energicamente atento e persiste na escrita, lançando-se sempre à margem, o que se expressa, metaforicamente, na limitação de um caderno, descuidado, com pouco espaço, no qual só lhe restava o lado direito da folha para escrever. Em seu processo criativo, no enfrentamento da linguagem, Beckett se mostra repetitivo, intuindo que é a partir dos códigos em que já estamos inseridos que se descobre a possibilidade do desvio, do ir “mais além”, em direção ao imprevisível, àquilo que empurra para o novo, pois a mesma coisa proporciona o escape às margens.

Aos vinte e seis anos de idade, Beckett se considerava um fracassado. Perdera seu pai em 1933, escapa da Gestapo em 1942 e refugia-se em Paris, passando cerca de quatro meses em *Saint-Lô* como almoxarife. Em 1945, ao retornar à Irlanda, trabalha como intérprete em um hospital. Observava e indagava-se acerca dos efeitos gerados pela Segunda Guerra Mundial, momento que modifica radicalmente sua relação com a atividade de escrita. É quando passa a escrever as “coisas que sentia”. “Entrevi o mundo que devia criar para poder respirar” (JULIET, 2006, p. 47).

O retorno à Irlanda é marcado ainda por uma decisão que reverbera em seu “estilo de escrita”. A partir desse momento, Beckett adota o francês como a sua língua de criação, tornando-se, cada vez mais, adepto do “estilo do menos”, econômico, na sintaxe e na



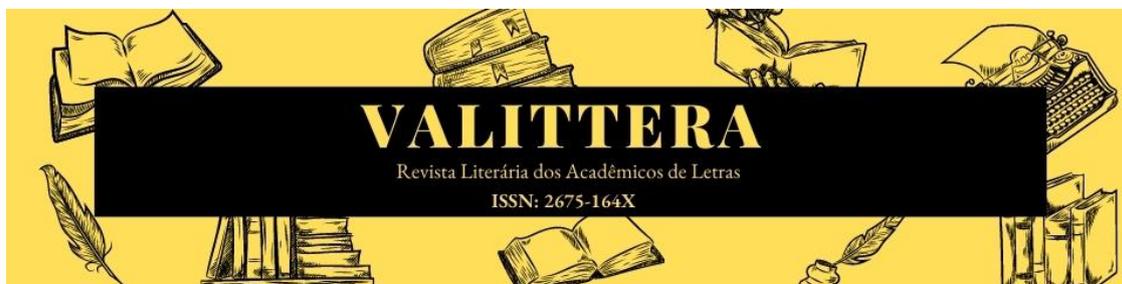
semântica. Em seu diálogo com Juliet, ressalta que esse estilo de escrita já foi comentado por ele em “Três Diálogos com Georges Duthuit”, um dos raros momentos em que abordou seu trabalho. Em certo ponto da conversa com Juliet, Beckett reitera o “estilo do menos” nos seguintes termos: “Você tem que ficar lá, onde não há pronome, nem solução, nem reação, nem uma possível postura a adotar... É isso que torna o trabalho diabolicamente difícil”.⁵ (JULIET, 2006, p. 78).

Contardo Calligaris, psicanalista italiano radicado no Brasil, tece algumas reflexões sobre o que uma guerra é capaz de fazer com os “nativos”, os da terra, e os que nela são criados, a partir de uma experiência que vivera, sendo neto de avós que nasceram no final do século XIX e sobreviveram à Primeira Guerra Mundial. A partir da série *Babylon Berlin*, transmitida pela Netflix norte-americana, Calligaris (2019) tece considerações sobre experiências de guerra. Nessa história, ocorrida no entre-guerras, alguns personagens, jovens, não se dão conta de que estão em direção a um cataclismo, qual seja, uma guerra que está por vir daqui a dez anos. Calligaris se indaga se esses jovens poderão pressentir o mal-estar, estendendo seu questionamento aos avós e a si mesmo, que passara pela Guerra Fria:

A sensação de futilidade geral diante da catástrofe iminente é quase sempre acompanhada por uma raiva hedonista: a vontade de roubar um último tango. É possível que maio de 68 tenha sido isso também: uma saideira para uma geração que cresceu à sombra das armas nucleares. (CALLIGARIS, 2019, p. c8).

Talvez pelo desencanto que se instala com os horrores da Segunda Guerra, Beckett tenha mudado radicalmente sua forma de ver o mundo, o que, de certa maneira, “desconfigura” um modo de pensar e de narrar. Assim, pode-se especular que o escritor abre mão, em *O inominável*, da estrutura ou enredo convencional do romance, marcado por um ritmo bem definido, com início, meio e fim, cujos personagens primam por perfis

⁵ (Hay que quedarse ahí, donde no haya ni pronombre, ni solución, ni reacción, ni una posible postura adoptar... Eso es lo que hace que el trabajo sea endiabladamente difícil. JULIET, 2006, p. 78; tradução nossa).

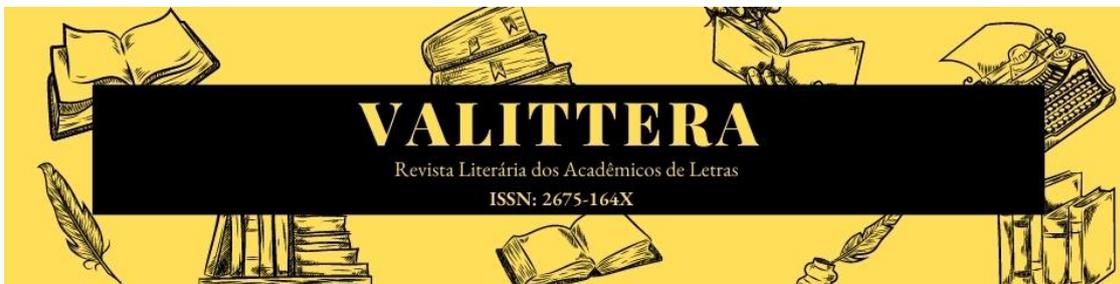


psicológicos e sociais bem delineados, e descrição minuciosa de ambientes, costumes ou formas de comunicação.

A guinada expressiva dessa narrativa leva alguns críticos a elegê-la como relevante a uma compreensão do conjunto da obra do escritor, uma espécie de demarcador de fases, um “antes e depois”. Em seu estudo, Cláudia Vasconcellos (2017) aponta *O inominável* como prenúncio da terceira fase do escritor. Para a autora, essa prosa ficcional, ao mesmo tempo em que leva Beckett a um impasse – o que escrever depois desta experiência radical –, é anúncio e pré-requisito da chamada terceira fase. Nesta, afirma Vasconcellos, há uma suspensão autorreflexiva do sentido, como um discurso movediço que enfrenta um dilema: o papel da linguagem não pode ser tematizado se se esquecer de que é a linguagem que permite essa tematização.

Para a autora, *O inominável* recusa ao leitor os esteios literários mínimos encontrados precariamente em suas narrativas anteriores: “Protonarrativas brotam de um centro ‘inominável’”. Seguindo esse raciocínio, antes de *Murph*, tem-se a primeira fase de Beckett. Logo após, com *Molloy e Malone morre*, a segunda, na qual ainda há convenções do gênero romance, ressalta Vasconcellos, que desaparecem aos poucos na terceira fase, quando o escritor inova com *O inominável*. Neste, tem-se uma sintaxe não-linear, com estrutura, pontuação e ritmos desafiadores.

Ao enquadrar o escritor em três fases distintas, ou em três estilos diferentes, perde-se de vista o que está fora do texto, o que é processo, o ato de escrever, imprescindível a um entendimento da escrita como *sinthoma*. Beckett percorreu caminhos incertos, trajetórias inusitadas ou surpreendentes que escapam às acomodações prometidas por diferentes perspectivas de análise. Ao se “esquartejar” um percurso em fases, momentos, períodos, está se aderindo a um modelo de análise próximo a uma perspectiva científica positivista, esmiuçando camadas de um determinado sistema, projeto, assunto. Talvez o que ocorreria ao escritor seja muito mais rico que investigar “três” Becketts distintos. Afinal, não são todos o mesmo corpo? Talvez não a mesma mente ou caminho, mas, sem dúvida, o mesmo processo, qual seja, escrever. Portanto, fazer pontes entre escrita e vida sem determinar pontos de



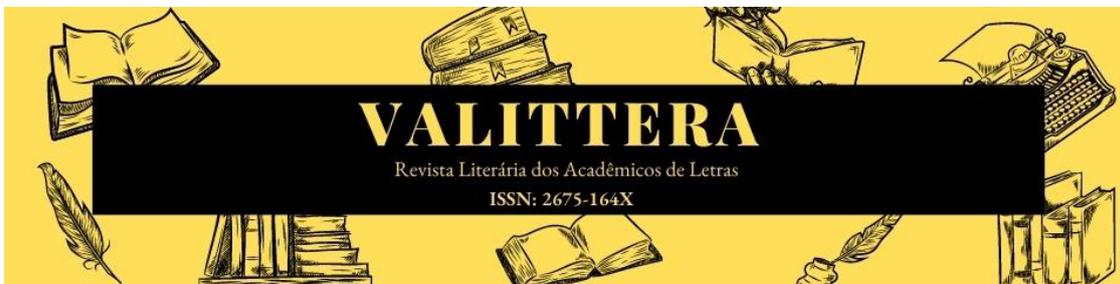
estancamento, ao contrário, criando laços metafóricos, pode ser uma via para acompanhar os passos de um escritor que não concebeu de modo fragmentado nem linear o seu caminho, que se fez no puro devir, ainda que se quisesse roteirizá-lo. Desse modo, o “inominável” se torna refratário às tentativas de classificação, inferências ou interferências que podem subtrair os deslocamentos de sentidos possibilitados pela língua.

A escrita de *O inominável* é concomitante ao período conturbado do entre-guerras, testemunhando que uma racionalidade propiciadora do desenvolvimento tecnológico fora utilizada a serviço da barbárie. Terminada a Segunda Guerra, como fazer arte? A realidade mostrava-se indizível, não mais passível de ser diagnosticada pela soberania da linguagem.

Em *O inominável*, o afastamento das convenções do romance consagrado no século XIX advém de uma desordem das sentenças frasais, da ausência de cenários, de personagens, a despeito do retorno de personagens de narrativas anteriores. Para Adolfo Hansen, *O inominável* traz uma voz anônima, proveniente de algum lugar na linguagem, uma voz fatigada da condição humana, marcada essencialmente por aporias:

A voz não quer falar sobre coisas. Não quer significar conceitos, não quer se expressar. (...) Comprime, reduz e dissolve significações do espaço, tempo, do eu, do corpo, de personagens, de objetos, de fatos, de eventos e de ações para eliminar a linguagem. (HANSEN, 2009, p. 8).

Nele, há um compromisso de Beckett com o questionamento sobre a existência de si e dos personagens, marcado pelos conflitos do eu. Assim, é possível deslocar o que muitas vezes se tornou o cerne da questão: determinar se *O inominável* é ou não um romance. Extrapolando essa preocupação, tem-se uma escrita que fala além do que está escrito no texto com a mesma intensidade que sente, vê e percebe as coisas à sua volta. Por isso, é interessante pensar que os recursos literários empregados nas narrativas, em diferentes séculos, apontam para interferências do social, que podem levar os sujeitos ao limite de sua existência. No caso de Beckett, o escritor viveu uma realidade, como os períodos de guerra, marcada por um funcionamento cada vez mais inóspito que subtraía referências sociais



durante a história, ascendendo à condição miserável e imoral da civilização, afetando o escritor pelas experiências deixadas após a Segunda Guerra Mundial.

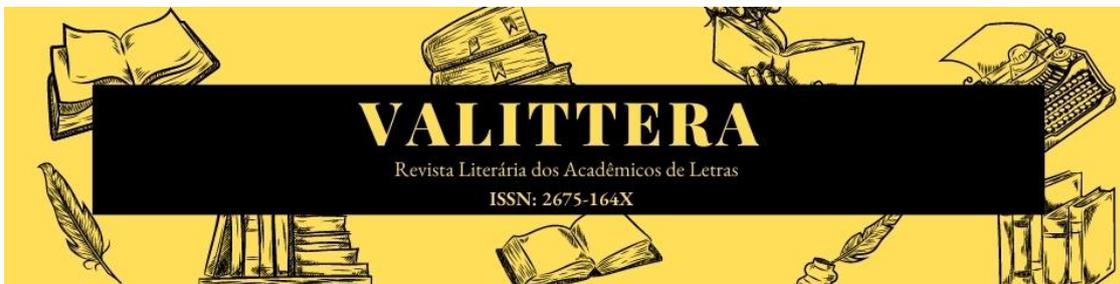
Para Luciano Gatti (2015), nos romances ingleses do século XVIII ocorrem narrativas e ações a partir de indivíduos em conflito. Nos romances franceses do século XIX, de modo acentuado têm-se histórias narradas sob a luz da dinâmica do processo social. Já no século XX, contar histórias, com ou sem personagens fixos, são atos de narrar e nesses processos há consequências.

As consequências são as mais diversas: explicitar convenções em chave irônica, colocar a verossimilhança entre parênteses ou mesmo refletir como um ensaísta sobre o que é narrado. São expedientes que atestam o caráter altamente híbrido e maleável de um gênero sujeito a constantes transformações formais (GATTI, 2015, p. 106).

Segundo Gatti (2015), *O inominável* é um caso extremo, pois com ele é possível questionar o gênero romance desde o princípio da narrativa, a iniciar pelo título, que aponta para a impossibilidade de empregar a linguagem para nomear, acenando para uma narrativa indeterminada, sem nomeações.

De certa forma, essa indeterminação torce o modelo tradicional do que seria romance, pois em tal modelo torna-se necessário situar pelo menos uma temporalidade, assegurada pelo desenrolar de um enredo. Onde, quem e quando não se encontram em *O inominável*, já que o narrador inicia justamente se questionando: “onde agora”? “Quando agora”? “Quem agora”? Isso transforma sua escrita em um caso extremo de indeterminação. A voz não é sustentada como ocorre nas narrativas tradicionais. O intuito é o de indeterminar cada ato conflituoso, como ilustra a longa passagem a seguir:

Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vai, eu tenha ficado simplesmente ali, onde, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar dia e noite tão longe de casa quanto possível, não era longe. Pode ter começado assim. Não me farei mais perguntas. Você só pensa em descansar, para agir melhor depois, ou sem segundas intenções, e eis que em muito pouco tempo já se está na impossibilidade de nunca mais fazer nada. Pouco

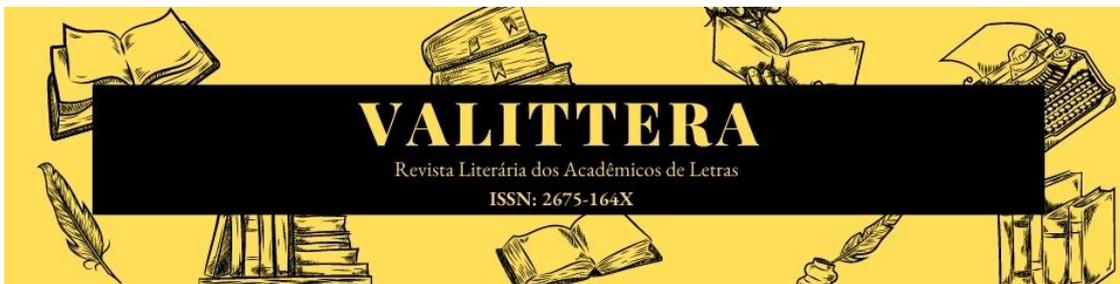


importa como isso se deu. Isso, dizer isso, sem saber o que. Talvez não tenha feito mais que ratificar um velho fato consumado. Mas não fiz nada de fato. Parece que falo, não sou eu, de mim, não é de mim. São algumas generalizações para começar. Como fazer, como vou fazer que devo fazer, na situação em que estou, como proceder? Por aporia pura, ou melhor, por afirmações e negações invalidadas à medida que são expressas, ou mais cedo ou mais tarde. Isso de uma forma geral. Deve haver outros expedientes. Senão seria um desespero total. Mas é um desespero total. Observar, antes de ir mais longe, ao adiante, que digo aporia sem saber o que isso quer dizer. Pode-se ser efético de outro modo que à revelia? Não sei. Os sim e não são outra coisa, retornarão a mim à medida que progrida, e a forma de cagar-lhes em cima, mais cedo ou mais tarde como um pássaro, sem esquecer um só. Diz-se isso. O fato parece ser, se na situação em que me encontro pode-se falar de fatos, não apenas que eu vá ter de falar de coisas das quais não posso falar, mas ainda, o que é ainda mais interessante, que eu, o que é ainda mais interessante, que eu, não sei mais, não faz mal. Entretanto sou obrigado a falar. Não me calarei nunca. Nunca. (BECKETT, 2009, p. 33).

Segundo Fábio de Souza (2001), ao modificar, ou até reduzir a estrutura dessas ordenações de romance, Beckett faz a narrativa voltar-se ao próprio eu, uma fonte ímpar de associação livre, entendida na perspectiva da psicanálise, diferindo do sentido comum “palavras ao vento”, ditas livremente. Trata-se de uma concatenação de ideias do “eu”, que logo se unem e se dispersam em uma linha lógica do inconsciente, a fim de colocar em questão possíveis conflitos internos que, em sua gênese, são constituídos a partir do social.

Talvez me tenham levado até o umbral de minha história, ante a porta que se abre para a minha história, isso me espantaria, se ela se abre, serei eu, será o silêncio, aí onde estou, não sei, não o saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar. (BECKETT, 2009).

As reflexões de Samuel Beckett, feitas há cerca de uma década antes de falecer, já não despertam seu desejo em se debruçar sobre essa teia de conhecimento acerca da arte. Adepto cada vez mais do menos, Beckett se detém em apreciar a vista na varanda, a contar os passos na rua. Quando questionado por Juliet se o tempo está apressado demais, rebate: “No me pesa. Incluso encuentro que los días pasan demasiado deprisa”. (JULIET, 2006, p. 74). Beckett ainda relata que, após uma noite de insônia, pensou em elaborar uma peça de teatro, que não passaria de um minuto, o que expressa que a linguagem, para nomear as coisas, já foi exaurida. Não haverá a “melhor” forma de dar sentido aos textos, aos contextos, ao

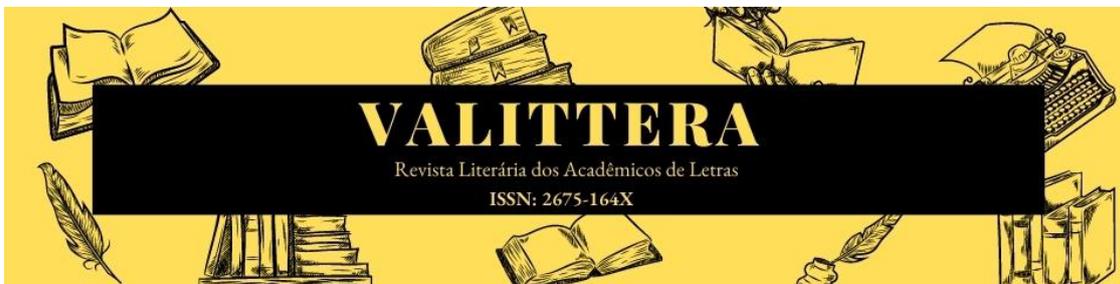


mundo. Aí, Beckett não se comunicava mais com o sentido do mundo, não havia mais o que endereçar nem a quem endereçar.

A escrita de Beckett, particularmente em *O inominável*, é tida como moderna pelo modo peculiar de expor uma desconfiança acerca da linguagem, que perde sua força adâmica frente aos escombros de uma civilização. De acordo com João Alexandre Barbosa (1986), recai sobre o poeta da modernidade a consciência da linguagem e o peso da história. Essa consciência sofre uma tensão, transformando-se em “sintoma de uma leitura incessante da tradição”, afirma. De início, para escrever seus textos, desbravar “seus espaços por entre a espessa floresta de ‘símbolos’”, o poeta moderno tinha que desprezar a história. O “esquecimento (ainda que impossível, temporário) significava o modo de converter o enigma em encantamento [...]” (BARBOSA, 1986, p. 15). No momento seguinte, “a força, o peso mesmo, da consciência, é restaurado: a qualidade histórica do poema, a sua inevitável leitura palimpsesta, instila o sabor amargo da repetição e a dúvida acerca da originalidade” (BARBOSA, 1986, p. 15).

Os séculos XIX e XX são passagens de um tempo tensionadas de estilos de escritas, moduladas pela história e emolduradas pelas interpretações que cada sujeito e grupos ideológicos dão a suas impressões. O novo escritor a quem Barbosa se refere é aquele que realiza o “novo”, segundo Ezra Pound. Para esse poeta norte-americano, as artes modernas tinham por obrigação seguir adiante, ir à frente de sua época, transformar a própria natureza das artes, fazer algo novo, inovar (BRADBURY, 1988). A tensão de que trata Barbosa (1986) é justamente a de, ao se traduzir um contexto influenciado pela obrigação de seguir adiante, a traição surge como corda de violão que se vê impelida a marcar as notas para decompor as camadas. Assim, essas tensões podem ser diminuídas no deslize das notas, dos acordes e das palavras.

Em relação a Beckett, o escritor vivenciou percursos e cenários em que o imperativo de fazer o novo declina, particularmente pela consciência aguda desse escritor frente ao limite da linguagem em dizer o indizível. O que se tem são ruínas de um tempo. Por isso, a escrita de *O inominável* gera uma tensão, um desafio diante de uma vida fatigada de palavras sem



sentido, as quais Beckett costumava revisitar em diferentes momentos da vida. Por isso, em *O inominável*, o narrador não vacila em nos incomodar. Frente ao excesso de sentido ou à angústia causada pela ausência de um único sentido que faça sentido, o escritor lança mão do próprio *synthoma*:

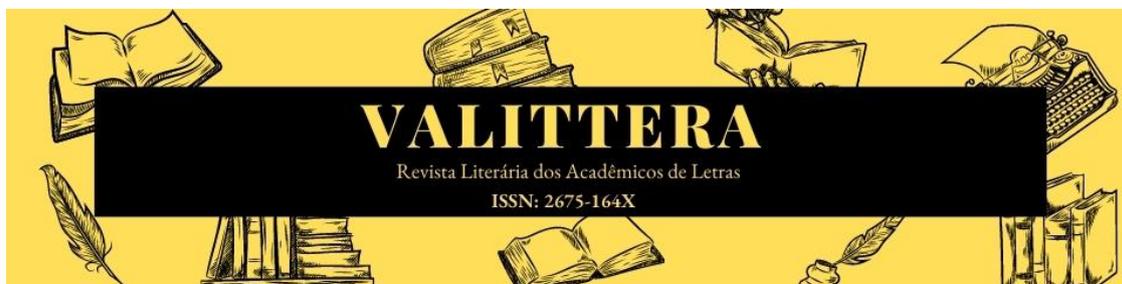
ONDE AGORA? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vai, eu tenha ficado simplesmente ali, onde, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar dia e noite tão longe de casa quanto possível, não era longe (BECKETT, 2009, p. 29).

Assim se inicia *O inominável*, com uma sequência de incidências que levam o leitor a uma vertigem, causada pela dor e angústia constitutivas de uma existência que não se fez em linha reta. Essa constituição psíquica do sujeito Samuel Beckett é ponto de partida para pensar a escrita como *synthoma*. Entre a criatividade e a subjetividade, o *synthoma* estrutura uma vida psíquica, sustenta o ser do homem, para que não sucumba diante da angústia do não saber como dizer, falar, escrever, “dar conta” daquilo que não se sabe, do desconhecido, indizível, inominável.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos principais momentos para capturar a força e a potência do ato da escrita é a realidade subjetiva vivida por Samuel Beckett. Em sua relação conflituosa com seus pais e nos descaminhos inefáveis, foi possível encontrar na escrita beckettiana uma maneira de “sair” aos poucos do lugar. O escritor sai e se desloca, seja geograficamente, seja de modo subjetivo, paulatinamente silenciando os nós que suprimiam o devanear.

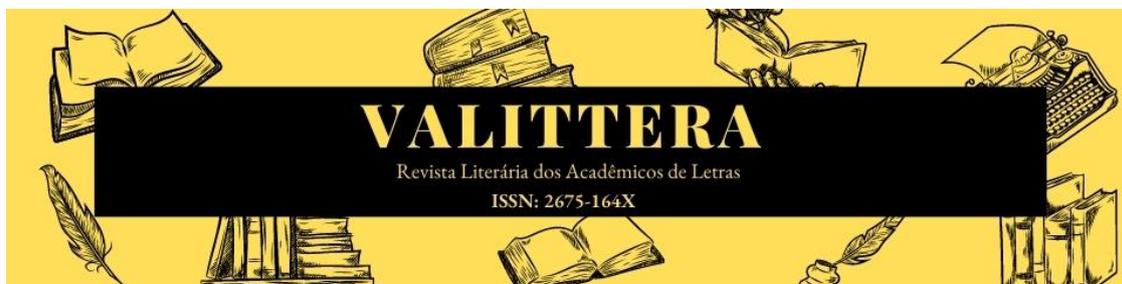
Talvez, por súbitos momentos, Beckett apaziguou vozes, as quais lhe faziam retorcer, na carne e no psiquismo, quando das vezes que se desprende das amarras ordinárias, permitindo-o que narre. Narrar e fracassar o acompanharam desde sempre nos intercursos da vida profissional e pessoal.



Quando um escritor fala de si através da narrativa, possivelmente se viu na necessidade de buscar em memórias suas sensações, passando pelo tempo presente do investimento de projetar letra a letra, palavra, frase, metáfora, na tentativa de conduzir o leitor àquilo que queira descobrir. Mesmo que a intenção seja a de indeterminar, eis que o escritor tem de realizar costuras para ampliar, pelo menos, a clareza das palavras, das sentenças, transformando sua incerteza em uma coesão nunca antes vista.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade na lírica moderna*. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- BECKETT, Samuel. *Murphy*. Tradução e apresentação Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Tradução e prefácio de Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Tradução e prefácio de Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2014.
- BECKETT, Samuel. *O inominável*. 1. ed. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2009.
- BRADBURY, M. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CALLIGARIS, Contardo. As cassandras e os esparadrapos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Jan.2019. Colunas e blogs, p. c8.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- GATTI, Luciano. Sou feito de palavras: A(s) voz(es) narrativa(s) em O inominável de Samuel Beckett. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 9, n° 17 (jul-dez/2015), p. 103-132.
- HANSEN, João Adolfo. “Eu nos faltará sempre”. In: BECKETT, Samuel. *O inominável*. Tradução: Ana Helena Souza. Prefácio: João Adolfo Hansen. São Paulo: Globo, 2009, p. 7-25.
- JULIET, Charles. *Encuentros con Samuel Beckett*. Tradução de Julia Escobar. Madri: Siruela, 2006.
- KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Tradução de Vera Ribeiro e Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.



LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Tradução de Marie Christine Lasnik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Recebido em 10/06/2021.

Aceito em 10/10/2021;