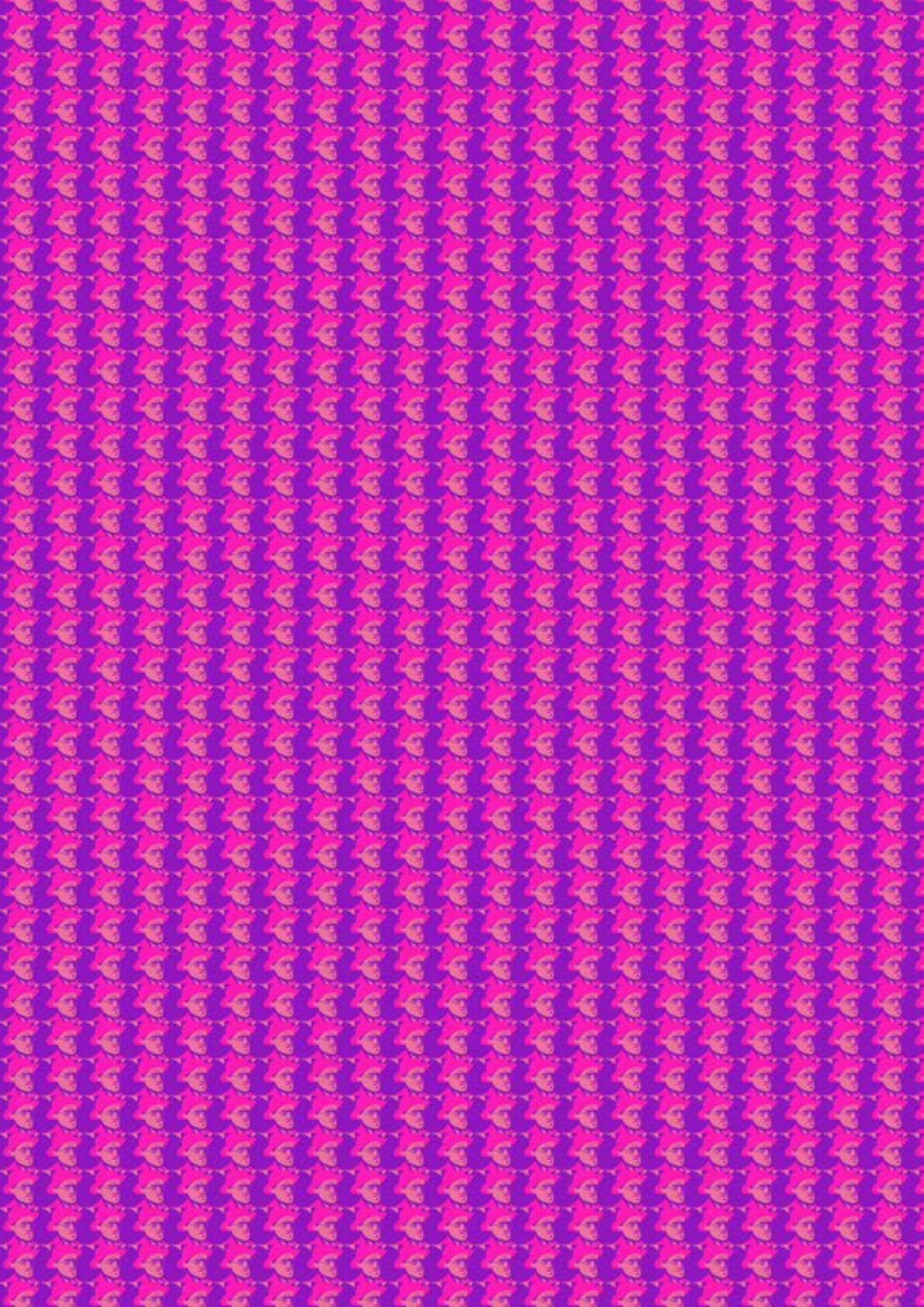


ARTIGOS





Beckett, o movimento surrealista e memória Joyciana

Larissa Ceres Lagos¹

Universidade Federal de Ouro Preto

Resumo: Este trabalho traz uma pesquisa que relaciona os escritores Samuel Beckett e James Joyce, conectando-os através da atmosfera surrealista que símbolos de suas obras apresentam. A relação que os escritores tiveram foi fundamental para Beckett não apenas pelas oportunidades e pelo incentivo de Joyce, mas também porque transformou um projeto estético de explosão da linguagem em implosão. Ao trazer o negativo da proposta joyceana, Beckett entrega sua obra para uma outra experiência da crise da linguagem.

Palavras-chave: Surrealismo e Literatura; Teatro de Vanguarda; Estudos Joycianos; Estudos Beckettianos

Embora nunca tenha feito parte oficialmente do movimento surrealista, Beckett e outros escritores considerados modernistas compartilharam diversas características, símbolos ou linguagens. Ainda que o Movimento Surrealista tenha sido um movimento de fato estabelecido, com a fundação e a publicação do seu manifesto, é importante ressaltar que a atmosfera que envolveu o Surrealismo também fez parte de um clima social, cultural e político da época. Dessa forma, ainda que autores ou artistas não quisessem ser diretamente associados ao movimento, poderiam ter sofrido influência desse contexto.

No livro *Surreal Beckett*, Alan Warren Friedman monta um quebra-cabeça das obras surrealistas que encontram eco nas obras de Beckett e James Joyce. Através dos anos, Friedman mostra que é possível estabelecer uma cronologia e ligá-la aos autores, de forma que expõe o quanto o Surrealismo influenciou a criação artística naquela época.

Embora Beckett não faça alusão direta à psicanálise ou à influência da psicanálise no seu trabalho², Friedman elenca diversas imagens muito caras à psicanálise para

¹ Possui graduação em Letras - Português/ Inglês e especialização em Estudos Literários pela Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de União da Vitória, mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2016) e doutorado no mesmo programa e instituição (2019). Participa dos grupos de pesquisa “Estudos sobre Samuel Beckett” (USP) e “Estudos Joycianos no Brasil” (UFF). Atualmente é professora no Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Pesquisa nas áreas de Estudos da Tradução, Teatro e Estudos Irlandeses e coordena o projeto de extensão Banidos Clube de leitura. E-mail: larissa.lagos@ufop.edu.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8275-4196>

² Contudo, Beckett frequentou sessões de psicanálise quando morou em Londres nos anos 1930. Também era familiarizado com o trabalho de Jung. Em carta para Tomas McGreevy [8 de outubro de 1935], comenta “I dined one evening with Bion, a hurried but good sole at the Etoile in Charlotte St., & went to hear Jung at the Institute of Psychological Medicine. He struck me as a kind of super AE, the mind indefinitely more ample, provocative & penetrating, but the same cuttle-fish’s discharge & escapes from the issue in the end. He left some remarkable things nevertheless. He protests so vehemently that he is not a mystic that he must be one of the very most nebulous kind.” *The Letters of Samuel Beckett Volume I: 1929-1940*. Ed. Fehsenfeld, M., Oberbeck, Lois. (2012, p. 282).

comentar o trabalho de Beckett. Um comentário não incomum sobre a interpretação de certas obras de Beckett é que elas podem se passar por sonho ou pesadelo.

Uma das mais famosas intérpretes de Beckett, Billie Withelaw, ao comentar a leitura da peça *Não Eu*, faz justamente a afirmação de que ao ler a peça se sentia em um pesadelo do qual não conseguia acordar (1996). No panorama pictórico, é simbólica a imagem da peça cujo monólogo é reproduzido por uma boca, que se nega a falar em primeira pessoa e conta uma história em um ritmo desenfreado e não cronológico. O acesso, a extração e a tradução do que se passava no subconsciente para uma superfície artística era um processo através do qual o Surrealismo trabalhava; Friedman apenas aponta que os artistas não faziam isso com um propósito psicanalítico, mas sim artístico.

O panorama histórico e social do círculo artístico que Beckett frequentou quando finalmente deixou permanentemente a Irlanda, nos anos 1920, foi atravessado pelo Surrealismo – fosse nos encontros com os artistas, exposições ou publicações na Paris nos anos 1920. Também atravessado foi o próprio movimento por duas guerras mundiais, a primeira tendo terminado em 1918 e a segunda começado em 1939. As sequelas das guerras na Europa, onde ocorreram os principais campos de batalha, foram traumáticas para seus residentes. As implicações psicológicas, sociais e políticas refletiram a abordagem estética que os artistas desenvolveram a partir de então.

Como resultado desse período, Beckett vê o ser humano desmembrado, incoerente, catatônico e fadado a uma esperança inerente e apática. Uma mistura de terror fantástico e realista, que apenas nos casos mais absurdos de incoerência e inversão de valores é possível associar com a realidade do dia a dia.

A linguagem literária acompanha as transformações da época, assim como a linguagem das artes. No caso da escrita de Beckett, fragmentar a linguagem é fragmentar o corpo da língua, fragmentando, por extensão, o ser humano. No teatro de Beckett, não se mantém uma ação tradicional nas peças, ou seja, não há uma cena cuja ação irá necessariamente desencadear uma reação. Para as peças do autor, a ação se concentra nas palavras e na reação dos diálogos das personagens.

Da ocorrência de fragmentação nas personagens e na linguagem, é possível lembrar que a fragmentação também acontece no Surrealismo. E dessa fragmentação, o olho, que é uma imagem recorrente no movimento, é também um dos grandes e marcantes símbolos que permeiam a obra de Beckett – aparece em *Film* como um símbolo do olhar/ver. Conforme afirma Friedman,

A representação mais marcante do olho acontece em *Film*, a qual foi inicialmente intitulada O Olho. Beckett resume a ação de *Film*, a qual

oferece sua mais profunda interpretação do Bispo Berkeley de ‘Esse est percipi’, a noção de ser é ser percebido, como “Procura de não-ser na fuga da percepção extraterrena quebrando em inescapabilidade de autopercepção.” A procura ocorre em um clima que é “cômico e irreal” começando com “Irrealidade de cena de rua” (2017, p. 148³).

Posso recorrer a dois marcantes exemplos da obra beckettiana, como o olho que foge o tempo todo da câmera em *Film*, escondido pela personagem de Buster Keaton durante quase todo o tempo da filmagem, e que é apenas exibido no fim, acompanhado de uma reação de surpresa. A cegueira de Hamm em *Fim de partida*, o impede de enxergar, a si e aos outros, e compreender a chocante situação na qual estão inseridos. Esses são alguns momentos nos quais a ideia de perceber e ser percebido através do olhar se mostram recorrentes durante parte da escrita de Beckett.

O olho também aparece em sua obra posterior, como em *The Lost Ones*, *Ill Seen Ill Said* e *Worstward Ho*, logo não é uma imagem que o autor simplesmente abandona no decorrer da sua escrita. Ela percorre sua obra, seja de maneira mais ou menos latente ou visível. Por exemplo, nas peças para rádio, uma das grandes características usadas pelo autor é justamente a ausência de um suporte visual para estabelecer a percepção de quem fala e de quem escuta. A tentativa de delinear os contornos do que está tentando descrever, como na peça *Cascando*, ou o olho como a ausência da testemunha ocular em *Borrvalho*, que não estabelece a fisicalidade de Ava ou o corpo do pai.

A simbologia entre o olho e o Surrealismo é farta, e representada através da fala de Breton: “o olho existe em um estado selvagem”. Os exemplos vão desde a personagem Olhoda peça de Tristan Tzara “*The Gas Heart*” até *Um cão Andaluz*, que traz a marcante cena de um olho de uma mulher sendo cortado por uma lâmina.

Outro símbolo muito usado no Surrealismo é a Boca. Impossível não lembrar a peça de Beckett completamente narrada pela boca, *Não Eu*. Contudo, Friedman comenta sobre o processo de André Breton, um dos fundadores do Surrealismo que, “Antecipando Lucky e Boca em *Não Eu*, Breton escreveu procurando extrair de pacientes ‘um monólogo falando o mais rápido quanto possível, sem qualquer intervenção da ordem das faculdades críticas’” (Friedman, 2017, p. 28⁴).

³ Beckett’s most striking depiction of the eye occurs in *Film*, which was initially entitled *The Eye*. Beckett summarizes the action of *Film*, which offers his most profound treatment of Bishop Berkeley’s *Esse est percipi*, the notion that to be is to be perceived, as “Search of non-being on flight from extraneous perception breaking down in inescapability of self-perception.” The search occurs in a climate that is “comic and unreal” beginning with “Unreality of street scene”.

⁴ Anticipating Beckett’s *Lucky and Mouth* in *Not I*, Breton wrote of seeking to extract from patients “a monologue spoken as rapidly as possible, without any intervention on the part of the critical faculties.”

Ao trazer o teatro de Artaud, que foi membro do movimento Surrealista de 1924 a 1926, Friedman afirma que ele antecipou Beckett ao se tornar um expoente do que ele chamou de “Teatro da Crueldade”

Contra a distinção hierárquica de mente e corpo (mesmo enquanto ele simultaneamente julgava o corpo como corrupto, caído); contra a estultificação e petrificação da experiência sensorial causada pela linguagem; contra narradores que desaparecem dentro das próprias narrativas; e contra noções e práticas de teatro tradicional que eram devotadas principalmente para explorar seu personagem através do diálogo (Friedman, 2017, p. 38⁵).

Para as personagens de Beckett, existe uma simultaneidade entre o corpo e a mente, pois quanto mais suas personagens aparecem fisicamente fragilizadas, mais isso aparece também com a linguagem. Dessa forma, não existe hierarquia na deflagração do desmembramento, pois todas as instâncias do ser humano serão atingidas. Se pensarmos nas peças para rádio, por exemplo, o grau de confusão mental instituído pela dificuldade de se comunicar também estabelece um corpo de semelhante materialidade. Ou seja, pouco delineado e instável.

Beckett voltará a fragmentar cada vez mais suas personagens por toda sua obra, em maior ou menor grau. É possível notar visivelmente esse desmembramento ou imobilidade impositiva desde *Dias Felizes*. Contudo, essa prática pode se tornar violenta, como em *Não Eu* ou *A Última Gravação de Krapp*.

Esse processo catártico que envolve certa disposição e violência se tornou muito forte e simbólico no pós-guerra. Porém, a recuperação dessas características não é feita com o propósito didático de incorporar Beckett ao Surrealismo de uma maneira definitiva, mas sim de recuperar um lampejo em torno do qual uma parte da sua obra pode ser vista.

Beckett experimentou as consequências da Guerra – tanto as estéticas e as culturais, quanto as fragmentadas e desarticuladas da literatura do Modernismo (*Ulisses, Terra Desolada*) e o auge do Surrealismo no fim dos anos 1920 e através dos 1930, e os políticos e militares que retrospectivamente provaram acelerar a Segunda Guerra Mundial – e então seu próprio envolvimento na época da guerra (Friedman, 2017, p. 50⁶).

⁵ Against hierarchical distinctions of mind and body (even as he simultaneously deemed the body to be corrupt, fallen); against the stultification and petrification of sensory experience caused by language; against narrators who disappear into their narratives; and against notions and practices of traditional theatre that was devoted mainly to exploring his character’s psychology through dialogue.

⁶ [Beckett] experienced the war’s consequences – both the aesthetic and cultural ones such as the fragmented and disjointed literature of Modernism (*Ulysses, The Waste Land*) and Surrealism’s heyday in the late 1920s and through the 1930s, and the political and military ones that retrospectively proved to be run-up to World War II – and then his own wartime involvement.

Friedman também comenta sobre a relação que Joyce teceu com o contexto surrealista, por exemplo, ao fragmentar *Ulisses* de diversas formas (corpo humano, arte). Sobre *A Terra Desolada*, poema de T. S. Eliot, a fragmentação e colagem que o autor usou para gerar o texto é notável desde sua epígrafe. Essa será uma estética que Beckett também usará ao escrever poesia. Ainda ao abordar o contexto das guerras, Friedman continua:

E fora essas experiências ele traz para escrever uma literatura que, enquanto unicamente pessoal, frequentemente ecoou o mundo de seus predecessores Surrealistas: uma literatura de decrepitude corporal, de sofrimento e resistência, de inesperada e gratuita violência, estabelecida em um panorama sombrio, devastado e surreal (em *Godot*, *Fim de partida*, *Dias felizes*, *Ato sem palavras*, e *Fôlego*) e as pessoas por personagens dissecados, escravizados e enclausurados como Lucky em *Godot*, Nagg e Nell em *Fim de partida*, as três figuras nas urnas em *Peça*, Boca em *Não Eu*, e as vítimas de tortura em *What Where* e *Catastrophe*. Como os Surrealistas, Beckett representou e explorou não-perceptivo (o estado de sonho, a mente inconsciente); instabilidade mental; violência gratuita e outra *non sequiturs*; o fantástico e o maravilhoso; ele empregou similarmente imagens excêntricas e surpreendentes, incluindo aquela das partes do corpo independentes; um ceticismo radical à autoridade (Friedman, 2017, p. 50)⁷.

Conforme já apontado anteriormente, a fragmentação do corpo das personagens em Beckett tornou-se um processo contínuo e latente. Também foi explorada a fronteira entre ilusão e realidade, entre o que delimita um corpo e o que extrapola os limites físicos. Em *Borrvalho*, por exemplo, todo o diálogo com Ada pode fazer parte de uma criação da mente de Henry. A associação entre o que é fictício e o que é real também na história de Bolton e Halloway, já que de início Henry afirma que a história é fruto da sua imaginação, mas que a percebemos posteriormente através da fala de Ada, possui uma referência na realidade de Henry. Em *Palavras e Música*, é complicado estabelecer um limite para corpos, afinal o que se apresenta a princípio são linguagens em busca de união. De uma forma similar, aparece *Cascando* – peça na qual as referências são completamente ocultadas do ouvinte/leitor.

⁷ And out of these experiences he come to write a literature that, while uniquely personal, often echoed the work of his Surrealist predecessors: a literature of bodily decrepitude, of suffering and endurance, of sudden gratuitous violence, set in a bleak, devastated and surreal landscape (in *Godot*, *Endgame*, *Happy Days*, *Act Without Words I*, and *Breath*) and people by desiccated, enslaved, or constrained and warehouse characters such as Lucky in *Godot*, Nagg and Nell in *Endgame*, the three inurned figures in *Play*, Mouth in *Not I*, and the torture victims in *What Where* and *Catastrophe*. Like the Surrealists, Beckett represented and explored the nonperceptible (the dream state, the unconscious mind); mental instability; gratuitous violence and other *non sequiturs*; the fantastic and marvellous. He similarly employed eccentric and startling imagery, including that of independent body parts; assailed language and sought to undermine it, often with manic punning humor; and displayed a radical skepticism toward authority.

A descontinuidade das personagens nas suas obras é uma questão complexa, já que não aparece unicamente por vias físicas. Essa descontinuidade aparece tanto em questões estéticas do texto quanto em questões físicas das personagens. Na estética, as fragmentações da linguagem e dos discursos são marcadas por um movimento que não se completa totalmente. Isso ocorre porque não há uma reação lógica à sequência da cena – ela é frustrada pelo evento a seguir, do qual não parece ser necessariamente uma sequência. Dessa forma, não há uma sequência lógica para a qual os eventos aconteçam, de maneira que parecem suceder sem muita relação com o que foi apresentado logo anteriormente.

O processo de invalidar a fisicalidade das personagens é também comentado pelo crítico Andrew Renton, em um artigo chamado *Disabled figures: from Residua to Stirring stil*:

Além de *Como é*, a prosa ficcional de Samuel Beckett é marcada por uma série de técnicas ou estratégias criadas para suportar a obra para perpetuá-la. Isso é, os processos de autorredução que são formalmente evidentes nos textos da prosa posterior tornam-se o próprio sujeito do texto eles mesmos. Essa tendência reducionista não é, contudo, simplesmente uma condensação de detalhe estilístico, mas pode ser observado no interior da motivação do conteúdo da prosa (Renton, 1995, p. 167⁸).

Renton comenta sobre a obra “posterior” de Beckett e, nesse ponto, é necessário ressaltar que não acredito que as fases de escrita pelas quais o autor passou sejam necessariamente cronológicas. Beckett trabalha, durante o desenvolvimento da sua obra, com uma espécie de experimentação de redução da linguagem e do corpo físico das suas personagens.

A relação de Beckett com a atmosfera do Surrealismo é também marcada pela sua atividade nas revistas da época, em especial a revista *Transition*⁹. A *Transition* foi uma das principais e mais proeminentes revistas de vanguarda que circularam na Europa e movimentou o cenário artístico. Fundada em 1927 pelo casal Maria e Eugene Jolas, a revista circulou até 1938 e publicou diversos artistas de alguma forma engajados na atmosfera modernista, entre eles Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Carl Jung e Miró, além de ter publicado alguns *ready-mades* de Duchamp e textos de Franz Kafka.

Há, contudo, um número marcante para estabelecer a conexão não só de Samuel Beckett, mas também de James Joyce com a atmosfera surrealista. De acordo com Friedman (2017, p. 103),

⁸ *Beyond How* it is Samuel Beckett’s prose fiction is marked by a series of techniques or strategies brought to bear upon the work in order to perpetuate it. That is, the processes of self-reduction which are formally evident in the late prose texts become the very subject of the text themselves. This reductionist tendency is not, however, simply a condensing of stylistic detail, but may be observed within the motivation of the prose’s content.

⁹ No próximo capítulo, especificamente, esse manifesto será mais explorado em torno da poesia, trazendo o manifesto na íntegra.

As conexões de Beckett com Joyce e com o Surrealismo convergem para a edição de Março de 1932 da *Transition*, cujo subtítulo dizia “Uma Oficina de Criação Órfica”. A publicação também contém um excerto de “Anna Livia Plurabelle” em “inglês básico”, a fotografia de uma página do manuscrito de *Work in Progress*, e uma sessão chamada “Homenagem a James Joyce” pelo seu quinquagésimo aniversário, com contribuição desde Stuart Gilbert até Beckett. A edição também incluía uma das histórias anteriormente rejeitadas de Beckett, “Sedendo et Quiescendo” (a qual ele extraiu do ainda não publicado livro *Dream of Fair to Middling Women*), assim com “A Poesia é Vertical”, o manifesto de Jolas aparentemente derivado de Jung (...) ¹⁰.

Assim, tanto Beckett quanto Joyce estiveram ligados a um ambiente profícuo para a propagação do Surrealismo, embora não fossem membros nem estivessem conscientemente associados ao movimento, Friedman encontra diversas conexões entre esse imaginário simbólico que percorria o Surrealismo nas obras de Joyce. A separação dos órgãos em *Ulisses*, ou até mesmo a possibilidade de interpretar *Finnegans Wake* como um sonho, são exemplos que mostram que não é necessário fazer parte de um movimento para partilhar de algumas características.

Segundo Enoch Brater e Daniel Albright, a vinculação de Beckett diretamente com o Surrealismo não se completou, em resumo, devido à atenção fria e desinteressada que muitos artistas surrealistas tinham com a obra de James Joyce. Beckett foi um grande entusiasta da revolução linguística criada e propagada por Joyce. Embora a revista *Transition* tenha sido um dos veículos para divulgar *Finnegans Wake*, e a mesma tivesse laços fortes com artistas surrealistas, não houve unanimidade sobre a função da linguagem no texto de Joyce.

Para Albright (2003, p. 9),

Se Beckett associou o Surrealismo ao arame farpado, pode ter sido porque o Surrealismo lhe pareceu espinhoso. As relações iniciais de Beckett com os Surrealistas foram problemáticas pelo fato de que muitos deles eram hostis ao trabalho de Joyce, e o movimento Surrealista, cuja associação era zelosamente guardada por André Breton, tinha seus aspectos excludentes e clichês. Na ficção, na sua teoria estética, no seu círculo de associados, Beckett tentou permanecer dentro e fora do Surrealismo ¹¹.

¹⁰ Beckett's Joycean and Surrealist connections converged in the March 1932 issue of *Transition*, which was subtitled “An International Workshop for Orphic Creation.” It contains an excerpt from “Anna Livia Plurabelle” in “basic English,” a photograph of a manuscript page from *Work in Progress*, and a section called “Homage to James Joyce” for his fiftieth birthday, with contributions from Stuart Gilbert as well as Beckett. The issue also includes Beckett's previously rejected story, “Sedendo et Quiescendo” (which he extracted from the then unpublished *Dream of Fair to Middling Women*), as well as “Poetry is Vertical,” Jolas' manifesto on writing apparently derived from Jung.

¹¹ If Beckett associated Surrealism with barbed wire, it may have been because Surrealism felt prickly to him. Beckett's early relations with the Surrealists were troubled by the fact that most of them were unfriendly to Joyce's work; and the Surrealist movement, its membership zealously guarded by André Breton, had

A relação entre Beckett e Joyce, que se mistura tanto artística quanto biograficamente, é um ponto importante para entender a tensão artística da obra de Samuel Beckett. Embora muito se especule sobre a relação dos dois escritores, é importante estabelecer os seguintes fatos: Beckett conheceu pessoalmente Joyce quando se mudou para Paris no fim dos anos 1920. Foram apresentados por Thomas McGreevy, poeta e crítico de arte, embora o gênio de Joyce já fosse conhecido por Beckett que, na época, já era um grande entusiasta de *Ulisses*, publicado em 1922. Joyce e Beckett se encontravam e correspondiam com frequência, tinham uma relação de proximidade; embora existam críticos como Esslin (1966) que a prefiram não considerar necessariamente como amizade.

Samuel Beckett também atuou como tradutor. Traduziu poetas como Paul Éluard e chegou a começar a traduzir o capítulo de “Anna Livia Plurabelle”, de *Finnegans Wake* para o francês. No início, essa tarefa era feita em conjunto com Alfred Péron sob a atenta supervisão de James Joyce. Posteriormente, Péron deixou o projeto por insistência de Joyce, para, em seguida, Beckett também abandonar a tarefa, mas por vontade própria, pois não acreditava ser possível levá-la a cabo.

Em suas cartas para Thomas McGreevy, é possível perceber o quanto trabalhar diretamente com o texto de Joyce foi desgastante. Em provavelmente 17 de julho de 1930, Beckett (2012, p. 24) comenta: “Nós estamos trabalhando nessa coisa maldita juntos [Beckett e Alfred Péron] de um jeito vago e ineficiente”; depois, entre 18 e 25 de julho: “Nós (Péron) estamos galopando por A. L. P. Tornou-se cômico agora. Suponho que seja a única atitude” (Beckett, 2012, p. 31); e, enfim, em 5 de agosto: “Eu supostamente devo continuar o Joyce também, sozinho agora que Alfie se foi, Deus me ajude & salve. Não consigo fazer essa coisa maldita. É uma traição assim como todo o resto.”¹² (Beckett, 2012, p. 35).

Na literatura, as experimentações linguísticas que James Joyce fez em *Ulisses* encontraram sua apoteose em *Finnegans Wake* que, apesar do seu status de clássico moderno, afastou a obra do autor do grande público leitor por seu hermetismo. *Finnegans Wake* talvez tenha sido a maior contribuição de Joyce para a escrita de Beckett, principalmente se pensarmos na relação com sua poesia, peças para rádio e peças curtas.

O experimentalismo de Joyce influenciou diretamente a escrita de Beckett. A maneira de utilizar os sons das palavras para acessar e provocar emoções, por exemplo,

its exclusionary, cliquish aspects. In his fiction, in his aesthetic theory, in his circle of associates, Beckett tried to remain both inside and outside of Surrealism.

¹² “We are working on the bloody thing together in a vague ineffectual kind of way”, “We (Péron) are galloping through A. L. P. It has become comic now. I suppose that is the only attitude”, “I am supposed to be going on with the Joyce too, alone now that Alfie has gone, God help & save me. I can’t do the bloody thing. It’s a betrayal as well as everything else.

foi uma vertente desenvolvida também por James Joyce e, posteriormente, explorada por Beckett. Outro ponto é o de que a história, pensamento e vida seguem um movimento circular.

Samuel Beckett foi um grande entusiasta da escrita de James Joyce e, de certa forma, auxiliou na escrita da sua última obra. Durante a pesquisa e escrita de *Finnegans Wake*, a visão de Joyce foi ficando cada vez mais prejudicada. Dessa forma, pessoas que tinham mais proximidade com o autor eram selecionadas para leitura de trechos de livros e escrita enquanto Joyce ditava trechos.

Trechos do livro começaram a ser publicados a partir de 1924 em revistas e jornais sob o nome de *Work in Progress*. As críticas negativas não demoraram a aparecer. A linguagem incomum da escrita parecia não pertencer a nenhum idioma e, não raramente, a função da narrativa foi questionada. Sobre a linguagem, Joyce usou mais de sessenta línguas para compor as palavras, além dos neologismos, o autor também emprega o uso de palavras-valise e trocadilhos – o que não foi muito bem aceito pela crítica.

De uma maneira muito resumida (afinal existem muitos fios narrativos dentro da obra), pode-se dizer que o livro é uma tentativa de unir o cosmos, tendo uma história de fundo. Em uma dessas histórias, temos uma família com pai (H.C.E.), filhos (Shem, Shaun e Issy) e esposa (Anna Livia Plurabelle). H.C.E. teria sido visto por duas mulheres cometendo algum tipo de delito de cunho sexual no Phoenix Park, em Dublin. As duas mulheres teriam contado para os guardas e H.C.E. é levado a julgamento; contudo, sua esposa Anna Livia Plurabelle (A. L. P.) escreve uma carta que o absolveria. A carta se perde de diversas maneiras, e quando é recuperada, já não está em um estado muito legível. De alguma forma, o romance seria sobre como essa carta estaria sendo recontada diversas vezes a partir de inúmeros pontos de vista.

Porém, o livro é muito mais que isso. Envolve a criação do mundo, do homem, personagens históricas, bíblicas e mitológicas. As personagens se transmutam em outras personagens ou em elementos da natureza. Inclui filosofia budista, a queda do homem e as sensações permeadas pelo véu do sono, tornando uma tarefa complexa a descrição (e o entendimento) de um sonho.

Dessa forma, Joyce reuniu um simbólico número de doze escritores para uma defesa crítica de sua obra. Entre os escritores e críticos que assinam estão: Eugène Jolas, Thomas MacGreevy, William Carlos Williams e Samuel Beckett.

Em 1929, foi publicada a coletânea de ensaios *Our Exagmination Round his Fac-tification for Incamination of Work in Progress* pela Shakespeare & Company, editora de Sylvia Beach (amiga de Joyce que realizou a primeira publicação de *Ulisses* em 1922).

Nesse novo livro, os doze autores reunidos por Joyce comentam diversos aspectos estéticos e deixam impressões sobre *Finnegans Wake*.

O ensaio que abre o livro é o de Samuel Beckett, intitulado *Dante... Bruno. Vico... Joyce*. Nele, Beckett comenta longamente, em um estilo que mescla o acadêmico e o irônico, vários elementos que permeiam ou que foram bases para a escrita de *Finnegans Wake*.

Por ter participado de várias discussões sobre o livro, Beckett escreveu sobre os processos que envolveram as criações estéticas. Ele começa o ensaio com a seguinte frase: “O perigo está na transparência das identificações” (Beckett, 1961, p. 06¹³). Essa primeira frase pode ser vista como um prelúdio do desenvolvimento da sua obra – há perigo naquilo que está muito nítido e facilmente identificável, uma vez que isso não mostra uma técnica refinada na concepção e escrita de uma obra, da mesma forma que não parece estimular a atividade criativa de quem lê. A opacidade e o hibridismo seriam características que incitam o leitor a exercitar, também, o seu papel.

O complexo ensaio pode servir de introdução para a leitura do livro de James Joyce, ou como uma advertência – uma introdução porque, na categoria de ensaio acadêmico, Beckett remonta até aos preceitos de Benedetto Croce, Niccolò Machiavelli, Ugo Grozio e Giordano Bruno para explicar alguns pontos do pensamento de Vico e sua obra, que serviram como fios condutores para James Joyce.

Logo no início do ensaio, Beckett traz a visão do filósofo, jurista e historiador napolitano Giambattista Vico sobre uma progressão circular¹⁴ da História e da sociedade. Vico abordou essa teoria em sua obra mais conhecida, *A Ciência Nova*. Há diversas referências a Vico e sua obra em todo *Finnegans*, entre elas uma referência clara com o nome do filósofo logo nas três primeiras linhas do livro. Entre as características trabalhadas por Beckett estão: a circularidade histórica, os períodos do desenvolvimento humano e as linguagens correspondentes.

Essas três eras (Teocrática, Heroica e Humana) aconteceriam, periodicamente, como uma imensa roda que nunca para de girar. Acompanhando as eras, teriam cada uma sua linguagem correspondente (Hieroglífica, Metafórica e Filosófica). Essas três eras de alguma forma são respeitadas nos livros que compõem *Finnegans Wake*, compondo ainda o livro IV que traria o *ricorso*, que é a ideia de retorno à primeira era.

A perspectiva de tratar a história da humanidade como circular não foi necessariamente uma ideia nova, afinal Vico teria se baseado em escritos do também napolitano

¹³ “The danger is in the neatness of identifications.”

¹⁴ Atualmente, a tese mais aceita por historiadores é a de que Vico não defendia necessariamente uma progressão circular, mas sim espiral. Contudo, fica evidente no ensaio que Beckett – e muito provavelmente o próprio Joyce – acreditava realmente em uma visão circular da História.

filósofo Giordano Bruno. Para Beckett, essa perspectiva circular de Vico foi derivada do que se chamou contrários identificáveis (ou convergentes). Através desses contrários específicos, era possível perceber uma transmutação circular.

Bruno é muito conhecido por seus escritos nas áreas de Física, Matemática e Metafísica, e defendia, entre outras coisas, um universo infinito e um infinito número de mundos. Fatalmente, o filósofo foi condenado pela Igreja Católica e morreu queimado por heresia. Giordano Bruno usou um pensamento lógico-filosófico tão refinado para decifrar o universo, que levou a ideia de opostos coincidentes para a Matemática. Basicamente, a ideia se sustenta em afirmações como: o mínimo de calor e o máximo de frio podem coincidir em um ponto. Dessa forma, os pares mínimo e máximo, calor e frio, que são opostos, quando apresentados de uma forma muito específica são entendidos como opostos coincidentes.

A transmutação também será um elemento chave para experimentar *Finnegans Wake*, afinal as personagens se transmutam umas nas outras – ora são elementos, ora são deuses, ora pessoas comuns de uma história ordinária. Dessa maneira, se alguém tenta seguir sempre por uma única história, pode ficar perdido no “enredo”. As transmutações são extremamente importantes para tratar da forma do romance, que será comentada adiante. A circularidade da existência do homem na terra (vida-morte-renascimento), ou seja, o ciclo da história universal espelhando o ciclo natural, pode-se dizer, é um tema central em *Finnegans Wake*.

Se o ensaio de Beckett pode servir como introdução, também é possível notar que pode servir como uma advertência para o leitor de Joyce, pois durante todo o ensaio ele lembra o leitor a respeito do emaranhado de palavras que encontraria na obra. Em determinado ponto do ensaio, Beckett comenta (1961, p. 09): “se vocês não entendem isso, Senhoras e Senhores, é porque vocês são muito decadentes para perceber. Vocês não estão satisfeitos a não ser que a forma esteja tão divorciada do conteúdo para que vocês possam entender uma sem se preocupar em ler a outra”¹⁵.

Posteriormente, Beckett exemplifica como essas duas características do texto são complementares para atingir o sentido:

Aqui forma é conteúdo, e conteúdo é forma. Você reclama que essas coisas não estão escritas em inglês. Simplesmente não estão escritas. Não é para ser lido – ou melhor, não é para ser somente lido. É para ser olhado e escutado. Sua escrita não é sobre alguma coisa, é a coisa em si. (...). Quando o sentido é

¹⁵ If you don't understand it, Ladies and Gentlemen, it is because you are too decadent to receive it. You are not satisfied unless form is so strictly divorced from content that you can comprehend the one almost without bothering to read the other.

o sono, as palavras dormem. (Veja o fim de ‘Anna Livia’) Quando a razão está dançando, as palavras dançam (Beckett, 1961, p. 10¹⁶).

Beckett comenta em diversos pontos do ensaio sobre a relação forma e conteúdo, e sobre como nesse trabalho de James Joyce esses dois elementos ficam tão entrelaçados que é impossível compreender um sem o outro. Entre outras diversas teorias com que trabalha, a mais evidente é a de uma perspectiva circular da “narrativa”, conforme Beckett aponta no ensaio.

Por fim, há a linguagem usada, ou a língua criada por James Joyce, para escrever o livro. Não é incomum ouvir que *Finnegans Wake* é um livro ilegível. Contudo, se pensarmos no que Beckett comenta na citação acima, a ideia é justamente a de que ele seja ilegível no sentido tradicional da palavra. Ocorre é que alguns críticos e até entusiastas de Joyce – principalmente durante os anos em que trechos do livro foram publicados – comentavam que não havia uma língua (e por língua aqui provavelmente estavam se referindo ao tradicional binômio de referência significante/significado) ou sentido para o qual o texto apontava.

Por fim, vemos que Beckett conecta a figura de Dante à figura de Joyce justamente para comentar a questão linguística. Dante não teria adotado a língua oficial da escrita, o latim, por arrogância. Beckett deixa claro no ensaio que a ideia não era, de nenhuma forma, mostrar superioridade de um em relação aos outros dialetos falados no território italiano. A conclusão é de que Dante estava em busca de um leitor ideal.

Sua conclusão [Dante] é de que a corrupção comum a todos os dialetos torna impossível selecionar um em detrimento a outro como uma forma literária adequada, e que ele escreveria no vulgar deve reunir os elementos mais puros de cada constructo dialético uma linguagem sintética que poderia ao menos possuir mais de um local de interesse circunscrito: que foi precisamente o que ele fez. Ele não escreveu em florentino mais que em Napolitano. Ele escreveu um vulgar que poderia ter sido falado por um italiano ideal que tivesse assimilado o que havia de melhor em todos os dialetos do seu país, mas que na verdade certamente não foi falando nem nunca tinha sido (Beckett, 1961, p. 11-12¹⁷).

¹⁶ Here form is content, content is form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read — or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not about something; it is that something itself. (...). When the sense is sleep, the words go to sleep. (See the end of ‘Anna Livia’) When the sense is dancing, the words dance.

¹⁷ His conclusion is that the corruption common to all the dialects makes it impossible to select one rather another as an adequate literary form, and that he would write in the vulgar must assemble the purest elements from each dialect construct a synthetic language that would at least possess more than a circumscribe local interest: which is precisely what he did. He did not write in Florentine any more than in Neapolitan. He wrote a vulgar that could have been spoken by an ideal Italian who had assimilated what was best in all dialects of his country, but which in fact was certainly not spoken nor ever had been.

Joyce criou um idioma para o leitor do seu livro. Embora o idioma de Dante fosse mais palpável para quem falasse os dialetos da região da Itália, creio – e talvez essa também fosse a ideia de Beckett – que Joyce de alguma forma pensou em um mundo capaz de ler seu livro e, além disso, compreender que essa “explosão” da linguagem pode ser também uma maneira de expandir o universo de compreensão do leitor.

Para ler *Finnegans Wake*, é necessário que o leitor saia de uma posição mais tradicional e passiva. Em uma leitura mais tradicional, o leitor atua muito mais como um receptor que busca em seu repertório maneiras de se localizar dentro da narrativa, esperando, de alguma forma, ter cumpridas suas expectativas sobre o enredo. Para isso, é capaz de usar fórmulas de enredo, estereótipos de personagens, narrador e até estrutura sintática como pistas para seguir um caminho. Com a obra de Joyce, no entanto, o caminho é muito mais sinuoso e repleto de encruzilhadas, de modo que cabe ao leitor fazer as escolhas desse caminho, sem muitas promessas de qualquer ponto de chegada.

A ênfase na experiência do leitor enquanto faz suas escolhas acaba sendo uma das grandes promessas do livro, embora seja completamente subjetiva. Apesar de muito ter sido escrito depois da publicação de *Finnegans Wake* sobre como os vocábulos foram criados, quais são as pistas para decifrar os significados das palavras, a verdade é que dificilmente o próprio autor acreditava que um leitor pudesse ter precisamente todas as informações para entender “exatamente” o que ele quis dizer.

De uma maneira quase herdada, parece ser o mesmo caso da obra de Beckett, já que também utiliza como referências uma expectativa e a experiência que o espectador tem em relação ao que conhece por teatro (ou romance, ou poesia). Em *Esperando Godot*, para falar sobre a espera, Beckett faz o espectador esperar. Para exemplificar um estado de grande confusão mental e fragmentação do ser humano em *Não Eu*, Beckett retira as referências de espaço do campo de visão e separa o corpo da voz que fala.

Porém, é necessário ressaltar que a estética da obra de Beckett não é uma continuidade da obra de James Joyce. Existem questões que divergem de um projeto artístico para outro, embora seja possível dizer que ambos trabalhassem com um fim da linguagem – Joyce, na criação e expansão do universo linguístico possível; já Beckett com a redução e o minimalismo da linguagem.

O projeto de James Joyce era de experimentação da linguagem. O livro é o próprio “big bang” das línguas, que, com a explosão, se espalham em milhões de cacos através do universo. Já em Beckett, percebemos o movimento contrário. É a condensação máxima do significado de um universo em pontos extremamente potentes. Diferentemente de

Joyce, para Beckett é assim que o universo termina, não com uma explosão, ou um grito de êxtase, mas com um curto ganido sucedido por um interminável silêncio.

Para exaltar os contrastes e confluências que existem entre os dois autores, o crítico Ludovic Janvier, em seu ensaio *Sames*, comenta como Beckett e Joyce poderiam ser considerados duas faces de uma mesma moeda. De início, o título aparece mesclando os nomes dos autores, ao mesmo tempo em que, se traduzido, pode significar “Mesmos”. Para Janvier, as concepções de multidimensionalidade, a circularidade do tempo em retorno e de potencialização da palavra são elementos que poderiam ter inspirado Beckett a criar sua obra como um todo.

Desembarcamos também “nos tempos enormes” do percurso beckettiano e sua combinatória sonora, o que parece fixar o discurso em círculo. As figuras do círculo, de Bruno a Vico, se misturam para evocar o eterno retorno do Mesmo que assombrava a obra e a vida de Joyce, como ele escreveu, de *Godot à Comédia*, a palavra no canto da repetição e do refrão, o pensamento dentro do refúgio das “velhas questões e das velhas respostas (Janvier, 2017).

O uso e manipulação do tempo no pensamento de Beckett é algo que aparece desde seus escritos acadêmicos. O tempo cronológico parece não correr de forma tradicional, contudo, ainda assim, é complementado pelo retorno. Esse pensamento paradoxal também se encontra não só na circularidade do romance de Joyce, mas na ideia de que as situações se apresentam em todos os tempos (passado, presente e futuro) ao mesmo tempo. A musicalidade de *Finnegans Wake* também encontra um paralelo nas repetições, assonâncias e aliteraões, por exemplo, das peças curtas de Beckett como *Peça* e *Não Eu*.

Em *Não Eu*, por exemplo Beckett apresenta construções sintáticas que variam de tamanho, simulando uma espécie de cansaço da narradora do monólogo. Em geral as frases começam curtas até atingirem um ponto máximo de extensão e depois voltam a se tornar monossilábicas, conforme podemos observar no trecho abaixo.

she did not know . . . what position she was **in** . . . imagine! . . . what position she was **in!** . . . whether **standing** . . . or **sitting** . . . but the brain- . . . what? . . . **kneeling**? . . . yes . . . whether **standing** . . . or **sitting** . . . or **kneeling** . . . but the brain- . . . what? . . . **lying**? . . . yes . . . whether **standing** . . . or **sitting** . . . or **kneeling** . . . or **lying** . . . but the brain still . . . still . . . **in** a way (Beckett, 1990, p. 377, grifo meu).

Outra característica do trecho citado acima são as terminações em “in”, tanto como preposição quanto em substantivos e verbos. Essa característica, em conjunção com as

pausas, gera um ritmo entrecortado nesse trecho e, apesar de não seguir exatamente essa mesma estrutura em toda a peça, há trechos que simulam esse ritmo.

Um exemplo de musicalidade em *Finnegans Wake* pode ser encontrado logo na primeira página “The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan, erse solid man, that the **humptyhillhead** of **humself promptly** sends an unquiring one well to the west in quest of his **tumptytumtoes**” (Joyce, 1975, p. 03, grifo meu), nesse trecho podemos notar, por exemplo, as aliterações em /f/ e /t/ grifadas na primeira parte e o que parece ser um trocadilho com a decomposição de “humpty dumpty”¹⁸.

Sobre isso, ainda em seu ensaio, Janvier (2017) discorre também sobre como os trocadilhos são herdados e desenvolvidos por Beckett:

E ouvimos ainda, a partir da mesma perspectiva, os jogos de palavras onde confluem simultaneamente riso e infortúnio: o humor beckettiano, as manipulações engraçadas (“Lucky, o sortudo, ou O capturado está dobrado” [Le pris est pli]) nas expressões cruéis (“Isto seria assinar uma sentença de vida, ao invés de se mexer de lá onde ele está, ou Isso não faz nenhum mal a ninguém, não há ninguém”), é o produto da relatividade generalizada onde se dá a obra de Joyce.

A ironia no nome da personagem Lucky de *Esperando Godot*, que sofre castigos físicos de seu mestre Pozzo, parece ter muito pouco de sortudo; é uma forma de atribuir uma quebra no significado geralmente atribuído ao verbete “sortudo”. Algumas palavras-valise de Joyce funcionam com a mesma quebra, como por exemplo, *laughtears*, que poderiam explicar as situações impostas a Lucky.

Laughtears é uma criação de Joyce que mistura as palavras *laughter* que significa risada e *tears*, lágrimas. Não é impossível imaginar situações em que uma sensação que misture risos e lágrimas possa de fato acontecer – é uma sensação palpável e pode ser associada desde lágrimas de riso, até aquele riso desconfortável que leva às lágrimas. Esse é o caso de Lucky. Em alguns trechos da peça, é ordenado que Lucky faça coisas sem sentido, que podem levar a plateia ao riso; contudo, a situação de Lucky é muito mais agonizante e melancólica do que necessariamente engraçada.

Embora existam tais pontos de encontro entre Joyce e Beckett, Ludovic Janvier não demora em apresentar os elementos que distanciam os dois escritores de maneira praticamente diametral. Existe, para as personagens de Joyce, uma pluralidade incrível

¹⁸ Humpty Dumpty é uma personagem mais conhecida no mundo anglófono por suas rimas enigmáticas geralmente voltadas para o público infantil. Ficou mais conhecido pela aparição em *Através do espelho*, a continuação de *Alice no País das Maravilhas*.

de “vozes” (aqui poderemos pensar em *Finnegans Wake* e as avantajadas referências para criar uma única palavra, ou até mesmo é *Ulisses* que apresenta diversos pontos de vista de personagens distintas em fluxo de pensamento) que pode beirar o caos da inteligibilidade.

Beckett, porém, traz monólogos, inclusive quando força um falso diálogo entre suas personagens que não compartilham, não trocam ideias entre si. Para explicitar essa diferença, Janvier escreve que “Beckett é o avesso de Joyce. Mesmo céu, outra luz. Aqui polifonia. Lá monodia” (Janvier, 2017). Podemos perceber isso desde as peças *Esperando Godot*, na qual o infalível monólogo de Lucky é apenas um exemplo de um balbuciar para ninguém – afinal as personagens não estão interessadas em suas palavras; ou também *Dias felizes*, com uma Winnie que não pára um minuto de falar, contudo sem interagir com seu esposo Willy. Em *Borrvalho*, não existe a certeza de que Henry está de fato com Ada, ou se está atormentado pela figura da esposa. Os diálogos em Bolton e Holloway fazem parte de uma criação sua, assim como a interação entre sua filha e os instrutores.

Janvier (2017), referindo-se a Joyce, escreve: “Para um, as palavras-valise. Completo. A presença. O brilho. O sabor.”; em contraposição a Beckett: “Para outro, a palavra-ampulheta. Esvaziando-se. A ausência. Em direção ao branco.”. Trazer essa diferença entre “palavra-valise” de Joyce e uma “palavra ampulheta” de Beckett é extremamente fortuito.

Com relação à palavra-ampulheta para descrever o trato da linguagem na obra de Beckett, Janvier traz essa ideia de palavra que escorre a conta-gotas, com dificuldade e totalmente ligada à ideia de tempo. A palavra é o tempo e é corporificação da experiência do tempo. Sobre a ausência, é possível perceber que suas personagens parecem não estar completamente no texto, há algo de fugidio na sua corporeidade. Isso também irá se demonstrar em sua obra tardia, onde as personagens já não estão compostas por cabeça, tronco e membros, mas fragmentados. Para exemplificar, fazem parte dessa estética, entre outros textos, *Não Eu*, *Peça* e *A última gravação de Krapp* e as peças para rádio.

Em *Não Eu*, vemos apenas uma boca iluminada dissociada de seu corpo, que nega qualquer relação com o que está falando. Por outro lado, em *Peça*, temos três cabeças colocadas em urnas cujas falas se sobrepõem. Enfim, com *A última gravação de Krapp*, temos a voz da personagem Krapp tocada em um aparelho de som, que parece remeter a uma presença fantasmagórica do passado de si mesma. Nas peças para rádio, em especial *Palavras e Música* e *Cascando*, não há a delimitação dos corpos das personagens, de forma que elas podem ser apenas conceitos, como a consciência, a matriz criativa de um artista ou a linguagem na qual processa suas sensações.

Ao contrapor os autores, Janvier coloca:

O lance de dados de Joyce. Relançar sempre.

O defeito de Beckett. Daqueles que fizeram Giacometti hesitar / não hesitar entre expor ou jogar fora a escultura “acabada”.

Orgulho tônico.

Humildade benéfica.

Próximo.

Sames? Não, others: Joyce não pariu ninguém. Beckett não tem ancestrais conhecidos (Janvier, 2017).

Poético, Janvier termina o ensaio fazendo referência ao poema “Um lance de dados” de Stéphane Mallarmé, na expectativa de que esse jogo sempre continue com Joyce. Para Beckett, remonta ao trabalho do artista plástico Alberto Giacometti, que criou a árvore do cenário de *Esperando Godot* em 1961.

Os traços de personalidade entre Joyce e Beckett eram, também, muito diferentes. Um orgulhoso e ciente de sua genialidade, o outro humilde. Ao fim, Janvier explicita que apesar de compartilharem características estéticas e fazerem parte um da vida do outro, não existe continuidade do projeto artístico (linguístico ou literário) de um em outro.

O fluxo de consciência e de criação linguística fez de Joyce o escritor da expansão da palavra e da frase, enquanto Beckett prezava pela contração: quanto menos, melhor, se possível, o silêncio. Se em James Joyce encontramos uma potência afirmativa, um apelo à continuidade da vida, como feito no fim de *O Retrato do Artista Quando Jovem*: “Sê bem vinda, ó vida! Eu vou ao encontro pela milionésima vez, da realidade da experiência, a fim de moldar, na forja da minha alma, a consciência ainda não criada da minha raça” (Joyce, 2001, p. 287); ou do extasiado “sim” do monólogo de Molly Bloom ao final de *Ulisses*.

Já, com Beckett, acontece o contrário. “Não” é a palavra mais forte do seu vocabulário, a palavra que impede qualquer movimento,¹⁹ cuja força reside na potência da negação, frente ao fluir contínuo de Joyce. Com Beckett, fluir é impossível. A linguagem representa a humanidade: fragmentada e sem direção, à deriva. Ao mesmo tempo, esgotada.

Gilles Deleuze comenta o aspecto do sujeito esgotado presente em Samuel Beckett em seu ensaio *O Esgotado*. Nele, diferentemente do que propõe Maurice Blanchot, o sujeito beckettiano não está cansado, a linguagem não está cansada. Ambos se encontram em estado de esgotamento físico e mental.

¹⁹ Ainda em referência a essas questões, Ana Helena Souza em *A tradução como um outro original – Como é, de Samuel Beckett* explora a ideia de “work in progress” de James Joyce e “work in regress”, de Samuel Beckett.

O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjéitiva) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objéitiva). Mas esta permanece, porque nunca realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar (Deleuze, 2010, p. 67).

A linguagem esgotada de Beckett, que acompanha o seu sujeito e o forma, torna impossível se pensar uma possibilidade. É o estágio de maior grau da estagnação, pois não se encontra sequer em possibilidade de inércia: de continuar uma vez que sofre uma ação. Não há ação que coloque a linguagem ou o sujeito em desenvolvimento.

Deleuze (2010, p. 107-108), sobre a relação entre Beckett e a palavra, comenta: “Ele [Beckett] suportou cada vez menos as palavras. E sabia, desde o início, a razão pela qual devia suportá-las cada vez menos: a dificuldade particular de ‘esburacar’ a superfície da linguagem para que finalmente aparecesse ‘o que esconde atrás’”.

Logo, há algumas grandes diferenças entre o desenvolvimento do “sim” de Joyce e o impassível “não” que permeia a obra de Beckett, mais marcadamente após a morte de Joyce. A primeira está em uma estagnação que impede o desenvolvimento de um enredo comum – vemos isso em *Esperando Godot*, mas também se percebe nos romances *Malone Morre* e *O Inominável*.

A segunda é o próprio uso da palavra “não” como espécie de pulso sob o qual toda a situação se desenvolve. Em *Não Eu*, há um uso indiscriminado do não. O mesmo acontece em *Palavras e música* – há sempre uma necessidade de impedir o movimento. Para esse impedimento, Beckett também faz uso das pausas.

Esse contexto do pós-guerra, para Beckett, definiu também a escolha de escrever em francês, uma das maiores decisões estéticas que influenciou a sua obra do período mais conhecido. Até a morte de James Joyce em 1941, muito se falou que o estilo de Beckett vivia à sombra da estética literária joyceana, tanto em estilo de linguagem quanto de enredo.

É largamente defendido pela comunidade acadêmica especializada que a maior parte da sua obra “em forma de poema” é diferente do seu trabalho estético mais conhecido, depois da Segunda Guerra Mundial, na prosa ou teatro, por exemplo. Uma das grandes diferenças foi a escolha de escrever em outra língua que não fosse sua língua-mãe. Sobre isso, a ensaísta e crítica Marjorie Perloff comenta no ensaio “*Beckett the Poet*”:

A linguagem de *Echo's Bones* é na verdade muito joyceana: não foi antes da linha divisória da Segunda Guerra Mundial que Beckett conse-

guiu “escrever sem estilo”, como ele coloca para Niklauss Gessner – o que significa, nesse caso, escrever em francês (Perloff, 2010, p. 212²⁰).

Echo's Bones, nesse caso, não é conto de mesmo nome, mas sim a coleção de 13 poemas publicada em 1935. Nessa obra, Beckett faz uso de palavras e inversões sintáticas muito rebuscadas, além de citações em latim, menções a filósofos ou escritores e referências a pontos conhecidos da cidade de Dublin. Algo que se apagaria no restante da sua obra, pois, embora trabalhasse com conceitos filosóficos, não havia rebuscamento linguístico ou citações nominais a obras ou filósofos.

É possível notar um comportamento semelhante também em *Murphy*, romance escrito entre 1935 e 1936 – romance esse que James Joyce tinha conhecimento e gostava. No posfácio da edição de *Murphy*, Nuno Ramos também comenta sobre como essa influência é notada no romance:

O pulso joyciano vai aos poucos se apagando em sua obra, mas aparece ainda nítido em *Murphy*, em especial numa espécie de hipercultura stephendedalusiana (Stephen Dedalus é o protagonista de *Retrato de um artista quando jovem*), espalhada em mais de uma personagem, sempre em contraste com a simplicidade quase cômica da cena. O resultado, no entanto, acaba sendo mais próximo do humor negro. A festa literária joyciana, que eterniza, segundo a segundo, o dia banal de uma cidade banal (sua ressurreição picassiana, digamos assim), não funciona em *Murphy*. Pois, ao contrário de pegar carona no mito homérico e na miríade enciclopédica dos estilos, e embora traga na cabeça muito de Joyce, *Murphy* já é Beckett – corpóreo, negativo, inútil, inerte, desaparecido, trancado num sótão, amarrado a uma cadeira de balanço. É como se, ao invés de “moldar na forja da minha alma a consciência ainda não criada da minha raça” (frase que encerra *Retrato do artista quando jovem*), Stephen Dedalus tivesse se deprimido. Ao invés de se mover, tivesse se imobilizado; ao invés de partir, tivesse ficado (Ramos, 2013, p. 225-226).

Sobre as teorias do porquê da opção de Beckett escrever em francês, a mais aceita é a de que ele queria evitar os maneirismos da língua materna, principalmente depois de ter passado tanto tempo influenciado por James Joyce. Talvez escrevendo em um idioma estrangeiro, forçaria a “dureza” em busca da palavra mais direta²¹.

Beckett, contudo, retorna à língua inglesa. Não apenas a ela, mas em seu período tardio – quando suas peças se mostram mais curtas ou até mesmo com os textos *residua*

²⁰ The language of *Echo's Bones* is indeed heavily Joycean: it was not till the watershed of World War II that Beckett was able to “write without style,” as he put it to Niklauss Gessner – which meant, in his case, to write in French.

²¹ Ana Helena Souza também trabalha esses pontos em *A tradução como um outro original – Como é, de Samuel Beckett*.

– é como se sua condição de “voluntariamente desterrado” fosse mostrada através da flexibilidade em lidar com a escrita em duas línguas²².

Para cogitar possíveis influências à escrita de Beckett, é necessário levar em consideração o contexto histórico em que o autor estava inserido, momentos da sua vida pessoal que invariavelmente contribuíram para sua formação e também toda a movimentação artística que acontecia em seu entorno. Beckett sempre foi um artista engajado no meio artístico. Desde cedo aprendeu a apreciar as artes plásticas, música de câmara, além da literatura. É notável também sua incursão no cinema, com o roteiro do filme *Film*.

As fronteiras da mente do artista moderno são, geralmente, porosas e percebem o movimento transdimensional necessário, que é a conversa não apenas com outros gêneros da arte, mas também com outras áreas do conhecimento. Muito mais que um rótulo de movimento artístico, o Modernismo foi uma atmosfera que se instaurou a partir de crises necessárias para questionamentos da arte, da filosofia e da ciência para o desenvolvimento da sociedade.

REFERÊNCIAS

- ALBRIGHT, Daniel. *Beckett and Aesthetics*. Cambridge University Press: Cambridge, 2003.
- BECKETT, S. Dante... Bruno. Vico... Joyce. In: *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*. Faber and Faber: Londres, 1961.
- BECKETT, S. *The Letters of Samuel Beckett. Volume I: 1929-1940*. Martha Fehsenfeld e Lois Overbeck (org.). Cambridge University Press: Nova York, 2009.
- BECKETT, S. Sobre o conceito de história. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. O Esgotado. In: *Sobre o teatro: um manifesto a menos*. Tradução de Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- FRIEDMAN, Allen. *Surreal Beckett: Samuel Beckett, James Joyce, and Surrealism*. Routledge: Nova York e Londres, 2017.
- JANVIER, Ludovic. *Sames, Joyce et Beckett*. Tradução: Leide Daiane de Almeida Oliveira. *Qorpus*, n. 23, 2017.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Faber and Faber: Londres, Boston, 1975.
- PERLOFF, Marjorie. Beckett the Poet. In: GONTARSKY, S. (org.) *A Companion to Samuel Beckett*. Wiley-Blackwell Publish, 2010.

²² É possível acompanhar essa flexibilidade através do projeto de crítica genética *Samuel Beckett – Digital Manuscript Project* da Universidade da Antuérpia, conduzido pelo professor Dirk Van Hulle. Esse projeto conta com os manuscritos de algumas obras de Beckett e, através deles, é possível notar como, em sua fase tardia, o escritor passava facilmente de uma língua para outra. Mais informações podem ser encontradas no site <http://www.beckettarchive.org/>.

RENTON, Paul. Disabled figures: from Residua to Stirrings still. *In: PILLING, John (org.). The Cambridge Companion to Beckett.* Cambridge University Press, 1995.

RAMOS, Nuno. Posfácio. *In: BECKETT, Samuel. Murphy.* Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

