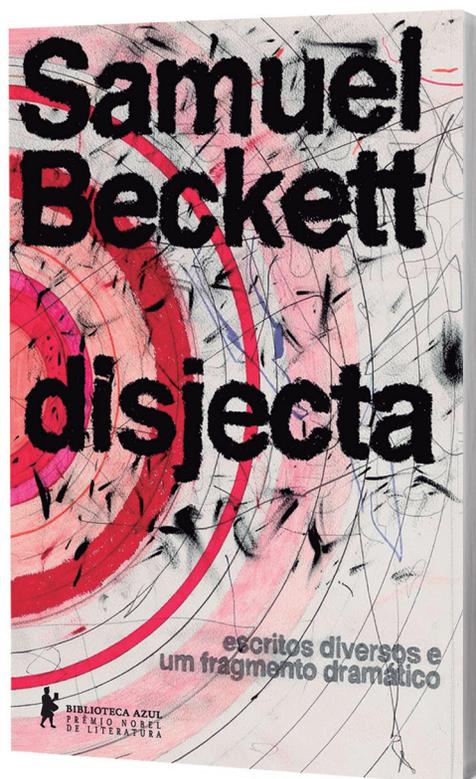


livros



“Babel de silêncios e palavras”:
Samuel Beckett, o crítico

Julio Augusto Xavier Galharte

Disjecta: escritos diversos e um fragmento dramático, de Samuel Beckett,
edição original e Prefácio de Ruby Cohn, tradução de Fábio de
Souza Andrade, Rio de Janeiro, Biblioteca Azul, 2022, 224 p.

James Joyce e T. S. Eliot se encontraram ao menos quatro vezes na esquina das coincidências: escreveram em inglês (não dispensando o vivo aditamento de elementos idiomáticos estrangeiros), eram escritores-críticos, firmaram-se como importantes autores da modernidade (lançando, inclusive, no mesmo ano de 1922, textos que se tornaram referência de inovações: *Ulysses* e *Waste land*, respectivamente) e foram evocados no livro *Disjecta: escritos diversos e um fragmento dramático*, de Samuel Beckett. Este último, em sua carreira literária, se serviu inicialmente da língua inglesa, como Eliot e Joyce, mas, diferentemente desses a partir de uma etapa de sua vida, incluiu o francês como mais uma língua para sua criação. O trânsito entre esses dois terrenos linguísticos fez com que o autor de *Esperando Godot* descobrisse uma estrada para um novo e instigante mundo que passou a explorar, o da autotradução, ocupação que não consta

nas biografias eliotiana e joyciana. Com relação à atividade crítica, Beckett estava mais próximo de Joyce, pois ambos dedicaram menos tempo e fôlego a ela do que Eliot. Quero dizer atividade crítica exclusiva, pois nos escritos literários beckettianos e joycianos, que volta e meia flertavam com o ensaio, é possível entrever suas reflexões e/ou proposições estéticas, bem como perceber, pelos intertextos, a apreciação ou depreciação com relação a outros escritores.

A primeira publicação de Beckett foi um ensaio: em 1929, com pouca idade (23 anos) e muita erudição, apresentou aos leitores seu “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, incluído no livro *Our examination round his factification for incamination of work in progress* e na revista *Transition*. Esse texto e outros de gêneros variados sobre literatura e pintura, redigidos em três lín-

JULIO AUGUSTO XAVIER GALHARTE

é pesquisador e pós-doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp.

guas diferentes (inglês, francês e alemão), foram reunidos em *Disjecta*, obra que veio à luz em 1983 pela editora nova-iorquina Grove Press e chegou recentemente (2022) ao Brasil pela Biblioteca Azul. A tradução para o português se deve a Fábio de Souza Andrade, que já trouxe aos leitores do país vários outros títulos de Beckett e é um importante estudioso do escritor. Em seu texto introdutório à coletânea, observa que a crítica beckettiana é “simultaneamente analítica e judicativa”, fazendo com que esse autor se afaste da figura do “crítico guarda-livros, cegamente empenhado em classificar, ou do crítico-açougueiro, ocupado em esquartejar romances, poemas e peças, dissecar para rotular” (p. 9). Ruby Cohn, a organizadora dos escritos, também reflete sobre essa faceta menos conhecida daquele que em geral é lembrado pelas narrativas e pelos textos dramáticos. No Prefácio da obra, Cohn aponta que Beckett, quando leitor de textos alheios, praticava a crítica do “tiro ao alvo” (p. 15), por isso aparecem ensaios ou “resenhas desdenhosas” (p. 14), “derramando desprezo sobre um biógrafo de Mozart [Eduard Mörike], um especialista em Proust [Albert Feuillerat], um tradutor de Rilke [J. B. Leishmann], um intérprete católico de Dante [Giovanni Papini] e quase todos os poetas irlandeses contemporâneos” (p. 18).

A resenha beckettiana que “alvejou” o tradutor de Rilke, para ser publicada, passou pelo crivo de T. S. Eliot, editor da revista *The Criterion*, na qual esse texto se estampou, pela primeira vez, em 1934. Antes, em 1922, no primeiro número do mesmo periódico, era lançado o *Waste land*, apontado no ensaio “Poesia irlandesa recente” como um dos poucos es-

critos hodiernos a tematizarem a “ruptura das linhas de comunicação” (p. 96) entre sujeito e objeto, o que Beckett diz faltar na poética da maioria de seus conterrâneos e coetâneos. O poema emblemático do Modernismo em língua inglesa inspirou *Whoroscope* (1930), primeiro texto literário de Beckett a ser publicado, no qual as marcas eliotianas se exibiam, como apontou James Knowlson (1996), na inclusão de notas de rodapé, identificando nomes e citações¹. Outro autor importante da literatura anglófona do século XX respira fortemente entre os versos do poema beckettiano: James Joyce. Um ano antes, Beckett havia publicado um ensaio sobre esse escritor, o mencionado “Dante... Bruno. Vico... Joyce”. Esse texto e a “Carta alemã de 1937” serão comentados a seguir, pois, salvo engano, trazem inquietações e questionamentos importantes na trajetória do Beckett crítico, os quais reverberam no Beckett escritor.

Redigido em 1928 e publicado no ano seguinte, “Dante... Bruno. Vico... Joyce” foi sugerido a Beckett pelo próprio Joyce, que estava encomendando a várias pessoas ensaios sobre seu *Work in progress* (o vindouro *Finnegans wake* de 1939). Sabendo que seu compatriota tinha estudado língua e literatura italianas, viu em Beckett a pessoa certa para associar seu nome aos de Bruno, Vico e Alighieri. O primeiro era bastante admirado por Joyce, como aponta seu ensaio “A filosofia de Bruno”:

1 Para esse autor, a presença eliotiana pode ainda ser sentida no segundo livro de poemas beckettianos, *Echo's bones and other precipitates* (1935), pois “Rhapsody on a windy night”, do escritor anglo-americano, ecoaria na atmosfera de vários versos da obra.

“Mais que Bacon ou Descartes, ele deve ser considerado o pai do que chamamos filosofia moderna”². Apesar de ser objeto de grande estima joyciana, Bruno aparece em mínimas alusões no texto beckettiano, como a que trata da sua discussão sobre a coincidência dos contrários. Esse assunto foi retomado por Vico, pensador que despertou muito mais interesse em Beckett do que Bruno, vide a quase onipresença do autor de *A ciência nova* em “Dante... Bruno. Vico... Joyce”. Dos temas de Vico, o ensaísta selecionou aqueles que dialogavam com a obra joyciana, como o mito, a poesia, as modificações históricas da linguagem (partindo da gestual, silenciosa e afeita a concretudes, nos tempos primevos, até seus posteriores desdobramentos com a incorporação do verbo e da tendência às abstrações) e os movimentos cíclicos da humanidade. Ligada a estes últimos, uma citação bastante longa de *Work in progress* é apresentada, da qual aponto seu início: “A estrada de Vico dá volta e mais volta até encontrar onde o fim começa”³ (p. 35).

Depois de Bruno e seus contrários coincidentes, bem como de Vico, com sua estrada cíclica rondando o mito, a poesia e

as transformações da linguagem, Dante é convidado para um diálogo com Joyce. Beckett os aproxima: “Ambos notaram o quão gasta e puída estava a linguagem convencional dos astutos artesãos literários” (p. 46). Distancia-os também a partir de outro aspecto: o purgatório, na obra dantesca, é um cone que leva ao Paraíso; no texto joyciano, é uma esfera que leva a si mesma, ou seja, trata-se da própria Terra.

Dante e Joyce deixaram marcas indeléveis e bastante reconhecíveis nas obras iniciais de Beckett, como no seu primeiro romance, *Sonhos com mulheres possíveis ou passáveis* (elaborado no início da década de 1930 e publicado postumamente em 1992), do qual um extrato foi inserido em *Disjecta*. O protagonista tem o mesmo nome de um personagem do Canto IV do Purgatório, Belacqua, com seus “modos tardos e a palavra escassa” (Alighieri, 1979). Mas o Belacqua beckettiano, diferentemente do dantesco, vive uma história apresentada de modo não linear (como ocorre em *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne), e tudo é registrado numa linguagem que remete àquela de um outro irlandês, no caso, um contemporâneo beckettiano: James Joyce. A sombra joyciana entranhada no texto foi assumida por Beckett, como se pode ler em uma carta sua a Charles Prentice⁴ (editor que se negou a publicar “Sedendo et quiescendo”, uma parte do romance *Sonhos*): “Você tem ra-

2 O texto joyciano “A filosofia de Bruno” surgiu primeiramente no periódico dublinense *Daily Express*, em 30 de outubro de 1903, e posteriormente foi inserido no livro *The critical writings*, obra que chegou ao Brasil como *De santos e sábios: escritos estéticos e políticos* (Joyce, 2012). O ensaio de Joyce mencionado foi traduzido por André Cechinel.

3 Fábio Andrade usou, nesse excerto joyciano citado por Beckett, a tradução de Aurora Bernardini, integrante do Coletivo Finnegans, o qual transformou o *Finnegans Wake* em *Finnegans Rivalta*, organizado por Dirce Waltrick do Amarante e publicado pela Iluminuras em 2022.

4 Prentice, anteriormente, em 1931, havia publicado o ensaio “Proust”, de Beckett, pela editora londrina Chatto and Windus. Esse texto, que trata da memória e do hábito na obra proustiana, teve tradução, no Brasil, de Arthur Nestrovski, com edição, em 1986, da L&PM e reedição da Cosac & Naify, em 2003.

ção sobre a minha pesadíssima ‘Sedendo et quiescendo’ [...]. E claro, ela fede a Joyce a despeito de meus esforços mais intensos para dotá-la dos meus próprios odores. Infelizmente para mim essa é a única maneira na qual me interessa escrever”⁵. Vários editores recusaram *Sonhos*, argumentando que ele era “joyciano” (ou seja, consideraram-no “pornográfico”). Beckett resolveu, então, aproveitar algumas partes do romance para criar um livro de contos, *Mais pontas que pés*, que foi lançado em 1934. Nele, Belacqua é recuperado e, por conseguinte, Dante, inclusive já no título da narrativa inaugural do volume (“Dante e a lagosta”) e nas suas primeiras linhas: “Tinha amanhecido e Belacqua estava emperrado no primeiro dos cantos. Na lua. Estava tão atolado que não podia se mexer nem para frente nem para trás. A abençoada Beatriz estava lá, Dante também, ela lhe explicava as manchas na lua” (Beckett, 2021). Invertendo o itinerário da *Commedia*, o conto de Beckett começa no Paraíso (ou pelo menos com uma alusão a ele) e termina no Inferno: fogo, agonia e dor dão tempero à cena final em que uma lagosta viva é lançada a uma panela com água fervente pela tia de Belacqua.

Dante era um dos muitos autores evocados nesses primeiros textos beckettianos, abarrotados de citações em várias línguas. Uma verdadeira babel verbal e literária à moda joyciana e eliotiana. Mas Beckett,

com o passar dos anos, foi se abrindo a alterações: carregou as citações do corpo dos escritos ou das suas notas para a zona sutil do não dito e colocou a não palavra em pé de igualdade com o verbo, erigindo assim uma “babel de silêncios e palavras”, como se lê no Texto VI de *Textos para nada*, livro surgido na década de 1950. O desejo ávido por mudanças desse tipo já é sinalizado numa carta do dia 9 de julho de 1937, que Beckett escreveu a Axel Kaun. Nela, o escritor indica a sua inquietude na busca de um caminho pelo qual “com palavras” chegasse ao “sarcasmo com as palavras” (p. 76), rumo oposto ao tomado pelo autor de *Work in progress*: “Com um programa desses, na minha opinião, o trabalho mais recente de Joyce não tem absolutamente nada a ver. Nele parece tratar-se muito mais de uma apoteose da palavra” (p. 76).

Alguns detalhes dessa proposição beckettiana são apresentados em outros trechos da missiva. Antes de mostrá-los, contextualizo a carta. O destinatário, Axel Kaun, era um livreiro, residente em Berlim, o qual Beckett conheceu durante a sua estada de seis meses, entre 1936 e 1937, na Alemanha. Recém-contratado pelo editor Rowohlt Verlag, que sugeriu a Beckett a tradução para o inglês de poemas de Joachim Ringelnatz, Kaun aguardava notícias sobre essa empreitada, que foi abandonada a partir do contato de Beckett com a “fúria rimante” (p. 73) do “lacaio da rima” (p. 73). Ao final da correspondência, o remetente pergunta ao destinatário se há traduções para o inglês de Georg Trakl. Além deste último, outros alemães apreciados por Beckett são mencionados: o escritor Goethe (nesta citação: “é melhor

5 Carta de Beckett para Prentice do dia 15 de agosto de 1931 (in Fehsenfeld & Overbeck, 2014). Uso aqui a tradução de Ana Helena Souza desse extrato da missiva beckettiana, que é citado no Prefácio de Cassandra Nelson para *Mais pontas que pés*, livro também traduzido por Ana Helena e publicado pela Biblioteca Azul em 2021.

escrever NADA do que não escrever nada”, referindo-se à produção de Ringelnatz) e o músico Beethoven, citado em um trecho da carta em que é indicado um método para “desgraçar” a palavra com a palavra:

“Cavar nela [na palavra] um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja algo ou nada – comece a vazar; não consigo imaginar objetivo mais elevado para um escritor de hoje. Ou será que a literatura deve ser a única a ficar para trás nos velhos caminhos preguiçosos abandonados há tempos pela música e pela pintura? [...] Haverá alguma razão pela qual a terrível e arbitrária materialidade da superfície da palavra não seria capaz de ser dissolvida, como por exemplo a superfície do som rasgada pelas enormes pausas escuras da *Sétima sinfonia* de Beethoven, de forma que por páginas a fio nós não possamos perceber nada a não ser um caminho de sons suspensos nas alturas vertiginosas, ligando insondáveis abismos de silêncio? Uma resposta se faz necessária” (p. 75).

Assim, o escritor contemporâneo necessitaria emprestar o viço silencioso das artes que não se servem da palavra, como a música e a pintura, para perfurar o verbo, seguindo as pegadas de Beethoven, que instalou orifícios (as “enormes pausas escuras”) na superfície sonora da sua *Sétima sinfonia*, ou do pintor Lyonel Feininger, o qual criou imagens repletas de poros: “Talvez as logografias de Gertrud Stein estejam mais próximas do que tenho em mente. Pelo menos a textura da linguagem tornou-se porosa, ainda que infelizmente tenha sido totalmente por acaso, com consequência

de um procedimento similar à técnica de Feininger” (p. 76). Stein, mesmo próxima de Feininger, ainda não teria exatamente acertado, pois estava “sem dúvida apaixonada por seu veículo” (p. 76).

Nem Joyce nem Stein, portanto, ajudariam no desafio. Quem, então? O próprio Beckett. De qualquer modo, este ainda não tinha tanta clareza de como promover essa “literatura da despavira” (p. 76), a qual avultaria posteriormente, com as suspensões cíclicas do uso da língua materna. Na missiva de 1937, já ficava evidente a necessária evasão anglófona: “[...] por favor escreva tão frequente e extensivamente quanto possível. Você faz questão que eu faça o mesmo em inglês? Fica tão aborrecido em ler minhas cartas em alemão quanto eu em escrever uma em inglês?” (p. 74).

Apesar de já redigir na língua germânica desde o final dos anos 1920, quando remetia cartas a familiares que moravam em Kassel, Beckett não escolheu o alemão como mais uma opção para encontrar a linguagem literária que contivesse os “abismos insondáveis de silêncio” (p. 75). O francês foi eleito para isso, quando vieram à luz as célebres obras da década de 1950: a trilogia de romances (*Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*) e as peças *Esperando Godot* e *Fim de partida*. Ana Helena Souza, tradutora de *Comment c'est* (1961), aponta as repercussões dessa escolha: “Houve uma diminuição, uma limitação linguística [...] tanto em termos de extensão de vocabulário quanto de grau de liberdade no manuseio da sintaxe”, o que foi, para Beckett, uma “maneira de se libertar das influências [...], da amplitude de recursos que sua língua materna lhe oferecia e que Joyce explorara ao máximo” (Souza, 2003).

No entanto, o trabalho de perfuração da linguagem ainda requisitava mais, ou melhor, menos. Era necessário minimizar ao máximo. A partir da década de 1960, a prosa de Beckett começou a encolher, o mesmo ocorrendo com as peças, surgindo, assim, os dramátículos e as trilógias em que o verbo minguava a cada escrito. A tríade formada por “Still”, “Sounds” e “Still 3”, dos anos 70, é um exemplo: o maior texto tinha duas páginas e meia. A última obra de Beckett publicada em vida, “What is the word”, de 1989, ano no qual faleceu, confirma sua fidelidade ao projeto de constante miniaturização da escrita: o texto tem apenas duas páginas, apresentando várias linhas com apenas uma palavra seguida de travessão, como mostra esta passagem:

*“what is the word –
see –
glimpse –”*
(“What is the word”, 1989).

De qualquer modo, na guinada dos anos 70 para os 80, ainda havia o que, na extensão, poderia ser chamado de novela, a trilogia *Nohow on: Company* (1979), *Mal vu mal dit* (1981) – traduzido pelo autor como *Il seen ill said* (1982) – e *Worstward ho* (1983). A retomada do inglês (com passagem pelo francês) nesses escritos e em “What is the word” materializa o projeto indicado ao final da “Carta alemã de 1937”: “pecar [...] com conhecimento de causa e propósito contra a minha própria [língua]” (p. 77). Esse “pecado” não levaria ao Inferno nem ao Paraíso; o Purgatório também parece estar fora de cogitação, a não ser que ele seja uma estrada cíclica, como a de Vico, mas neste caso levando a uma almejada falha da linguagem, à palavra com pedaços faltantes e suas desejáveis crateras silentes: “Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor” (Beckett, 1988). Viva a falha perfeita de Beckett, escritor-crítico.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Tradução e anotações de Cristiano Martins. 2ª ed. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1979, v. 2.
- BECKETT, S. *Mais pontas que pés*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo, Biblioteca Azul, 2021.
- BECKETT, S. *Worstward ho/Pioravante marche*. Edição bilíngue. Trad. Miguel Esteves Cardoso. Lisboa, Gradiva, 1988.
- FEHSENFELD, M. D.; OVERBECK, L. M. (eds.). *The letters of Samuel Beckett. Vol. I: 1929-1940*. 9th printing. Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- JOYCE, J. *De santos e sábios: escritos estéticos e políticos*. Trad. André Cechinel, Caetano Galindo, Dirce Waltrick do Amarante e Sérgio Medeiros. São Paulo, Iluminuras, 2012.
- KNOWLSON, J. *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. London, Bloomsbury, 1996.
- SOUZA, A. H. "Como é: limites e desenvolvimento da prosa de ficção", in S. Beckett. *Como é*. São Paulo, Iluminuras, 2003.