

Explorações no manicômio do crânio

Doutoranda Livia Bueloni Gonçalvesⁱ (USP)

Resumo:

O objetivo desta comunicação será refletir sobre as características da última fase da prosa beckettiana tomando como objeto central a obra *Company* (1980). Primeiramente será feita uma distinção entre os três períodos da prosa de Samuel Beckett para em seguida nos concentrarmos nos traços mais marcantes desta última fase. A partir de *Company*, pretendemos analisar as marcas constitutivas de um período no qual Beckett abandona tanto a narração em primeira-pessoa como os motivos da errância típicos da fase anterior. Nesta fase final, o autor passa a se valer de um outro tipo de narração no qual a força das imagens, dos sons e principalmente o trabalho da mente criadora ganham destaque. As explorações no manicômio do crânio tornam-se essenciais nesta segunda trilogia da prosa de Beckett.

Palavras-chave: Beckett, *Company*, prosa final beckettiana, narrador beckettiano.

Introdução

A obra em prosa de Samuel Beckett passou por uma série de transformações desde a estreia do autor no mundo literário até seus últimos trabalhos ficcionais, entre os quais destacaremos a chamada “segunda trilogia” composta pelas obras *Company*(1980), *Mal Vu Mal Dit*(1981) e *Worstward Ho*(1983).

A ficção de Beckett costuma ser dividida em três fases principais. Na primeira, de língua inglesa, estão as primeiras obras do escritor como *More Pricks than Kicks* e os romances *Murphy*(1938) e *Watt*(1953). Neste começo, Beckett escreve de forma bem humorada sobre a vida de seus jovens protagonistas perambulando pela Irlanda (*More Pricks than Kicks*), por Londres (*Murphy*) ou tentando entender tanto o funcionamento da linguagem como as regras da misteriosa casa em que trabalha, caso de *Watt*. Sobretudo nas duas primeiras obras, o estilo empregado pelo autor está longe da “linguagem empobrecida” que ele viria a buscar posteriormente e é frequentemente associado à literatura de James Joyce, escritor de quem Beckett era muito próximo. Um dos motivos que culminariam na decisão de adotar a língua francesa a partir da segunda fase foi justamente o desejo de se afastar da influência de Joyce e trilhar um caminho próprio, mais simples e objetivo¹. Anos mais tarde, Beckett diria que queria trabalhar com a impotência e a ignorância, ao contrário de Joyce, que “tendia para a onisciência e a onipotência enquanto artista”².

A segunda fase, portanto, é marcada pela mudança linguística empreendida pelo autor que, por volta de 1945, adota o francês como língua literária justificando sua

1 James Knowlson, biógrafo de Beckett, faz esse comentário ao analisar algumas das entrevistas concedidas pelo autor. Ver Knowlson, James. *Damned to Fame. The life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1996, p. 323-4

2 Esta declaração está na entrevista concedida a Israel Shenker em 1956. Ver Andrade, Fábio de Souza. Anexos. In: *Samuel Beckett. O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 186.

escolha como uma tentativa de “empobrecer” seus escritos, algo que considerava impossível de se atingir em inglês, sua língua materna. Nesta fase, estão as novelas “L’expulsé”, “Le calmant”, “La fin” (1955) e “Premier Amour” (1970), a notável trilogia do pós-guerra – *Molloy*, *Malone Meurt* (1951) e *L’innommable* (1953) – e os fragmentos dos *Textes pour rien* (1955). Indissociável da opção pela língua francesa está a adoção do narrador em primeira-pessoa, emblemático de toda essa fase. O leitor das novelas e da trilogia reconhece de imediato o homem errante e solitário que narra sua própria história de maneira bastante peculiar e perturbadora. O questionamento sobre o material narrado, as falhas de memória e o impasse como condutor narrativo são algumas das características deste narrador.

A chamada terceira fase abarca, enfim, os últimos textos escritos por ele, marcados por um retorno ao uso da língua inglesa na composição da maior parte das obras e, principalmente, por uma segunda virada narrativa. O narrador em primeira-pessoa explorado ao seu limite na fase anterior não aparece mais nesta etapa e Beckett começa a utilizar uma espécie de narrador observador, uma “nova terceira-pessoa”, instância que tenta descrever objetivamente as cenas que vê ou imagina. Neste momento, os bastidores da criação artística, o trabalho da imaginação na mente e o papel do olho que vê e busca as cenas passam a ocupar o centro da ação. São dessa fase obras como *Le dépeupleur* (1971) e também aquelas que formam a segunda trilogia antes mencionada – *Company*, *Mal Vu Mal Dit* e *Worstward Ho*.³

***Company*, imaginação soberana**

As três obras que compõem a segunda trilogia trazem o leitor para um mundo que explora temas anteriores da prosa do autor de uma maneira inteiramente nova. Em *Company*, primeiro desses textos, um homem deitado de costas no escuro ouve uma voz que, por sua vez, parece narrar cenas da vida deste sujeito. Tal situação, entretanto, não pode ser comprovada, já que o narrador aventa a possibilidade dessa mesma voz estar se dirigindo a um outro que também poderia estar ali, na mesma escuridão. O texto é apresentado em parágrafos relativamente curtos, com poucas exceções, nos quais este narrador descreve a situação do homem que está ali além de comentar a própria feitura e proposição de seu texto. Há ainda os trechos nos quais a voz propriamente dita se dirige diretamente ao sujeito, sempre em segunda-pessoa, trazendo estas supostas lembranças do passado.

A primeira incursão da voz ocorre no sexto parágrafo. É o momento em que ela narra a saída do menino das lojas Connolly segurando a mão de sua mãe. O trecho vai evocar uma lembrança do personagem já presente em outras obras de Beckett, como a novela “La fin” e o romance *Malone Meurt*. A situação consiste na pergunta que um

3 Beckett não gostava da ideia de que esses três textos fossem publicados como uma unidade, na forma de uma trilogia. As primeiras edições, tanto a americana (Grove Press) como a inglesa (Calder), saíram com o título de *Three Novels*, seguido pelo nome das três obras. No entanto, com o passar do tempo, a crítica passou a se referir aos três textos como “segunda trilogia”, especificação que acabou se tornando convenção. (Ver sobre o assunto Gontarski, S.E. *The conjuring of something out of nothing: Samuel Beckett’s “closed spaces” novels*. In: Beckett, S. *Nohow on. Company, Ill seen Ill said, Worstward Ho*. Three novels by Samuel Beckett with an Introduction of S.E. Gontarski. New York: Grove Press, 1996.)

menino faz à sua mãe sobre a distância do céu em relação a eles, ao que a mãe responde com rispidez, repelindo-o.

Na biografia de Beckett escrita por James Knowlson, há um rastreamento de como diversas situações e pessoas marcantes da vida do autor aparecem em sua obra. Nas lojas Connolly, por exemplo, que também aparecem na peça *All That Fall* (1957), a mãe do escritor, May, costumava fazer compras. O biógrafo ainda comenta o que Beckett definiu como “imagens obsessivas” que o perseguiram, em sua maioria associadas à infância. É o caso do homem de mãos dadas com o menino, uma das imagens-chave de *Worstward Ho*. Para quem conhece a biografia do autor, é fácil identificar diversas cenas de cunho autobiográfico em *Company*, obra na qual essas memórias aparecem em maior quantidade. Além da resposta áspera da mãe que marca o menino, há a menção ao nascimento do personagem em uma Sexta-Feira Santa enquanto o pai, que não suportava estar presente durante o trabalho de parto, sai para fazer uma caminhada, situação semelhante à do final da novela “Premier Amour”. As memórias associadas às vivências com o pai são as mais frequentes. A voz ainda traz lembranças dos passeios realizados entre os dois e do momento em que o menino tenta aprender a nadar, olhando do alto de uma rocha para o rosto amável do pai que o incita a pular na água. Segundo Gontarski, em texto sobre a segunda trilogia, esta última memória atormentou o escritor até seus últimos dias. Ele teria sonhos recorrentes nos quais se via tendo que mergulhar entre as rochas⁴.

Apesar da clara relação que se pode estabelecer entre vida e obra, o próprio Gontarski, neste mesmo texto, critica a leitura de *Company* como uma biografia cifrada. Para ele, esse tipo de interpretação negaria a característica fundamental desses últimos textos – o papel da imaginação e o trabalho da mente criadora. O crítico ainda ressalta que as alusões autobiográficas não são maiores que as alusões literárias que Beckett utiliza em sua obra e que ambas fazem parte de um mesmo contexto em que a imaginação é soberana⁵.

Além dos parágrafos nos quais a voz traz à tona essas supostas memórias do sujeito deitado no escuro, existem outros nos quais um narrador discorre sobre a cena ali apresentada, comentando as inflexões da voz, as possíveis dimensões do espaço, a alternância entre claridade e escuridão etc. Esta instância imagina, inclusive, o criador desta situação/narrativa e reflete sobre onde estaria esse criador, em que posição, sob qual luz, a que distância de sua criatura/ouvinte, etc.

O narrador que comenta a história narrada não é novidade na prosa de Beckett. Com as devidas diferenças, esse recurso está presente na ficção do autor desde *More Pricks than Kicks*. Em uma obra como *Company*, a diferença em relação a estes comentários está no papel central que eles ocupam em comparação com textos das fases anteriores, uma vez que a escolha, neste momento, é mostrar como se constituem as imagens, como elas se transformam em palavras e como o cérebro - o “*germ of all*” que

4 Gontarski, op. cit., p. xviii- xix. O autor lembra que a mesma cena aparece no romance *Watt* e em um poema de 1930, “For Future Reference”.

5 Idem, p. xxi.

aparece em *Worstward Ho* - executa esse processo no ato da criação.

Nesta segunda trilogia, Beckett passa a tratar destes bastidores do ato criativo. As funções do olho, por exemplo, como captador de imagens é essencial em *Mal Vu Mal Dit*. Em *Company*, a imaginação assume o papel central, ela é a própria companhia buscada. Logo no segundo parágrafo, quando o narrador fala sobre a proposta da narração que se seguirá ele diz que na mesma escuridão, ou em uma outra, alguém está imaginando tudo para ter companhia.

O narrador em terceira-pessoa dos primeiros contos e de *Murphy* intrometia-se levemente em sua história, mas a narrativa em si – as peripécias de Belacqua e Murphy – estavam em primeiro plano. Com a opção pelo francês e pela narração em primeira-pessoa, a forma de narrar ganha um destaque maior, já que acompanhamos a intensificação da angústia de um narrador perturbado. O trajeto das novelas rumo aos *Textes pour rien* mostra uma desintegração da capacidade de contar histórias de uma forma tradicional. Em meio às tentativas do narrador, que diz não poder continuar e ainda assim persistir – “*I can’t go on, I ‘ll go on*” – surge essa voz à qual os narradores se referem como donas de um discurso que eles apenas repetem.

Mais presente a partir do romance *L’innommable*, ela é marcante nos fragmentos dos *Textes pour rien* e também em *Comment c’est*. Nestas obras o protagonista se refere a ela como uma força que o obriga a continuar seu discurso contra sua vontade. É como se ele não estivesse mais sob controle, tornando-se um boneco de ventríloquo da voz, como ele mesmo se denomina no oitavo fragmento dos *Textes pour rien*. Aqui em *Company* ela se manifesta diretamente no texto e o leitor pode acompanhar o que a voz traz ao seu ouvinte, diferentemente dessas outras obras nas quais ela é apenas mencionada e pode ser vista como uma voz interna do próprio narrador que o obriga a continuar sua narrativa.

Sob este aspecto, *Company* guarda mais semelhanças com alguns textos teatrais de Beckett como *Krapp’s last tape* (1958) e *That time* (1976). Também nessas peças a voz desempenha um papel fundamental. Na primeira, Krapp aos 69 anos ouve gravações que havia feito quando tinha 31 e 39 anos. O personagem tinha como costume fazer um balanço de sua vida a cada ano e gravar a si mesmo falando sobre estes fatos. O espectador desta peça acompanha as reações do protagonista enquanto, juntamente com ele, ouve essas gravações. As diferentes vozes que constituem Krapp são o cerne da peça. Em *That Time*, um sujeito do qual só vemos a cabeça também ouve três vozes distintas que se intercalam narrando, assim como em *Company*, supostas cenas de sua vida.

A configuração escolhida para a manifestação da voz em *Company* assemelha-se a essas peças. No entanto, a associação da voz com uma força perturbadora que impede que o personagem atinja o silêncio, marca dos textos em prosa anteriores, também aparece aqui. No décimo quarto parágrafo, há uma explicação de como tudo teria começado para o protagonista de *Company*, na qual se salienta que a voz nunca cessará. Sendo assim, o que se tem aqui é a velha voz que atormenta os personagens beckettianos e impede o silêncio, criando uma condição infernal. Enquanto ele puder

ouvir ela estará presente, apesar do sujeito deitado no escuro alimentar a esperança de que ela cesse.

Quanto aos recursos estilísticos, o uso da repetição é frequente na obra. Em muitas passagens a sonoridade do texto chama a atenção, gerando uma forte musicalidade se lido em voz alta. É impossível não notar o trabalho com os sons realizado por Beckett. Este é um dos motivos pelos quais muitos críticos aproximam os textos da prosa final da poesia. Enoch Brater, um desses estudiosos, também chama a atenção para o papel do som nas últimas peças de Beckett. Para ele, textos como *Ohio Improptu*(1982) *Rockaby*(1982) e *Footfalls*(1976) poderiam ser vistos como apresentações de um poema no palco⁶. Brater argumenta que a definição tradicional de gênero não se aplica às peças de Beckett, principalmente às da fase final. Ele mostra que mesmo em monólogos de peças anteriores, como *En attendant Godot*(1953), *Fin de partie*(1957) e *Happy Days*(1961), já havia uma forte força poética, além da tendência dos protagonistas em contar histórias, ou seja, uma épica dentro do drama.

Essa mistura entre gêneros não é de se estranhar em um autor que trabalhou com quase todos eles. Beckett escreveu poemas, ensaios, peças teatrais e televisivas além da extensa produção em prosa. O que parece ocorrer nesta segunda trilogia é uma confluência mais intensa entre diversos destes discursos. Além do explícito trabalho com o som, que aproxima *Company* de um poema, a voz nessa obra se manifesta como na peça *That Time*. Há ainda um forte recurso visual associado à sua manifestação, que faz com que o leitor imagine a “cena” como se ela estivesse sendo representada – a voz é acompanhada de luz. É ela a única luz na escuridão em que se encontra o sujeito.

A investigação em torno do funcionamento da imaginação, essa espécie de recuo para o interior da mente ocorre, em *Company*, através da retomada de diversos elementos da ficção anterior configurados em nova perspectiva. As lembranças trazidas pela voz trazem referências a diversas situações presentes em obras pregressas – o amparo no pai, a obsessão do protagonista pelos cálculos, pela contagem dos passos, além do casaco e das botas típicas da figura beckettiana. No entanto, essas memórias não são reconhecidas pelo sujeito que está deitado no escuro. A identificação com elas não se concretiza. Ele não é capaz de dizer “*Yes, I remember*” como deseja o narrador. A movimentação e atividade do ouvinte são praticamente nulas. Esta é uma narrativa na qual não há lugar para a primeira pessoa. O sujeito não assume aquelas experiências como suas. Tanto a cena descrita pelo narrador como as lembranças mencionadas pela voz fazem parte de um mesmo espaço fabulatório, no qual o papel do imaginar impera.

Assim como em textos anteriores, também essa narrativa é permeada por comentários sobre sua própria composição. Entretanto, ao contrário dos impasses aos quais estava sujeito o narrador em primeira pessoa da fase anterior, aqui, ocorre uma capacidade de observação mais distanciada do processo de criação. Isso não significa que nesta última fase a narração não hesite. Há também intensos momentos de questionamento sobre a capacidade de perceber e transformar o que se vê ou imagina

6 Brater, E. Genre under stress. In: *Beyond minimalism. Beckett's late style in the theater*. New York: Oxford University Press, 1987, p. 17.

em palavras. Se na fase anterior havia a angústia em torno da tentativa de se narrar, nesta última etapa a própria capacidade de representação é transformada em tema. Este assunto fica mais evidente na segunda obra dessa tríade – *Mal Vu Mal Dit* - na qual a trajetória do olho que busca imagens entra em destaque. As imagens vêm e vão sem que ele consiga controlá-las e descrevê-las de forma clara. Apesar de mais objetivo e distanciado, o narrador continua impotente diante do mundo. O que ele vê é apenas bruma.

O narrador de *Company* constroi sua narrativa ao mesmo tempo em que a dissipa, reforçando que tudo ali não passa da imaginação de alguém, sendo este alguém também uma imaginação. O texto é a narração deste próprio processo imaginativo que vai se construindo e se modificando na medida em que o lemos. Este recurso da dissipação da história não é novidade na prosa de Beckett e já ocorria com a narração em primeira-pessoa da fase anterior. A diferença agora está na alternância do foco para o trabalho da imaginação.

Conclusão

O que está em jogo na fase final da prosa beckettiana é um questionamento sobre os modos e as possibilidades de representação. Essa busca sempre foi um dos motivadores de sua prosa que acabou por se construir de impasse em impasse. É possível observar uma coerência e uma mesma linha sustentando todos os textos nesse sentido. Embora haja uma diversidade de histórias e devamos considerar as particularidades de cada obra, até mesmo as três fases citadas podem ser vistas como uma única busca por uma maneira de representar o mundo que o autor considerasse autêntica. A literatura de Beckett configura esse trajeto. Seu projeto literário pressupunha desde cedo um tipo de arte que deixasse o caos do mundo entrar.

Os *clochards* de *En attendant Godot* e também das novelas e primeiros romances são fruto de um mundo que se transforma posteriormente na obra do autor. O homem errante e solitário em busca de abrigo é substituído pelo homem aprisionado, vivo apenas através da observação de um outro. É este “outro”, este novo narrador, que ganha destaque na prosa final. Sua capacidade de observação distanciada e ao mesmo tempo afetada pelo que vê ou diz caracterizam essa segunda trilogia. A angústia do narrador das novelas, da trilogia do pós-guerra e dos *Textes pour rien* estava na sua insatisfação com o ato de narrar. Esse tema também está presente aqui, seja na tarefa de mal dizer a linguagem em *Mal Vu Mal Dit*, seja na radical tentativa de piorá-la em *Worstward Ho*. É uma nova forma de angústia, intensificada pela admissão de que as palavras não são mecanismos confiáveis de representação. Daí talvez o salto para outros recursos – imagéticos, sonoros, visuais – que, no entanto, continuam dependentes da gasta palavra para se concretizarem. É na tentativa de se desvencilhar dela que Beckett produz seus textos mais elaborados. Esses novos usos da linguagem acabam se tornando a construção que brota de toda essa tentativa de desconstrução.

Como primeiro texto desta segunda trilogia, *Company* marca uma nova mudança de rumo na prosa de Beckett. O protagonista errante torna-se um sujeito

imóvel, receptor da voz. O fim e o silêncio parecem estar próximos, mas a tão desejada calmaria é sempre negada ao homem beckettiano. Se o corpo parou, “o manicômio do crânio” passa a ser, por excelência, o território de novas explorações.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, Samuel. Company. In: *Samuel Beckett. The Grove Centenary Edition. Vol IV. Poems. Short Fiction. Criticism*. New York: Grove Press, 2006.

BRATER, Enoch. *Beyond minimalism. Beckett's late style in the theater*. New York: Oxford University Press, 1987.

GONTARSKI, S.E. The conjuring of something out of nothing. Samuel Beckett's “closed spaces” novels. In: Beckett, Samuel. *Nohow on. Company, Ill Seen Ill Said. Worstward Ho*. Three novels by Samuel Beckett with an Introduction of S.E. Gontarsky. New York: Grove Press, 1996.

KNOWLSON, James. *Damned to Fame. The life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1996.

i Livia Bueloni Gonçalves, doutoranda.

Universidade de São Paulo (USP).

Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH)

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

E-mail: lbueloni@ig.com.br