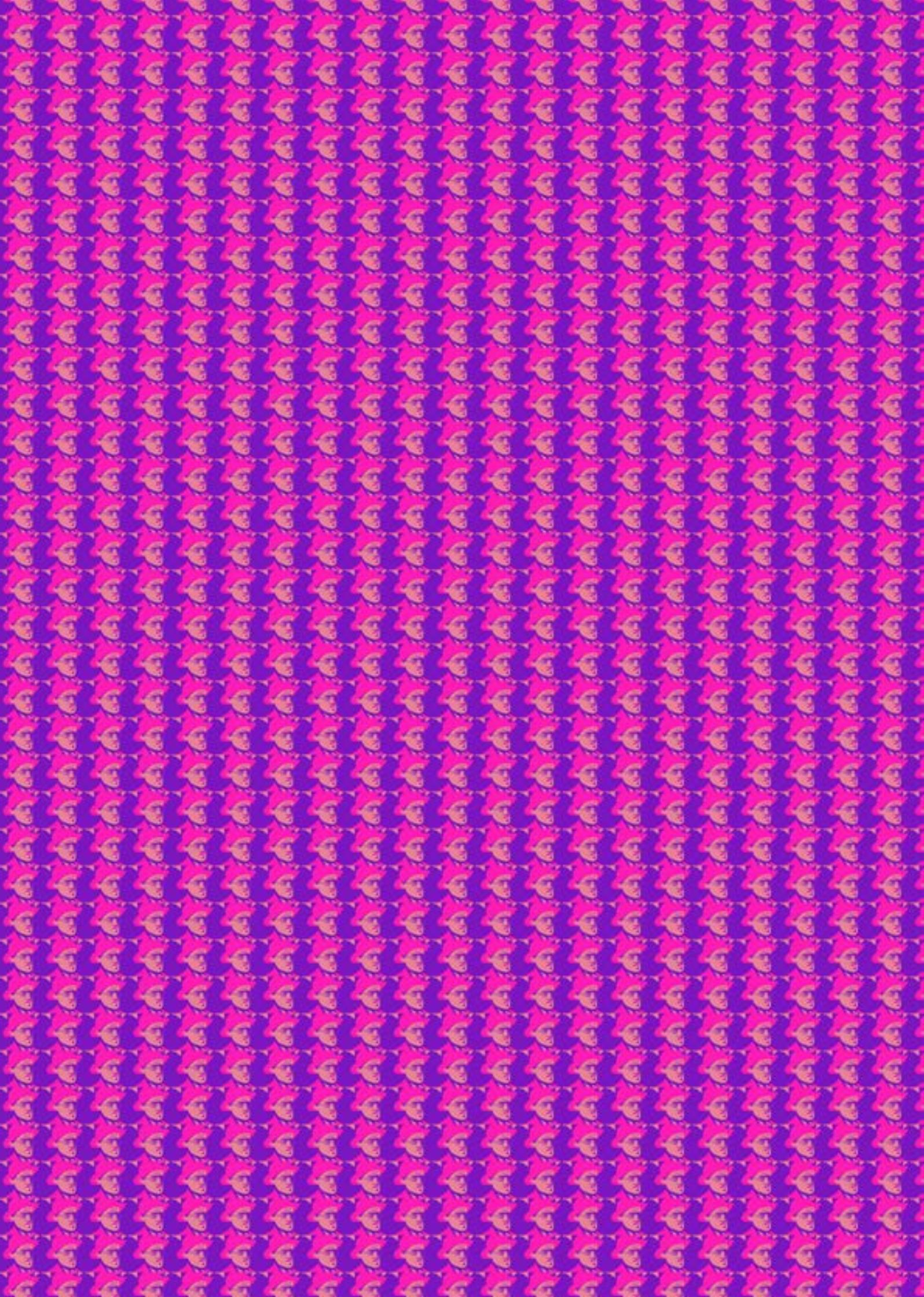


ENSAIO





Para além da Ilha dos Cisnes: Joyce, Beckett e o(s) modernismo(s)¹

Fábio de Souza Andrade²

Universidade de São Paulo

Resumo: A mescla entre respeito e rebeldia que marca a relação entre o inventor moderno de Ulisses e o criador de Godot, último modernista, não se resume aos decantados rastros textuais que a documentam; este artigo aborda este par/ímpar a partir de princípios estéticos centrais de suas poéticas, comunicantes e divergentes pensando algumas das implicações cruciais que tiveram nos vários modernismos europeus do século XX.

Palavras-chave: Joyce, Beckett, Petit Sot, Modernismo

A mescla entre respeito e rebeldia que marca a relação entre o inventor moderno de Ulisses e o criador de Godot, último modernista, não se resume aos decantados rastros textuais que a documentam: o caco beckettiano incorporado ao *Finnegans Wake*, Beckett emprestando olhos e mão de escriba a Joyce quase cego; o célebre ensaio que o jovem dedica ao *Work in Progress* do mentor (“Dante...Bruno.Vico..Joyce”), eco da cumplicidade manifesta também no cifrado poema-acróstico “Home Olga”; o chapéu com endereço certo, joyceano, que descansa em cena no *Improviso de Ohio*. Do lado beckettiano, seria fácil prolongar este roteiro de acerto de contas com o pai artístico imaginário (versão da história literária como guerra santa edipiana que notabilizou Harold Bloom, mas nada estranha a Joyce) através de inúmeras outras passagens, na ficção e no teatro. É o caso, por exemplo, de um extenso monólogo do romance *Watt*, em que Arsene, provável substituto de uma figura paterna (Joyce?), dirige-se ao personagem título do romance, por sua vez, assimilável à figura de Beckett, numa cena epifânico-paródica de iniciação filosófico-literária. Não será este o caminho deste artigo, contudo. A intenção é tratar deste par ímpar a partir de princípios estéticos centrais de suas poéticas comunicantes/divergentes e as implicações cruciais que tiveram na multiplicação das várias vertentes modernistas europeias.

Samuel Beckett viveu uma crise aguda no miolo dos anos 1930. Foram para ele anos agitados na vida pessoal e decisivos na literária, ocasião da sua ruptura com um mo-

¹ Apresentado nesta versão no III Workshop in Progress (Estudos Joycianos no Brasil), realizado na UFSC, em Florianópolis, entre 21 a 23/06/2023, este artigo deve ao texto apresentado sob forma de aula em 17/04/2023, como parte das exigências para a obtenção do título de Professor Titular em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo.

² Fábio de Souza Andrade é professor titular de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP, autor de *O Engenheiro Noturno: a Lírica Final de Jorge de Lima* (Edusp, 1997) e *Samuel Beckett: o Silêncio Possível* (Ateliê, 2001), entre outros. Crítico literário e ensaísta, colaborou com o *Jornal da Tarde*, O Estado de S. Paulo e foi colunista da *Folha de São Paulo*. Da obra de Samuel Beckett, traduziu as peças *Esperando Godot* (Companhia das Letras), *Fim de Partida e Dias Felizes* (Cosac Naify), os romances *Murphy e Watt* (Companhia das Letras), e a coletânea de ensaios *Disjecta: escritos diversos e um fragmento dramático* (Globo). Lidera o Grupo de Pesquisa Samuel Beckett USP/CNPq. E-mail: fsouza@usp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4439-2179>

delo heroico do alto modernismo no qual, relativamente retardatário, o então protegido de Joyce figurou com brilho de discípulo rebelde e resistente, insisto, ainda que algo ofuscado e secundário. Tempo ainda do esboço das premissas e balizas de um novo programa estético-negativo, do menos-que, desenvolvido com rigor apenas ao longo das décadas seguintes, de impasse em impasse, converteu-o, no que um biógrafo, Anthony Cronin, chamou de “o último modernista”, referência e contrarreferência incontornável para a continuidade do projeto moderno ao longo do século XX. A riqueza de materiais inéditos que os estudos beckettianos recentes têm produzido sobre o período (cartas, inéditos, cadernos de notas) abriu novas perspectivas sobre aspectos pouco claros deste lance crucial na literatura do século XX que remonta àqueles anos: a virada estilística beckettiana rumo a um empobrecimento voluntário de sua literatura que se desdobra na sua surpreendente adoção do francês como língua literária no pós-guerra. A este passo, em que a sombra onipresente de Joyce representa papel decisivo, passo a me ater.

É preciso assinalar que há correspondências notáveis entre a curva do amadurecimento pessoal do autor de *Godot* nos anos 30 e um desenho mais geral da derivação/desdobramento do impulso modernista originário em vários modernismos, correntes em concorrência relativamente fraterna. Sustento que ambos os processos são postos em movimento por um componente comum: a ojeriza moderna ao que de canônico e prescritivo o marco clássico e estrito dos gêneros literários abriga. Diria ainda que o percurso beckettiano reflete também o lugar privilegiado do simples, da simplificação enquanto procedimento nuclear de uma vontade radical de renovação na arte moderna. Espelhada em ponto miúdo, no labirinto de tentativas e erros que caracteriza a crise e a criação beckettiana naqueles anos, enxergo, portanto, os passos da invenção de uma resposta pessoal – tateante, provisória, mas exemplar e de longa repercussão em seu incabamento, congênito e assumido – a duas das demandas mais centrais na história do(s) modernismo(s) europeu(s): o gosto potencializado pela ruptura dos gêneros e a ideia do simples como vetor do novo.

Talvez não seja a pior das escolhas abordar a questão *in media via*, examinando o concentrado de uma pílula poética, composta por Beckett, muito provavelmente, em 1932, e publicada em 1934, no âmbito, portanto, deste momento chave a que me referia; trata-se de uma quadra em que o irlandês se ocupa do tema – por múltiplas razões, transitórias e datadas inclusive, bastante espinhoso para ele então – da erudição, dos constrangimentos e determinações que a vida institucionalizada impõem ao espírito humano em confronto com a promessa de liberdade e reivindicação de autonomia que arte e imaginação parecem resguardar.

Gnome

*Spend the years of learning squandering
Courage for the years of wandering
Through a world politely turning
From the loutishness of learning.*³

A concisão simétrica do quarteto, apoiado nas rimas pobres e pálidas em gerúndio, parece muito bem ajustada ao clichê do minimalismo que hoje associamos a Beckett, tanto quanto o título que a anuncia. “Gnoma”, assim como “gnome”, a forma inglesa, remetem à agudeza lapidar e contida dos aforismas (carregando ainda, no original, fumos tectônicos, uma alusão algo ruidosa e mística aos anões mágicos, os gnomos). Se na poesia beckettiana do pós-guerra, o gosto pela fórmula aforismática retornará com força tanto nas traduções em verso das máximas do moralista francês setecentista Nicholas Chamfort que compõem o volume *Long After Chamfort (Muito Depois de Chamfort)*, quanto na simetria enxuta, enganosamente distendida, das *Mirlitonnades (Gaiteados)*, o gosto pela potencialização da brevidade e intensidade tampouco é totalmente estranho ao restante da produção lírica do jovem Beckett, o “Beckett before Beckett”. Aparece com relativo destaque, por exemplo, já na poesia inglesa, em *Echo’s Bones and Other Precipitates (Ossos de Eco e Outras Precipitações, 1935)* coletânea de 13 poemas que Beckett salvou entre 26 possíveis, cujo título alude à ninfa mitológica, reduzida à materialidade mínima de um lamento sonoro. Nestes anos, contudo, a concisão sem rodeios está longe de ser predominante, não o sendo nem mesmo em *Echo’s Bones and Other Precipitates* como um todo, onde se restringe ao poema que abre a plaquete – “The Vulture” (“O Abutre”) – e aos dois finais, “Da tagte es” e aquele que dá nome ao livro, encerrando-o.⁴

Os demais seguem um ritmo narrativo e expansivo, repletos de alusões e vazados em um estilo disruptivo, multilíngue e colorido, típicos de certo modernismo heroico em diálogo intrincado (e paródico) tanto com a tradição, quanto com aspectos obscuros da biografia do artista em formação. Neles, Beckett paga tributo a formas provençais (os “Enueg”, a “Alba”), à fantasia romântica das meditações noturnas, deambulações urbanas em que os desacertos entre o eu, a natureza e a cidade ganham relevo, a Dublin

³ Gnoma: Passe os anos de aprender dissipando/ Coragem para os anos de viagem/ Por um mundo que segue se afastando/ Polidamente da rude aprendizagem. O poemeto faz par com um segundo, do mesmo ano e idêntico tema, no qual a vida universitária é rebaixada em termos que ecoam com cruza a mecânica do corpo, os processos metabólicos da ingestão e excreção “Up he went”: Up he went and in he passed/ And down he came with such endeavour/ As he shall rue until at last /He rematriculate for ever (“Para o alto foi”: Para o alto foi e depois adentro /E abaixo veio de tal modo diligente /Que vai viver de arrependimento /Até se rematricular eternamente.) In: Samuel Beckett, *Poesia Completa*. Trad. Marcos Siscar e Gabriela Vescovi. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

⁴ Os títulos em português seguem a tradução de Siscar e Vescovi.

natal fazendo as vezes da Londres de Wordsworth, ou da São Paulo de Mário de Andrade. Vinculam-se mais diretamente ao modernismo de Joyce e Eliot, rapinando sem remorso o armazém dos versos existentes, ressignificando as citações, oclusivas e crípticas, por uma montagem intrincada, recheada de elipses e choques. São da mesma ordem de “Whoroscope” (“Horoscóputa”), poema beckettiano vencedor do concurso de composições sobre o tempo promovido pela editora anglófona parisiense, The Hours Press, publicado em 1930, em que detalhes da passagem de Descartes pela corte da rainha sueca são o pretexto para uma divagação filosófica envelopada em história, entrecortada pela disposição fragmentária do fluxo do pensamento.

Desta mudança de rumos, notada pelo próprio Beckett em carta a Thomas McGreevy, seu mais fiel correspondente antes da guerra (“I grow gnostic. It is the last phase”, 10/05/1934), deriva o grão de sal que a leitura da simplicidade de “Gnoma” não dispensa. É preciso lê-la, defendendo, como sintoma revelador de uma tensão progressivamente mais aguda que, pervasiva, acabará por ocupar o centro das preocupações do Beckett daqueles anos, fazendo do poema uma nota dissonante e profética de uma virada estilística em processo.

O principal obstáculo que se impõe à leitura leve e flutuante do quarteto poderia ser resumido na retorcida expressão que o encerra, “the loutishness of learning”, “a grosseria (ou rudeza) da erudição”, em tradução alternativa à de Siscar e Vescovi, contradição nos termos que toca precisamente na ferida do impedimento que o artista vive. Os polos da imagem – antípodas, antecipando uma arte que se alimenta dos impasses e aporias – estão inscritos no uso corrente da língua inglesa desde priscas eras – veja-se a oposição entre “the lerned and the lout”, “os eruditos e os rudes”, em versão quinhentista de Arthur Golding para as *Metamorfoses*, de Ovídio (1567). No contexto imediato, o mal-estar que recobrem parece remeter tanto a uma circunstância biográfica (que explicito logo mais), quanto a uma sensação de esgotamento das possibilidades de um modernismo expansivo, que se concebe e se realiza como libertação de convenções ultrapassadas, multiplicação de assuntos e meios expressivos, em síntese, como potência multiplicada, prenunciando seu abandono em favor de outro ramo da rebeldia moderna, cuja força crítica deriva da explicitação das contradições, da valorização da falha e da falta, da opção por uma imaginação que renuncia à aspiração romântica ao sublime e ao infinito em nome de um limite, autoimposto, ocupando-se de um território empobrecido sintática e semanticamente, uma arte exausta, mas incansável, que acolhe a repetição, as variações mínimas como procedimentos preferenciais de uma fuga rumo ao essencial, redução.

Assim, qualificam a simplicidade de superfície, algo descolorida, da quadrinha, tanto um contraste com a poesia anterior beckettiana, “erudita”, como a reminiscência de certos ecos sabidos que, discretos, ainda apelam ao leitor conhecedor da tradição. Penso nas referências modestas aos romances goetheanos (Goethe que, reduzido a termos beckettianos, também está por trás de “The Vulture”), os anos de aprendizagem e os anos de viagem; no modo como “gnoma” repercute uma aparição contemporânea da palavra “gnomon” no coração de um conto de Joyce, “The Sisters”; na ambiguidade entre as possíveis leituras alternativas da forma verbal em “Spend the Years”, que pode ser tomada como um imperativo, introduzindo um conselho sarcástico, ou como um infinitivo, sugerindo um lamento inútil pelo leite derramado.

As relações beckettianas com a academia e a erudição pediriam uma discussão à parte. Aluno excepcional, Beckett foi escolhido no Trinity College para suceder seu mentor, o professor de literatura francesa Rudmose Brown, mas foi incapaz de conciliar a ambição criativa com a relativa estabilidade que oferecia o mundo universitário, morna e indesejável aos seus olhos, o mínimo de respeitabilidade e sinal exterior de sucesso esperado, aos olhos de sua família. Neste amor e ódio irresolvidos, pesavam a repulsa pelo que na sociabilidade acadêmica achava que podia degenerar em pedantismo, bajulação e maledicência, numa hierarquia rígida e excludente, numa conversa entre inteligentes que aceita perder o amigo, mas não sacrifica o brilho das tiradas sarcásticas e certeiras, confusamente associadas a um senso de distinção intelectual que tampouco era francamente aberto ao diálogo sem mais e fincava pé em um orgulho próprio vaidoso e vão. Ilustrativo seria comparar sua posição com a de Eliot, por exemplo, que conciliou perfeitamente a tripla máscara de professor, poeta e banqueiro, com a abertura para uma crítica de menos brilho verbal, mas mais apuro analítico, atenção sistemática ao texto, rigor conceitual e vontade de comunicação, a crítica explicativa da cadeira de estudos literários que começava se afirmava a partir de Bradley, Kermode, Empson e tantos outros, em Oxbridge. Curioso notar que Beckett, ensaísta, é também ele brilhante no estilo de lampejos geniais fulgurantes, formulações lapidares, crítico-artista, sem se afastar completamente da autoridade fundada no gosto informadíssimo e no respeito pela erudição que critica e da qual decidiu se divorciar institucionalmente. Leitor voraz, de filosofia, da psicologia e da psicanálise em florescimento, de várias tradições literárias, Beckett nunca se fez leitor disciplinado dos autores que leu, nem se intimidava em apreender em fontes secundárias, comentadores e historiadores, o que a ele interessava nos filósofos, totalmente contrário à ideia de sistema, neles colhendo imagens filosóficas. Em sua obra, abundam as sátiras à academia, do discurso de Lucky em *En Attendant Godot*, à prestação de contas de Louit,

um bolsista que não entregou seu relatório, ao comitê de sindicância da universidade em *Watt*. Sobre o assunto, ver Connor (2014).

Um pouco do contexto biográfico que envolve o poema ajuda a precisar o aspecto sintomático que pontua: o jovem Beckett, aos 27 anos, de volta à Irlanda, depois dos anos de liberdade promissora em Paris, no círculo joyceano e na École Normale, onde atuou como lente de inglês, viu-se em meio a uma tempestade perfeita: amarrado a compromissos acadêmicos indesejados – o mais importante deles, o de assumir uma cadeira de professor assistente na Trinity College -, ao convívio difícil com a família, preocupada com sua relutância em tomar um caminho profissional aceitável a seu padrão de Upper Middle Class, agravado pelo infarto e morte súbita do pai, contraponto à mãe dominadora e exigente, inflexível em seus padrões de moralidade rígida; à frustrante recusa sistemática de seu romance de formação, *Dream Of Fair To Middling Women*, por uma fila de editores, anticlimática depois do sucesso de crítica do que publicara até então (“Whoroscope”, *Proust, Echo’s Bones*). O impasse cobrou seu preço e se manifestou enfaticamente no corpo (eczemas e cistos múltiplos, gripes incuráveis, terrores noturnos, sensação de sufocamento, insônia e arritmia cardíaca, graves a ponto de conduzi-lo a um colapso nervoso). Pede demissão no Trinity College, e a conselho do amigo Geoffrey Thompson, médico que suspeita da origem psicossomática dos sintomas, no final de 1933, convence a mãe da necessidade de ir a Londres, para submeter-se na Tavistock Clinic, a uma psicoterapia conduzida pelo analista, depois célebre, mas então, ainda em formação, Wilfred Bion, que tomará os dois anos seguintes, sendo interrompida por iniciativa do paciente, quando o bloqueio criativo se desata na escrita de seu romance londrino, *Murphy*.

“Gnoma” traz à tona, portanto, o ponto de fuga deste artigo, i.e. o caminho beckettiano na poesia -gênero em que, ao lado do ensaio literário, ele começou, mas pelo qual é, ainda hoje, menos reconhecido- como demonstração da labilidade dos gêneros literários constitutiva de sua poética e de seu modernismo (e, me parece, do moderno, *tout court*); considerado o tema, enseja também a discussão em torno do cabo-de-guerra entre o esotérico e o simples que atravessa sua obra, em variadas combinações, bem como as voltas da relação contraditória, de morde e assopra, mantida por Beckett com a tradição literária e a crítica especializada, particularmente com o mundo acadêmico da crítica explicativa, relação marcada por uma reivindicação feroz de autonomia que, no entanto, jamais descuida dos termos em que se vê por ela descrito, procurando o artista exercer certo controle, ora pelo sarcasmo, ora pela colaboração gentil, sobre a descrição da, e os juízos sobre sua obra, cisma que tampouco gostaria de perder de vista aqui.

O desapontamento com o que parecia o aborto precoce de um futuro promissor (a carreira de professor deixada para trás, as portas das editoras reticentes ou francamente fechadas) coincidiu com uma grande incerteza quanto ao futuro profissional e a uma seca sem precedentes na escrita criativa. Na vida literária, o ensaísmo de ocasião passou à frente por necessidades práticas – Beckett vivia basicamente de recursos familiares e eventuais encomendas de resenhas e traduções – e mesmo quando, na esteira da conclusão da terapia, em 1935, o que viria a ser *Murphy* passou a ocupar o centro de suas preocupações, o território das certezas era nenhum. Empreendeu uma longa viagem de formação à Alemanha, visitando galerias, museus, artistas; cogitou tornar-se aprendiz de cineasta, piloto de caças, curador de arte na National Gallery inglesa; em resumo, parecia muito desorientado, nem de longe deixando entrever o autor que, reinventando-se em nova língua literária, o francês, se fixaria em Paris, revolucionaria o teatro e renovaria a prosa europeia no pós-guerra.

O que um exame detido dos projetos inéditos esboçados e abandonados ao longo destes anos revela, contudo, é que esta virada pessoal, tão decisiva a ponto de ser incorporada à memória pessoal obsessiva e transfigurada em imagem na obra criativa – veja-se seu destaque em *Krapp's Last Tape*, por exemplo - foi resultado de experimentos em várias direções, e deu-se de maneira muito mais gradual do que se crê, o fosso entre reflexão e a produção contemporânea que a leitura da célebre carta a Axel Kaum, de 1937 (onde formula programaticamente as diretrizes estéticas de uma “literatura da despalavra”, melhor coadunadas com o que viria a produzir apenas a partir de 1945) é significativamente mais estreito do que se pensava.

Concentro-me em três projetos baldados que mostram com clareza a comunicação intensa que as obras maduras do pós-guerra mantêm com as questões que ocuparam o irlandês durante a crise dos anos 1930. Todos três levantam, de resto, argumentos a favor da tese de que sua percepção intuitiva e inquieta da saturação do modernismo heroico vai ganhar corpo apenas na prática do livre trânsito entre os vários gêneros literários. A vertente particular do modernismo que virá a formalizar nasce, portanto, marcada de berço por uma interrogação radical dos fundamentos estruturais de diversos campos genéricos específicos, fruto da necessidade de explicitação do que, em cada um deles e em seu território comum, pareciam procedimentos caducos e não mais funcionais, em face da experiência do longo século XX.⁵

⁵ As relações que o modernismo beckettiano mantém com a arte povera ou o minimalismo serialista, por exemplo, seu teor de negativo, resistente, fiel à natureza radicalmente histórica de seu material e meios, foram avaliados por diversos autores, mas mencionaria a discussão levada por David Cunningham (2005), de base adorniana, e por Steven Connor (2014) como particularmente lúcidas a respeito do tema.

Ocupo-me, pela ordem, primeiro, de um curioso fragmento dramático de teor paródico, *Mittelalterliches Dreieck (Triângulo Medieval)*, escrito originalmente em alemão, em agosto de 1936, inspirado de muito perto na disputa verbal entre Ferrau e Rinaldo pelo amor relutante de Angélica, no primeiro canto do *Orlando Furioso*, de Ariosto; em seguida, daquilo que restou, pouco mais que dez páginas, dos planos frustrados para uma peça intitulada *Human Wishes (Desejos Humanos)*, sobre os anos finais da vida do Samuel Johnson, homem de letras e intelectual público, dicionarista por antonomásia; por fim, de um conjunto de poemas inéditos, mas muito reveladores, batizado *Le Petit Sot (O Pequeno Tolo)* que, houvesse um subgênero de romances de detetives dedicado aos mistérios dos arquivos literários, daria uma obra-prima fascinante.

É sabido que, confrontado com o que lhe parecia com um beco-sem-saída na trilogia romanesca do pós-guerra, *Molloy, Malone Meurt e L'Innomable*, Beckett voltou-se para o teatro e, assim, *Eleutheria* e *Godot* viram a luz. O que é menos conhecido é que a história se antecipava em farsa nos anos 1930, quando, não encontrando editores para *Murphy*, sem alternativa em vista na criação ficcional, Beckett ensaiou por duas vezes a forma dramática. Ao *Triângulo Medieval*, chegou por vias tortas: em suas andanças pelos museus alemães, interessado nos velhos mestres, deparou-se com as miniaturas do renascentista dito Dosso Dossi (1489-1542), mencionado por Ariosto como seu amigo em um poema (1474-1533). Daí, levado à leitura do *Orlando Furioso*, veio a ideia de transpor à cena o duelo entre os pretendentes de Angélica no primeiro canto do poema, optando pelo alemão como língua de expressão. Sublinhe-se que a opção pela forma dramática e pela língua estrangeira, ambas novidades, agem em direção concordante: indiciam uma concepção da arte, e por extensão, da literatura, como tradução imperfeita e inconclusiva de um núcleo expressivo arredo e elusivo, jamais realizado à perfeição em um único gênero ou idioma específicos, da qual o futuro processo de criação bilíngue de Beckett será uma manifestação entre outras. O humor sardônico de Ariosto, seu *risolino*, é homenageado por um diálogo em que os dois protagonistas se manifestam sobre um terceiro ausente, a donzela, (quase) ausente, em que os motivos corpóreos, desidealizantes e ridículos assumem o primeiro plano. Qualquer semelhança com a estrutura de *Godot*, é mais que coincidência⁶.

Desejos Humanos, por sua vez, tem uma história mais complexa, um novo capítulo na relação dividida de Beckett com a pesquisa sistemática e a erudição. Para além de um prenome em comum, quase nada parece aproximar Beckett e Johnson: um, crente, o outro ateu; um, exímio conversador, o outro, dado a silêncios; um, whig, moralista e conservador,

⁶ A edição genética de *En Attendant Godot/ Waiting for Godot* traz o *Mittelalterliches Dreieck (Triângulo Medieval)* em apêndice. Ver “Van Hulle D.; Verhulst, P. (2017c).

o outro, progressista, cético e reservado. E, no entanto, Beckett dedicou-se, desde dezembro de 1936, a extensa pesquisa bibliográfica sobre o dicionarista, indo muito além do óbvio na bibliografia sobre o Doutor (a biografia de Boswell, a monografia de Stephen Spender, as memórias de Hester Thrale-Piozzi/Lynch-Salisbury). Inicialmente batizado “Journal of a Melancholic”, o projeto durou, entre abandonos e retomadas, quase dez anos. O interesse beckettiano recaiu primeiro sobre um episódio da vida amorosa de Johnson, a sua pretensão a um amor em tempos de maturidade, quando propôs casamento a uma aristocrata de pretensões artísticas, muito mais jovem que, enviuvando de um rico fabricante de cerveja, amigo de Johnson e patrono do salão literário que ela mantinha, preferiu a ele um italiano, professor de música de seus filhos. Aos poucos, convencido de que o casal que comporia os dois outros vértices do triângulo amoroso não tinha suficiente consistência dramática, Beckett voltou-se a outro aspecto da biografia do ensaísta setecentista: seus últimos anos de vida quando, doente, envelhecido, perturbado, recolheu-se a seu dito “serralho”.

Apavorado com a perspectiva da solidão, do declínio físico e da aniquilação final, Johnson amealhou um bando de “amigos” interesseiros resposta pessoal – tateante, provisória, mas exemplar e de longa repercussão em seu inacabamento, congênito e assumido – a duas das demandas mais centrais na história do(s) – uma ex-prostituta, um médico alcoólatra, a viúva de um editor, uma beata inveterada, e o gato Hodge – sem nada em comum entre si além do despreço recíproco, o desamparo econômico e a velhice batendo às portas, abrigando-os no casarão que habitava, Boulton Court, na atual Fleet Street. Da peça inconclusa, Beckett escreveu apenas uma cena do primeiro ato em que, curiosamente, Johnson não aparece, mas seu ânimo sombrio sim, sob a forma da fala seca e cortante da cega sra. Williams, uma espécie de *alter ego* seu. É notável como os diálogos esvaziados e o mecanismo da repetição, os jogos de autoridade, as falas-estocadas que trocam de boca numa lógica de dependência sadomasoquista, antecipam o mundo de *Godot*, bem como a tópica dos espaços reclusos, o mundo reduzido ao acanhamento da sala de estar no abrigo hostil de *Fim de Partida*. Notável ainda como, no fiapo de peça que restou, a morte e os mortos, a infelicidade, o corpo declinante são os motivos dos diálogos entrecortados, ecos do vazio considerados sob um crivo comitragico que não se furta a mal-entendidos, ironias e litânias, como em um laboratório de escrita dramática que antecipa o tom e os termos do teatro do pós-guerra com espantoso grau de acabamento⁷.

Por fim, last, but far from least, gostaria de me deter no conjunto de poemas inéditos, *Le Petit Sot*, que de alguma maneira retoma a tese de que a poética beckettiana se

⁷ “Human Wishes” foi publicado na coletânea de escritos dispersos organizada por Ruby Cohn, *Disjecta*, cuja tradução brasileira saiu recentemente. Ver Beckett (2022).

desenvolve não em saltos abruptos, mas aos poucos, uma mudança gradativa e ensaiada em gêneros diversos. Quando se fixou definitivamente em Paris, no fim de 1937, no endereço da rue des Favorites onde viria a morar com a esposa, Suzanne Dechevaux-Dumesnil, Beckett ainda ensaiava os primeiros passos na criação em língua francesa, restrita, na sua primeira leva, acreditava-se, a uma “dúzia de treze” poemas que ganhariam conhecimento público apenas em 1946, na revista dirigida por Sartre, *Les Temps Modernes*. Pois John Pilling, responsável, ao lado de Sean Lawlor, pela recente edição crítica da poesia completa de Beckett, nota que, no contexto da adoção do francês como língua literária, além dos *Poemas 1937-1939*, reunidos em livro, no pós-guerra, ainda em vida do autor, merece atenção um segundo conjunto de poemas contemporâneos também escritos em francês, sobrevivente apenas nos arquivos, em duas versões datiloscritas, parcialmente coincidentes, de respectivamente mais 13 e 21 textos inéditos.

Escritos entre 1938 e 39, os inéditos mencionados por Pilling são de fato uma surpresa, destoando significativamente de toda produção lírica beckettiana de juventude conhecida, seja em inglês ou francês. Neles, o poeta arrisca uma simplicidade de outra ordem, criando um sujeito lírico vazado numa voz infantil em primeira pessoa, correspondente a um personagem, o Pequeno Tolo, empenhado em mapear um mundo habitado pelos seres e coisas à altura da perspectiva das crianças. Mal comparando, um *Primeiro caderno do aluno de poesia Samuel Beckett*, em que Petit Sot rima, imperfeitamente, com a Caipirinha de Poiret. Não quero esgotar as interessantes consequências que, do ponto de vista do modernismo comparado, o Petit Sot relacionado à ótica miniaturista e solar de Oswald de Andrade produziria, nem tampouco aproximá-lo da simplicidade pedestre das gentes e das coisas, o universo parte franciscano, parte estoico de Manuel Bandeira, mas não deixa de ser uma novidade espantosa que o austero Beckett tenha flertado com uma melancolia mais leve e ingênua, carregada de referências às *Fêtes Galantes* de Verlaine, e sua extensão, o mundo elegante de Watteau, ou ao ciclo “À la Santé”, de Guillaume Apollinaire.

O ineditismo dos poemas do Petit Sot desdobrou-se em uma novela editorial, mais soap-opera que romance, de lances intrigantes e complexos. Empenhado em incorporar o ciclo, ao que foi o primeiro volume criterioso reunindo a totalidade da produção poética beckettiana em inglês e francês, comentada e acompanhada de aparato filológico, Pilling esbarrou em um obstáculo incontornável. Consultados, os detentores das lições datiloscritas sobreviventes, assim como os responsáveis pelo espólio beckettiano, disseram-se inseguros sobre a autoria, e não deram aval à publicação, o que acabou por excluir os poemas da edição crítica já no estágio da última prova impressa, ao soar do gongo.

Apesar de Beckett mencionar o projeto e a personagem em sua correspondência e de haver evidência de sobra a respeito da autoria, não sobreviveram versões manuscritas do conjunto, exceto de um único dos poemas, “Les Jours Rouges”, publicado em fac-símile em *How it was: a Memoir of Samuel Beckett*, de Anne Atik. O manuscrito foi encontrado anos depois, em 1956, dentro do volume da *Crítica da Razão Pura*, na edição das obras completas de Kant organizada por Ernst Cassirer, adquirida por Beckett na Alemanha, em 1937, e depois emprestada ao amigo, o pintor Avigdor Arikha, casado com a autora das memórias. As passagens a seguir dão o tom do poema:

en cet état Petit Sot
se promène dans le bois
où les^{de} saffrans [sic] jolis jeunes saffrans
branches mauves jaunes striées
sans amour et sans haine
étaient ce qu'ils devaient être
[...]
de haine que les longues heures
vont finir par lentement lui enlever
finir par lentement les blanches heures
les heures jaunes d'or et les heures grises
et que la nuit achèvera
(apud van Hullen e Verhulst, 2017b)

Aparte o manuscrito deste poema, as demais lições do ciclo, datiloscritas, são duas: a primeira, do arquivo do colecionador Jacques Putnam, incorporado à coleção da Beckett Society, sediada em Reading, é um documento em que 21 poemas aparecem compilados em cinco páginas. Os títulos, singelos, anunciam o olhar atento do eu lírico menino ao mundo próximo e concreto, a objetos cotidianos singularizados pelo artigo definido: Le Petit Sot, Le Coursier, Le Voyageur, Le Lion, La Chanson, La Lune, La Toupie, La Sorcière, Le Diable, Le Papillon de Nuit, La Nuit, Le Rêve, Les Pleurs, L'Ami, Le Grenier, La Pensée e Les Flammes. Na primeira página, na letra do amigo pintor, Bram van Velde, lê-se, escrito a lápis, “Beckett”, anotação corrigida na quinta página, trazendo no verso as palavras “Poèmes à Sam”, para “Beckett?”; a segunda, dos arquivos da Mî-nuit, sua editora parisiense, é mais complexa: consiste em um menor número de poemas, apenas 12, todos coincidentes, com a versão de Putnam, mas agora dispostos em duas colunas, a da esquerda, encabeçada pela inscrição “Poèmes de Suzanne Beckett recueil Le Sot”, e a da direita, “Poèmes – attribués à Beckett”.

Duas dificuldades decorrem desta segunda lição. Seriam os textos à esquerda escritos pela mulher de Beckett e os da coluna direita -menos prolixos, menos intuitivos,

mais burilados, enfim - a sua reescritura por um poeta mais experiente a partir dos poemas já existentes, estabelecendo uma composição em duas fases, colaborativa entre o autor e sua esposa? Especialistas como Pilling e os responsáveis pelo Beckett Digital Project, van Hulle e Verhulst, que escreveram a respeito, são de opiniões diversas; o primeiro seguro da autoria beckettiana, os segundos, tendendo a concordar, mas convencidos de que, na ausência de um manuscrito completo, a questão é insolúvel. O fato é que no verso da contracapa de um caderno de composição de *Malone Meurt*, de data posterior, mas levada a efeito em caderno adquirido na segunda metade dos anos 1930, há ainda um outro rascunho de um poema do Petit Sot⁸.

je suis le petit sot
il faut être grand pour être malin
ils me disent de me tenir bien
xxx
de faire comme eux
si je veux
vivre heureux et puis
aller aller au paradis

de faire comme eux
si je veux
vivre heureux et puis
aller au paradis

faut

Van Hulle, D.; Verhulst, P. (2017b)

O poema parece ser uma versão preliminar daquele que abre a série do arquivo Putnam, onde ganha um título e apresenta o protagonista do conjunto, “Le Petit Sot”:

Le Petit Sot

Je suis le petit sot
il faut
être grand pour être malin
et se tenir bien
et faire comme eux
et devenir heureux⁹

⁸ E devo a José Francisco Fernández, estudioso e exímio tradutor espanhol da obra beckettiana, em texto inédito, a notícia importante de mais uma evidência: existe no arquivo mantido por Erika Tophoven, viúva do principal tradutor alemão e amigo de Beckett, Elmar Tophoven, um outro conjunto datiloscrito dos poemas do Petit Sot, comprovadamente enviados pelo irlandês para possível incorporação ao volume da poesia beckettiana em tradução que Tophoven preparava na Alemanha. Ver Fernández (2022).

⁹ O Pequeno Tolo//Sou o pequeno tolo/ Tem que/ Ser grande para ser malandro/ E se comportar bem/ E

No documento preservado no arquivo da Minuit, encontramos um registro precoce, arrisco, de escolhas beckettianas essenciais rumo à “literatura da despalavra” que acabará por definir o lugar axial da poética beckettiana nas artes do século XX, e que até então eram pouco mais que vetor incorpóreo, intuição de caminhos. Nele, duas versões dos poemas registradas em colunas paralelas apanham em ato as dúvidas e decisões do processo de composição de poemas como “Qu’ils disent”, “Le Grénier” e “La Pensée” (“Deixa que falem”, “O Sótão” e “O pensamento”).

As revisões operam, por suposto, na direção da simplificação, mas numa direção que já não coincide inteiramente com aquela das experiências beckettianas nos anos de modernismo heroico. Seus vetores formais caminham para aqueles que viriam a orientar as experiências beckettianas com a linguagem a partir do pós-guerra, quais sejam: 1) o gosto por uma simetria imperfeita, algo clássica, sintética, mas qualificada por um apreço pela irresolução das tensões, imagens caracterizadas pela inconclusibilidade, inquietas, em regime de sístole e diástole, que encontrariam expressão máxima sintética no moto ambíguo, quase palindrômico, do “nohow on”, divisa da obra tardia; 2) a fixação pelo aspecto residual da experiência, reduzida à materialidade de poucos elementos, particularmente ao corpóreo e ao metabólico (o crânio, os passos, a respiração) que aqui repercutem na economia verbal e na eleição das imagens; 3) a opção preferencial pelos espaços de reclusão e encerramento, prefigurações da *cela crucis*/manicômio do crânio, em que a imaginação, modestamente restrita a uma desconfiada fenomenologia da percepção, passa se exercer na escrita final beckettiana; 4.) um sentido do tempo mutilado, orientado para a finitude, pressionado pela proximidade do fim, sempre adiado, contudo, e temperado pelo *taedium vitae*, pela condenação a uma morte em vida, tempo estranhamente abstraído de circunstâncias históricas específicas, mas ainda assim de natureza radicalmente histórica.

Onde nos leva, então, a incorporação destas experiências literárias fora do esquadro habitual do entendimento da obra beckettiana (nomeadamente, as duas quase-peças e, em especial, os poemas do Petit Sot), abandonados ainda em botão, no que diz respeito à reflexão sobre sua poética, seu caráter exemplar e influente em certa modernidade tardia? Que, nestes poemas quase desconhecidos, Beckett tenha empreendido e descartado essa tentativa de acolher o solar e libertador, de assumir a perspectiva da infância e do naif na busca de desinflar a importância e seriedade de uma arte institucionalizada, envelhecida pelo fardo das convenções ossificadas, divorciadas da experiência moderna, parece-me do máximo interesse. Mostra como o gesto historicamente associado ao ímpeto

fazer como eles/ E no fim ficar feliz (Tradução minha).

renovador das vanguardas modernistas, “o olhar com olhos livres”, não pode excluir o lunar e o melancólico que são sua contraparte necessária e sua tradução mais beckettiana. O contraste com a brevidade oswaldiana dificilmente poderia ser mais claro; contra o “Amor/ Humor”, ou o “América do Sul/ América do Sol/ América do Sal”, o “en face/le pire/jusqu’à ce/qu’il fasse rire”; no lugar do sol, a disposição lunar.

O projeto do *Petit Sot* permite que, na concentração da poesia, suprassumo do literário, Beckett reencontre, sob novo ângulo, os impasses estéticos por trás da crise aqui em foco, decorrentes na sua visão teórico-crítica, de uma ruptura entre as linhas de comunicação ligando sujeito e objeto, ruptura que inviabilizaria tanto uma arte objetivista-realista, quanto um expressionismo de fundo subjetivista. A importância e as consequências desta disposição de explorar caminhos alternativos para responder a um diagnóstico preciso (qual seja, o de um beco-sem-saída prevalecente na arte de seu tempo - “não há nada a expressar, vontade, meios ou força para expressar, mas ainda se impõe a obrigação da expressão”, em paráfrase livre), desta opção pessoal por uma imaginação mais modesta, aspirando antes a conhecer, em seus limites, a finitude (e o historicamente mutilado) da existência, abdicando da aspiração romântica de fazer transparecer o infinito no mundo cotidiano, no entanto, não se restringe episodicamente a esta ocasião ou a um só gênero. Escolhidas as armas – o menos, a falha, a simetria -e demarcado o território -que, evidente, em seu caso, privilegia o drama e a narrativa, sem se restringir a eles-, a poesia não se recolhe a um segundo plano, reminiscência bissexta de poeta aposentado. Ao contrário: invade tanto a prosa tardia (em *Mal vu*, *Mal dit* e *Worstward Ho* a invenção verbal deve muito à sugestão sonora e a flutuações sintáticas apoiadas em repetição e variações mínimas, que violentam o lógico-discursivo de modo impensável sem a exploração do campo lírico), quanto a escrita para o palco (muitos dos seus dramáticulos finais estão estruturados a partir de idênticos procedimentos, os cinco atos de *Rockaby*, por exemplo, peça que dramatiza a fuga para dentro de si e da linguagem de uma mulher, desistindo progressivamente da vida e do mundo público ao se fundir à figura lutuosa da mãe recolhida a uma cadeira de balanço em seu porão, mais parecem cinco estrofes de um poema).

É esta clareza cristalina e aguda da forma aporética, concentrada pelo gume da poesia, mas corporificação de princípios de uma poética que a extravasa, de um projeto que se espraia por todos os gêneros, múltiplas formas e artes, que tornamos a encontrar no em seu último poema publicado, “What is the word”, “Qual é a palavra”, cuja dúvida suspensa preserva uma tensão que não se pode, nem se deixa resolver, seja pela imagem, seja pelo conceito, texto derradeiro que encerra provisoriamente e ex abrupto, à falta de alternativa, uma discussão que também ela, não tem fim.

- Nixon, M. (2011), *Samuel Beckett's German Diaries (1936-37)*, Londres, Continuum.
- Nixon, M (2014), "Beckett's Unpublished Canon". In: *The Edinburgh Companion To Samuel Beckett And The Arts*, org. Stanley Gontarski, Edimburgo, Edinburgh University Press, p. 282-305.
- Pilliing, J. (2015), "'Dead before morning': how Beckett's 'Petit Sot' never got properly born". *Journal of Beckett Studies* 24.2 (2015): 198-209. Edinburgh University Press. DOI: 10.3366/jobs.2015.0136
- Smith, F. (2002), "My Johnson Fantasy". In: *Beckett's Eighteenth Century*, Londres, Palgrave.
- Van Hulle, D.; Verhulst, P. (2017), "Notes on a newly discovered draft of the poem 'Le Petit Sot'". *Journal of Beckett Studies* 26.2 (2017): 206-220. Edinburgh University Press.
- Van Hulle, D.; Verhulst, P. (2017b), *The Making of Samuel Beckett's Malone Meurt / Malone Dies. Beckett Digital Manuscript Project, Vol. 5*, Bruxelas/Londres, University Antwerp Press/Bloomsbury.
- Van Hulle, D.; Verhulst, P. (2017c), "Mittelalterliches Dreieck (Appendix I)". In: *The Making of Samuel Beckett's En Attendant Godot/Waiting for Godot*, Londres/Antuérpia, Bloomsbury/University Press Antwerp, p. 330-38.