

O objetivo deste trabalho é apresentar uma análise inicial de textos de Samuel Beckett que representam uma outra face de sua produção e também uma perspectiva nova, observando especialmente os textos “imagination dead imagine” (1965) e “The Lost Ones” (1970) e a possibilidade de lê-los como textos distópicos. Samuel Beckett é um autor irlandês que viveu entre 1906 e 1989, tendo escolhido passar boa parte de sua vida em Paris, na França. O autor tinha domínio de vários idiomas e realizou sua obra em inglês e francês, incluindo alguns poucos textos em alemão. Beckett também ficou conhecido por se autotraduzir, vertendo seus textos do inglês para o francês e vice-versa, às vezes produzindo nos dois idiomas concomitantemente e tornando difícil a distinção entre original e tradução. A desestabilização das categorias (como original e tradução e gêneros literários) é marca de sua estética.

Para contextualizar a análise, é importante fazer uma retomada, a fim de demonstrar as mudanças em perspectiva na obra de Beckett e como a questão da movimentação e do espaço estão em destaque em toda a obra. Sua produção é comumente dividida em duas ou três fases, sendo a primeira de 1930 a 1945, anterior à Segunda Guerra Mundial, e a segunda posterior ao fim da guerra. A terceira poderia ser considerada a radicalização da segunda fase, a partir de 1960. A primeira fase se caracteriza por textos repletos de estrangeirismos, alusões e referências internas e externas, vocabulário mais rebuscado e a proposição de uma leitura recalcitrante, difícil. Enquanto isso, a segunda fase, após a Segunda Guerra Mundial, é marcada por uma escrita bem distinta, sem estrangeirismos e optando por vocábulos mais monossilábicos, versos e termos mais concisos, criando uma linguagem esburacada e visando o empobrecimento da linguagem verbal e seu esgotamento. É o que ele afirma em uma famosa carta de 1937:

Para mim, está realmente ficando mais e mais difícil, e até sem sentido, escrever em inglês formal. E cada vez mais minha linguagem me parece um véu que deve ser rasgado para que se alcance aquelas coisas (ou o nada) escondidas atrás dele. Gramática e estilo! Para mim, parecem ter se tornado tão irrelevantes [...]. Uma máscara. É de se esperar que chegue o tempo, que graças a Deus em alguns círculos já chegou, em que o uso da linguagem será melhor onde ela for mais abusada. [...] Perfurar nela um buraco atrás de outro até que o que se oculta, seja isso algo ou nada, comece a transbordar — não consigo pensar numa meta melhor para o escritor de hoje (BECKETT, 2016, p. 518).²

¹ Mestra em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas; cursando Doutorado na mesma área.

² Tradução minha; original conforme segue: “It is indeed getting more and more difficult, even pointless, for me to write in formal English. And more and more my language appears to me like a veil which one has to tear apart to get to those things (or the nothingness) lying behind it. Grammar and style! To me they seem to have become

Então, a partir da segunda fase, começa a se concretizar sua poética da não-palavra, sua literatura do esgotamento, rumando ao silêncio – é o que propõe o crítico Fábio de Souza Andrade, que destaca a década de 1960 como fase em que Beckett radicaliza sua proposição, ele “dedicou-se a uma nova investida em direção a um silêncio essencial, um ‘nada a expressar’” (2008):

Cravando uma cunha na relação essencial entre as palavras, as imagens e o conhecimento da realidade, a obra final de Beckett busca, tateante, refundá-la. Abole de vez as separações de gênero e coloca na berlinda, agora, a própria literatura como modo de representar o mundo e constituir as consciências, renunciando à primeira pessoa narrativa em nome de um narrador cindido e teatralizado, vozes em disputa. [...] Em meio à convivência conflitiva entre duas instâncias, a oral e a escrita, configuram-se as “narrativas do encerramento”, tematizando os espaços fechados, encenando o estado terminal do sujeito, encaminhando-se para a conclusão possível (ANDRADE, 2008).

Ao longo dessa pesquisa e traduzindo a poesia completa do autor, foi possível analisar as diferenças dessas fases nos poemas, que seguem mudanças semelhantes às ocorridas na prosa, e observar como a questão do espaço e do movimento também se mutam ao longo do tempo. Na poesia, por exemplo, tem-se um conjunto de poemas que alude a percursos pelas cidades de Dublin e Paris, referindo a diversos pontos específicos nesses locais: *Echo's Bones and Other Precipitates* (1935) é um conjunto de poemas que representa a primeira fase da obra, com intertextualidade, estrangeirismos e muitas referências topográficas, com linguagem mais distinta da mais conhecida do autor. Há equivalentes reais no mundo para as menções feitas por Beckett, e muitos desses poemas anteriores a 1945 retratam um passeio, uma caminhada por uma cidade, comumente Dublin. Esses textos representam um sujeito circulando pela cidade, conforme analisado em estudo acerca do espaço e do movimento na poesia de Beckett: esses textos representam um sujeito que circula errante, mas ativo, pelo mundo, de algum modo isolado da paisagem da cidade. Ele apenas menciona estabelecimentos e geolocalizações diversos, alguns deles mais simbólicos e relevantes para a análise em questão – clínicas, asilos, celas, o útero. “Enueg I” se inicia com uma saída espasmódica, “exeo in a spasm”, que inicia uma viagem (que pode ser lida também como a vida); a partir daí, um sujeito circula por Dublin, e é sugerida uma condenação à vida, tanto quanto um encarceramento na cidade. Começa na clínica Portobello Private Nursing Home (v. 3), e segue pelas ruas e canais da cidade, observando a natureza e os estabelecimentos, com menção ao asilo de Bethlem (v. 10), às colinas dos condados de Fox, Geese, Chapelizod e

as irrelevant [...] A mask. It is to be hoped the time will come, thank God, in some circles it already has, when language is best used where it is most efficiently abused. [...] To drill one hole after another into it until that which lurks behind, be it something or nothing, starts seeping through — I cannot imagine a higher goal for today's writer” (Beckett apud CRAIG, 2011, p. 518).

Kilmainham (v. 61-63; 69), ao rio Liffey e ao encontro da cidade com o mar, vigiado pelas gaivotas (v. 70-71).

Outros textos de Beckett também colocam a questão da movimentação no centro da discussão, como “Whoroscope” (1930), a primeira publicação de Beckett: o poema apresenta uma reflexão sobre o tempo a partir de dados biográficos de René Descartes, com menção às suas teorias sobre o movimento relativo e o movimento pendular, sua tentativa de comprovar a existência do deus cristão, sua teoria sobre os sentidos (sendo todos os sentidos modificações do tato que produzem sensações mentais). Essas e outras alusões colocam a questão do movimento e do espaço em destaque e são usadas por Beckett para incorporar a movimentação na própria forma do texto, a partir das sequências de imagens e sensações geradas pelo que está fora do crânio. O crítico Lawrence Harvey destaca a importância do movimento relativo de Descartes na poesia inicial de Beckett, considerando o fato de que o homem se move, mas não chega a lugar algum, não sai do lugar (1970, p. 15).

Esses textos, apesar de herméticos, representam sujeitos caminhando, ou errando, pelas cidades e pelo mundo. Diferentemente, após 1946, a obra de Beckett explora movimentos mínimos e redundantes, e até a paralisia, a partir de repetições e da concisão. A solidão, o confinamento, a morbidez são explorados em todas as fases, mas de modos diferentes, sendo a partir de 1946 com os movimentos mínimos, circulares, pendulares, repetitivos e até inúteis, que trazem um indivíduo que não sai do lugar, ou sai (pouco) e retorna. É o que se vê em diversos poemas, a exemplo de “Something there” (1975): “something there” enfoca uma cabeça que se vê ao longe, “lá longe” [“out there”], e na sequência o momento em que um olho arregalado pisca. O poema evoca esse mesmo “ir e vir” pelo piscar de olhos, sendo o piscar o ponto de virada, ou o clímax do movimento, e o subsequente abrir dos olhos o momento de retorno à estabilidade, o desfecho do movimento, e também o momento em que a vida se desvanece. Não há mais deslocamento no espaço, os sujeitos pouco se movem, o que resta é o mínimo movimento, em um espaço comumente esvaziado. Conforme observa Susan Sontag:

Quando se descobre que não se tem nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer *isso*. Beckett expressou o desejo de que a arte deveria renunciar a todos os projetos adicionais por questões problemáticas no ‘plano do exequível’, de que a arte deveria aposentar-se, ‘farta de explorações insignificantes, farta de simular ser capaz, de ser capaz, de fazer um pouco melhor a mesma velha coisa, de dar um passo a mais em uma estrada melancólica’. A alternativa é uma arte que consiste na ‘expressão de que nada há a expressar, nada do que expressar, nenhum poder a expressar, nenhum desejo de expressar, além da obrigação de expressar’ [...] supridos com a arte empobrecida, purificados pelo silêncio, talvez possamos então começar a

transcender a frustrante seletividade de atenção, com suas inevitáveis distorções de experiência (SONTAG, 2015, p. 19-22).

Para além do esgotamento da linguagem, consideramos o esgotamento do espaço e do movimento, de modo que temos colocadas em questão as ideias de não-lugar e de confinamento. A partir destas, Beckett constrói sua complexa estética da impotência, esgotando o espaço e a movimentação para representar também o esgotamento da ação e da capacidade de ação do sujeito, a partir do momento sócio-histórico do século XXI. É aqui que nos aproximamos do gênero distópico, uma vez que este pressupõe o isolamento geográfico, a estaticidade do tempo e o fim da possibilidade de mudança, como pode ser observado nos textos em questão.

“Imagination dead imagine” é um texto curto em prosa, descritivo, ainda que também apelativo, escrito em 1965 pelo autor, primeiro em francês, depois em inglês. A premissa do texto é a de que “não há qualquer traço de vida em qualquer lugar, a imaginação ainda não está morta, está sim, a imaginação morta, imagine” (BECKETT, 1995 [tradução minha]). O texto afirma que desaparecem os elementos ligados à vida (água, ilhas, azul, verde), e resta apenas um todo branco, na branquidão de uma rotunda. Não há como entrar ou sair dessa rotunda, mas conseguimos acessar seu interior pelo texto, ela tem 3 pés de diâmetro, e 3 pés de pé direito. Beckett descreve os ângulos formados e ali dentro posiciona dois corpos brancos, cada um no seu semicírculo, deitados no chão em posição fetal e rendidos a uma dinâmica que alia uma variação contínua e repetitiva de luz e calor. Tudo fica frio e escuro, até que gradativamente tudo fique claro e quente, levando aproximadamente 20 segundos cada transição. Do suor ao frio congelante, os corpos não fazem nada senão sofrer as variações trazidas pelo passar do tempo, nesse lugar vazio, silencioso e branco. Algumas pausas se colocam entre as variações, às vezes tomando frações de segundos, às vezes o que parece uma eternidade. Os extremos são estáveis, mas a transição pode ter pausas e reversões, durações variadas até chegar em um extremo. Por fora, tudo está sempre igual. Os corpos não estão em foco, são pouco distinguíveis em meio ao branco do chão. Estão de costas um para o outro, deitados sobre o lado direito do corpo, corpos em “boas condições”. Não estão dormindo, não estão mortos. Esses corpos abrem os olhos e os arregalam, sem piscar, por muito tempo (“mais do que é humanamente possível, em intervalos incalculáveis”). Nunca abrem os olhos ao mesmo tempo, com exceção de uma vez, quando o começo de uma abertura foi sobreposto pelo início de outra, por cerca de 10 segundos. Tudo absolutamente quieto, salvo a luz convulsiva. Em determinado momento murmuram “ah”, e nada mais. E então a vida acaba, e não há nada além disso em qualquer outro lugar (Ibidem). Uma

coreografia mental que oscila o foco e traz as mudanças sucessivas da vida a que estamos condenados sem poder fazer muito.

“The Lost Ones” (1970) já é um texto mais longo, escrito em inglês, em que corpos “perdidos” (“lost bodies”) circulam, cada um buscando por seu respectivo “outro” perdido (“lost ones”, em vez de “loved ones”). Aqui temos períodos longos e complexos, com repetições de estrutura, como ocorre em “imagination dead imagine”. A rotunda descrita é um cilindro achatado de 50 m de diâmetro e 16 m de altura. A luz oscila entre claro e escuro; quando está escuro, tudo fica estático, quando está claro, há consequências para os olhos que procuram, que se fixam no chão ou no teto. A temperatura também oscila, passando de um extremo ao outro em aproximadamente 4 segundos, além de ter momentos de estabilidade, que coincidem com as pausas da transição da luz. A pele arrepia quando isso acontece, e todos são tão ressecados que fazem sons de farfalhar de folhas quando se esbarram. Chão e paredes são de borracha, de modo que qualquer impacto fique silencioso. Há nichos, cavidades no alto das paredes, dispostos de forma irregular, com túneis conectando alguns deles, que passam pela espessura da parede, mas a maioria não tem saída, apenas entrada. Há quinze escadas apoiadas nas paredes com intervalos irregulares entre si, e os escaladores podem mover as escadas, que servem como veículos para os nichos mas também como possibilidade de sair do chão. Faltam muitos degraus, que são usados por alguns para agredir os outros. Há mais nichos que escadas, há os escaladores, os que apenas ficam sentados, os que apenas caminham (Ibidem). Há beijos, tentativas de sexo, coragem para subir as escadas, há a crença em uma saída e duas correntes de pensamento, há convenções sobre o uso das escadas, há tabus, há organização e regras, mas tudo parece uma dinâmica que se dá espontaneamente. São descritos corpos, não pessoas. A maioria nunca para de andar, salvo quando está numa fila para subir uma escada.

Nesses textos podemos observar o isolamento geográfico e o fim da possibilidade de mudanças, pontos destacados pelo professor e pesquisador Carlos E. O. Berriel ao descrever os pressupostos das distopias. Estes, no caso, são definidos em oposição à *Utopia* de Thomas Morus (1516): há uma estática social, que pressupõe o fim da história, da possibilidade de avanço ou retrocesso, e elimina a dimensão empírica do homem; essa estática social, por sua vez, teria sido fixada justamente na materialização de um medo coletivo (em oposição a um desejo coletivo), exacerbando tendências negativas do presente histórico em questão e tornando presente um futuro indesejável, mas inescapável (2005). Berriel ainda acrescenta que é pressuposta a alienação cultural e histórica do território imaginário, comumente

refletida em isolamento geográfico, o que se dá já na utopia de Morus (ibidem). De forma resumida, são esses os pontos principais que nos levam a aproximar a obra de Beckett das distopias: são frequentes as personagens em estado de (semi)paralisia e isolamento, colocadas em um mundo devastado ou esvaziado – o pesadelo do fim do mundo, da devastação completa, alimentado pelo período das Grandes Guerras, especialmente a Segunda Guerra Mundial.

O primeiro ponto elencado pelo Berriel é o fato de as utopias se relacionarem com a história a partir de uma construção abstrata metafórica que idealiza o presente. Esse aspecto, no entanto, já mostra a face problemática do ideal: a partir do momento em que se atinge a perfeição, decreta-se uma estática social, que não permite variação (nem degradação, nem aperfeiçoamento) (Ibidem). Diante disso, compreende-se que a eliminação da dimensão empírica do homem inviabiliza o desenvolvimento social e, assim, histórico (Ibidem). Nesse sentido, ainda que a utopia se caracterize por seu estado de racionalidade e pela construção calcada em desejos coletivos, o fato de ceifar a possibilidade de desenvolvimento e mudança social (e, então, a história) evidencia seu ponto de contato com as distopias, que também pressupõem a “suspensão da história” (Ibidem).

Berriel ainda destaca que as distopias propõem uma concretização não do desejo coletivo, num plano de futuro (in)exequível, mas dos medos coletivos e, mais especificamente, das tendências negativas da realidade de seu presente histórico, num plano futuro tão indesejável quanto inescapável. Ambas a utopia e a distopia se fundam num imaginário consequente desse presente histórico em que se inserem, elaborando, de formas distintas, os medos e as frustrações de uma época – no caso das utopias, contudo, a realidade perversa é velada pela idealização dessas construções ficcionais (Ibidem). Em *Utopia*, More propunha uma inversão do que se vivia na Inglaterra de seu tempo, com uma comunidade engajada na manutenção da felicidade; enquanto isso, por se definirem como seu negativo, as distopias propõem sociedades sem engajamento e/ou submissas a um Estado totalitário opressor. O último ponto a destacar é a questão do isolamento: Berriel aponta que a concretização desse estado de perfeição, característico das utopias, pressupõe uma alienação cultural e histórica desses territórios imaginários, o que só é permitido por serem isolados geograficamente (Ibidem).

No caso da obra de Beckett, vê-se que se constrói a partir de redes complexas de referências internas e externas e da intersecção dos gêneros, além dos dualismos explorados

pelo autor e do bilinguismo; ali, a falibilidade da memória e da comunicação, bem como a condenação ao isolamento e ao fracasso decretam uma realidade em que se findaram a sociedade e quaisquer possibilidades de engajamento comunitário. Logo, os mundos beckettianos revelam-se a face negativa de aspectos fundamentais das utopias. O sujeito, mesmo que cindido, tem sua existência limitada à própria cabeça e à própria consciência, condenado a uma vida de angústia. Na obra de Beckett, de modo geral, há diversas personagens em estado permanente de (semi)paralisia e isolamento, inseridos em uma realidade devastada – elementos que dialogam com a realidade pós-guerra vivida pela Europa. O inconsciente coletivo e o individual, a terra e a história ficaram marcados pela perversidade e pela destruição da II Guerra Mundial — o heroísmo abriu espaço para o anonimato do soldado esgotado; os grupos perseguidos viram-se vitimados e impotentes pelo horror, condenados.

Diante disso, se a extrapolação de uma tendência negativa é um dos pilares que estruturam a distopia, certamente é possível ler os textos do corpus nesses termos. “The Lost Ones” e “imagination dead imagine” compartilham aspectos fundamentais do gênero, a exemplo das questões da alienação e do desmantelamento da sociedade, já que o sujeito se encontra comumente sozinho, num não-lugar, até num não-tempo (u-cronia, como mencionara Berriel), uma situação inescapável em que se vê condenado a um presente estático e eterno. A literatura do autor irlandês trabalha com as matérias do fracasso, da impotência, da espera, da condenação e do isolamento, e isso é feito a partir da construção de personagens, cenário e discurso esvaziados. A linguagem empobrecida reitera a realidade imposta aos sujeitos de Beckett, uma realidade às vezes impalpável que gera angústia e incerteza e os aliena quase completamente da própria realidade. Parece, em muitos casos, que já não há cultura ou história, como se vê nas utopias e distopias.

Portanto, considerando o propositado mau uso da língua e dos gêneros por Beckett e as condições em que são inseridos os corpos dos dois textos analisados, em comparação com o presente histórico das produções em questão, é possível defender que uma parte da fase final da produção de Beckett se aproxima do gênero distópico. Não são criadas distopias propriamente ditas, como as exemplares do gênero, mas são criados textos em diálogo íntimo com o pesadelo coletivo de seu tempo, calcados em uma realidade em que a dimensão empírica do homem, a história e a possibilidade de mudança foram esgotados. Há corpos condenados ao espaço literal ou metafórico em que estão enclausurados, e ao leitor resta sua parcela de claustrofobia.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: O Silêncio Possível**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

_____. Prefácio. In: **O despovoador; Mal visto mal dito**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BECKETT, Samuel. **Echo's Bones and Other Precipitates**. Paris: Europa Press, 1935.

_____. **Collected Poems in English and French**. New York: Grove Press, 1977.

_____. **The Complete Short Prose**. New York: Grove Press, 1995.

BERRETTINI, Célia. **Samuel Beckett: Escritor Plural**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BERRIEL, Carlos. Utopia, Distopia e História. **Editorial da MORUS – Utopia e Renascimento**. 2, 2005, p. 4-10. Disponível em: <https://www.unicamp.br/~berriel/arquivos/berriel_prod_3.pdf>.

CRAIG, George et al (Ed.). **The Letters of Samuel Beckett**: Volume I. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

HARVEY, Lawrence E. **Samuel Beckett: Poet and Critic**. New Jersey: Princeton University Press, 1970.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.