“É preciso continuar” – Caminhos da ficção de Beckett em sua tentativa de seguir adiante

Lívia Bueloni Gonçalves¹ (UFMG)

Resumo: A prosa de Beckett caracteriza-se por um embate entre a insatisfação com o ato de narrar e a necessidade de seguir adiante. Concentrando-se principalmente na passagem da segunda para a terceira fase da ficção do autor, o artigo reflete sobre as mutações do narrador beckettiano. Entre elas, destaca-se o desenvolvimento do expediente da voz – de instância perturbadora em *O inominável* e nos *Textos para nada* a narradora assumida em *Companhia*.

Palavras-chave: Samuel Beckett; prosa beckettiana; narrador; voz; *Companhia*

Abstract: Beckett's fiction is characterized by a struggle between the dissatisfaction with the act of narrating and the need to move on. Focusing mainly in the passage from the second to the third phase of his fiction, this article reflects upon Beckettian narrator's mutations. Among them, the development of "the voice" is highlighted – from a disturbing device in *The Unnamable* and *Texts for nothing* to a recognized narrator in *Company*.

Key-words: Samuel Beckett; Beckettian fiction; narrator; voice; *Company*.

Mais conhecido como o autor de *Esperando Godot* (1952) e por seu trabalho enquanto dramaturgo, Samuel Beckett também escreveu obras emblemáticas no campo da prosa. Sua trilogia romanesca do pós-guerra, composta por *Molloy* (1951), *Malone Morre* (1951) e *O inominável* (1953), é constantemente citada quando se trata de discutir a chamada “crise” do romance no século XX. Narrados em primeira-pessoa, os romances mencionados apresentam protagonistas que lidam com as dificuldades do ato de narrar, além de questionarem a validade ou sentido de tal ato.

De *Molloy* a *O inominável* acompanhamos histórias que se esboroam ao mesmo tempo em que os narradores insistem em seguir adiante. O próprio ato da escrita entra em discussão, marcando o caráter metalinguístico da prosa de Beckett. Tanto Molloy como Malone são, de certa forma, “escritores”. Molloy começa sua narração dizendo ter que entregar “folhas” a um homem que aparece toda semana. Malone nos diz que está escrevendo histórias enquanto aguarda sua própria morte. O narrador de *O inominável* refere-se aos protagonistas dos romances anteriores como assombrações, figuras que pairam em um espaço indefinido, enquanto ele tenta articular uma narrativa. Apesar de todas as incertezas, falhas de memórias e impasses que movem esses narradores, uma das marcas da prosa de Beckett é a necessidade de continuar: “é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” são as palavras finais em *O inominável* (BECKETT, 2009, p.185).

A angústia que emana deste último romance da trilogia nem sempre acompanhou o narrador beckettiano. Ela é mais aparente em *O inominável* e na obra publicada em seguida – *Textos para nada* (1955). Trata-se de um momento da prosa do autor em que a própria voz que narra é colocada em xeque. A origem do discurso passa a ser debatida. Há constantes referências a uma voz controladora, que estaria conduzindo a narrativa e impedindo que o narrador se calasse:

Deixe para lá, eu ia dizer deixe tudo isso. O que importa quem fala, alguém disse o que importa quem fala. Vai haver uma partida, estarei lá, não serei eu, estarei aqui, direi que estou longe, não serei eu, nada direi, vai haver uma história, alguém vai tentar contar uma história. Sim, às favas os desmentidos, tudo é falso, não há ninguém, está entendido, não há nada, às favas as frases, sejamos enganados, enganados pelos tempos, por todos os tempos, esperando que isso passe, que tudo tenha passado, que as vozes se calem, são apenas vozes, apenas mentiras. (BECKETT, 2015, p. 14)

Textos para nada faz parte da segunda fase da prosa de Beckett, marcada pela narração em primeira-pessoa e pela adoção da língua francesa. É uma obra composta por 13 fragmentos escritos logo após *O inominável*, romance com o qual guarda semelhanças. Para além dos questionamentos acerca da voz que narra, são características desses fragmentos a perda de controle sobre a narrativa, a tentativa de construir histórias e a angústia diante dessa impossibilidade: “Para onde eu iria, se pudesse ir, o que seria, se pudesse ser, o que diria, se tivesse uma voz, quem é que fala assim, dizendo que sou eu?” (BECKETT, 2015, p. 19). A voz que assume a narração é um tema que a prosa do autor passa a desenvolver. Ele

está presente no romance *Como é* (1961) e se destaca, por exemplo, em um texto como *Companhia* (1980). Nesta obra há uma narração dupla – voz e narrador manifestam-se de forma distinta – buscando coordenar um discurso fragmentado que tem dois objetivos centrais: discutir a própria criação do texto e trazer recordações a um indivíduo.

Para discutir os caminhos da ficção de Beckett em suas tentativas de seguir adiante, este artigo concentra-se no desenvolvimento do papel da voz na prosa do autor. Principalmente em *O inominável* e *Textos para nada* o narrador começa a atribuir seu discurso a essa voz que diz ouvir. Já em *Companhia*, obra pertencente à última fase da ficção beckettiana, a própria voz ganha características muito marcadas, assumindo uma clara função narrativa. Discutir o percurso da voz nos levará a refletir sobre as saídas encontradas pelo escritor para continuar narrando, o que também implica em uma aproximação entre prosa e drama, sobretudo em sua última fase. Embora os textos sempre salientem a insatisfação com o que se narra, a prosa de Beckett é extensa e profícua, explorando diversas possibilidades no campo da ficção. Primeiramente falarei sobre as diferenças entre esses dois momentos ou fases para, em seguida, discutir o percurso da voz.

Mutações narrativas

Costuma-se destacar três momentos na prosa do escritor. Do primeiro fariam parte os contos de *More Pricks than Kicks* (1934) – estreia de Beckett na ficção - e os romances *Murphy* (1938) e *Watt* (1953). Nessa primeira fase, o estilo de Beckett está muito distante da linguagem enxuta que o caracterizaria posteriormente. Principalmente nos contos e em *Murphy*, há muitas alusões, referências e a linguagem é bastante rebuscada. Alguns estudiosos dizem que este seria o período mais “joyciano” de Beckett. Todas as obras desta fase foram compostas em inglês, o que justifica que Watt apareça aqui, embora este romance já apresente diversos pontos de contato com as obras subsequentes, principalmente no que se refere aos questionamentos em torno dos mecanismos da linguagem.

Apesar do esquematismo da divisão em fases, o que a crítica procura delinear é justamente essa mudança de rumo na prosa beckettiana. Ainda que temas centrais se mantenham – a preferência dos protagonistas pelo isolamento, as desconfianças da linguagem – o estilo de narração altera-se consideravelmente. O que marca a passagem da

primeira para a segunda fase é de fato a adoção do francês e da narração em primeira pessoa. Beckett torna-se um escritor bilíngue.

Ao comentar algumas entrevistas de Beckett, James Knowlson argumenta que o desejo de trilhar um caminho próprio com mais simplicidade e objetividade, além de se afastar da influência de Joyce, foram gatilhos para a decisão de escrever em outro idioma (KNOWLSON, 1996, p. 323-4). Vale também mencionar a conhecida carta a Axel Kaun, de 1937, comumente citada pelos especialistas beckettianos para exemplificar, nas palavras do próprio Beckett, o desconforto com a língua materna:

Está se tornando mais e mais difícil, até sem sentido, para mim, escrever num inglês oficial. E, mais e mais, minha própria língua me parece como um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele. Gramática e Estilo. Para mim, eles parecem ter se tornado tão irrelevantes quanto o traje de banho vitoriano ou a imperturbabilidade do verdadeiro cavalheiro. Uma máscara. Tomara que chegue o tempo, graças a Deus que em certas rodas já chegou, em que a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje. (BECKETT *apud* ANDRADE, 2001, p.169).

A ruptura com a língua inglesa associada a uma narração instável, característica da primeira-pessoa narrativa, marca a segunda fase da prosa de Beckett. Suas palavras na carta denotam a busca por uma forma de escrita que também abarcasse as próprias falhas da linguagem, seus “buracos”. Mudar de idioma significaria, portanto, uma ruptura e um novo começo, o que acontece por volta de 1945. A data marca o fim da Segunda Guerra e o estabelecimento de Beckett em Paris. Fazem parte deste período o romance *Mercier et Camier* (1970) as novelas *Primeiro Amor* (1970), *O expulso*, *O calmante* e *O fim* (1955), a trilogia romanesca e os *Textos para nada*. As peças *Esperando Godot* e *Eleutheria* (1995) também foram escritas nessa época, período extremamente produtivo para o autor. É importante destacar que a língua francesa não era estranha a Beckett. Ele trabalhou na *École Normale Supérieure*, em Paris, entre 1928 e 1930. Além disso, já havia traduzido poetas franceses para o inglês, caso de Rimbaud e Apollinaire. Beckett também foi professor de literatura francesa, ainda que por um curto período, no Trinity College, em Dublin.

As novelas citadas tratam da peregrinação de um narrador-protagonista pelas ruas de uma cidade em busca de abrigo. Ele caminha a esmo e contra sua vontade, já que a vida nas ruas tem início por conta da expulsão de seu local de origem, situação que se repete nas quatro histórias. Neste homem errante que tenta narrar sua própria vida encontramos a própria gestação dos narradores de *Molloy*, *Malone Morre* e *O inominável*. Os impasses, dúvidas e questionamentos que conduzem a narrativa também caracterizam os narradores da trilogia, intensificando-se principalmente na última obra do grupo. É este o momento que eu gostaria de destacar pois, em *O inominável*, a angústia em torno do narrar e da escrita se transferem para um questionamento em torno da voz que narra, além de ser a obra na qual ocorre uma desintegração quase total da narrativa em função dos questionamentos do narrador:

[...] essa voz deve pertencer a alguém, por mim tudo bem, quero tudo o que ela quer, sou ela, eu disse isso, ela o disse, de tempos em tempos ela o diz, depois ela diz que não, por mim tudo bem, quero que ela se cale, ela quer se calar, ela não pode, ela se cala um instante, depois retoma, não é o verdadeiro silêncio, ela diz que não é o verdadeiro silêncio, o que dizer do verdadeiro silêncio, não sei, não o conheço, que ele não existe, que talvez exista, sim, que talvez exista, em alguma parte, não saberei nunca. (BECKETT, 2009, p.177)

A própria categorização de *O inominável* enquanto romance poderia ser posta em xeque, já que a leitura nos aproxima de um campo de reflexão que vai muito além dos farrapos de narrativa ali expostos. Temos a impressão de acompanhar um embate entre o criar e o calar. Nessa luta o texto se fragmenta e questiona sua própria origem. Não há mais um personagem a quem seguir. Tal impressão foi bem descrita por Maurice Blanchot que, ao comentar a obra, pergunta-se: "O que era narrativa tornou-se luta, o que tomava algum aspecto, mesmo que fosse o de seres em farrapos e em pedaços, é agora sem rosto. Quem fala aqui?" (BLANCHOT, 2005, p. 311-2).

Os trechos de *O inominável* e *Textos para nada* aqui citados são apenas algumas amostras do limite alcançado pelo narrador em primeira-pessoa beckettiano. As histórias se desintegram e não se sabe mais quem fala. Em uma entrevista ao New York Times publicada em 1956, Beckett descreveu *O inominável* como a obra em que ocorreu uma desintegração completa:

Ao fim de minha obra, não há nada a não ser o pó – o nomeável. No último livro, *L'Innommable*, há uma desintegração completa. Nada de eu, nada de ter, nada de ser. Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante.

A última das coisas que escrevi, os *Textes pour rien*, foi uma tentativa de escapar da atitude de desintegração, mas falhou. (BECKETT, *apud* ANDRADE, 2001, p. 186).

Nessa tentativa de “escapar da desintegração”, os *Textos para nada* apresentam uma temática que poderíamos ligar aos textos da chamada terceira ou última fase da prosa de Beckett. Trata-se da ideia do aprisionamento na mente e da observação em torno do que ali ocorre no momento da criação artística. Estamos falando de textos como *Companhia*, *Mal Visto Mal Dito* (1981) ou *Pra frente o pior* (1983), apenas para citar os títulos mais conhecidos desta terceira fase. Os três foram publicados em conjunto nas primeiras edições, sugerindo a ideia de uma segunda trilogia em prosa beckettiana. No entanto, Beckett nunca os associou em torno de uma unidade.

Se na trilogia romanesca ainda conseguimos seguir um narrador-protagonista que tenta contar histórias, na fase final os textos parecem se voltar para um momento anterior, no qual a mente que cria busca por alguma coisa - uma narrativa, um personagem, uma imagem. Essa busca continua a ocorrer sem perder de vista a reflexão sobre seu próprio processo, uma característica que a prosa de Beckett mantém.

O narrador em primeira-pessoa dá lugar a um narrador mais observador, que quer investigar seu processo de criação. Para além da capacidade de representação questiona-se também nossa própria percepção do mundo. Duas obras importantes desta fase – *Mal Visto Mal Dito* e *Companhia* - abordam, por exemplo, os atos de ver e ouvir. Como explica Fábio de Souza Andrade, trata-se do momento em que o *I* transmuta-se em *Eye*:

Ver e ouvir, mediações necessárias da criação, são a matéria primeira da ficção final beckettiana, transfigurando o eu em olho devorador, quando o *I* se faz *eye*. [...]

Nos rastros desses textos ficcionais, autor e leitor percorrem tentativas de explorar um labirinto muito peculiar, o “manicômio do crânio”, consciência profunda ou abismos de inconsciência, onde vontade expressiva e vestígios do mundo se combinam em corredores de linguagem mais ou menos triunfante, mais ou menos arruinada. Renunciar à ilusão do controle – fio de Ariadne com o qual acenava, sereno, o narrador clássico – e examinar as condições dessa falência (moderna, por certo, e mediada pela onipresença de um olhar investigativo cioso de si, observador e observado) é para onde aponta a narrativa beckettiana madura, a da “última pessoa narrativa”,

trabalho das três últimas décadas de sua vida. (ANDRADE *in* BECKETT, 2008, p. xii)

Em comparação com as narrativas em primeira-pessoa, o que se pode primeiramente destacar é uma duplicação do narrador em textos como *Mal Visto Mal Dito* e *Companhia*.

Mal Visto Mal Dito nos traz a história de uma senhora e seu cotidiano em uma cabana. Entre seus hábitos está a visita frequente a uma espécie de túmulo, o que sugere a perda de alguém querido. Suas ações são acompanhadas por um olho que a observa e tenta transmitir o que vê: “Ao imaginário profano o casebre parece inabitado. Vigiado sem trégua não revela presença alguma. O olho colado numa e noutra janela só vê cortinas pretas. Demoradamente imóvel contra a porta ele escuta. Nada” (BECKETT, 2008, p.40)

O olho funciona como um duplo do narrador, pois também tem a intenção de observar o que se passa com a personagem central. No entanto, está subordinado a ele, uma vez que o narrador comenta tanto as observações do olho como suas próprias tentativas de compreender o cotidiano da mulher. Uma relação semelhante estabelece-se em *Companhia*, neste caso entre a voz e o narrador. Em *Mal Visto Mal Dito*, as imagens vêm e vão sem que possam ser apreendidas por completo. O texto enfatiza o papel da bruma como a única certeza:

Ela se perde. Com o resto. O já mal visto se ameniza ou mal revisto se anula. A cabeça trai os traidores olhos e a traidora palavra suas traições. Única certeza a bruma. Aquela de além dos campos. Ela já os ganha. Ganhará o pedregal. Em seguida o refúgio por todas as suas frestas. Por mais que o olho se feche. Ele só verá bruma. Nem mesmo. Ele próprio não será senão bruma. Como dizê-la. Depressa como mal dizê-la antes que submerja tudo. Luz. Numa traidora palavra. Bruma luz. A grande enfim. Onde nada mais para ver. Para dizer. Calma. (BECKETT, 2008, p.61)

Apesar de categorizado como um texto em prosa, a dicção de *Mal Visto Mal Dito* está longe do ritmo mais lógico tradicionalmente atribuído a este formato. Sua própria linguagem, hermética e fragmentada, tenta dar conta da “traidora palavra”, aquela que falha em sua tentativa de representação. A bruma que avança simboliza a impossibilidade de perceber claramente o que se vê. A ideia do “mal dizer” está associada à tentativa de corromper essa linguagem falha e transformá-la. A investida contra a linguagem torna-se mais evidente em *Pra frente o pior*, texto no qual as próprias palavras são desconstruídas e

rearranjadas na busca por uma transformação ou constatação da falha. A expressão “manicômio do crânio”, geralmente usada para se referir à prosa final de Beckett, tem origem em *Mal Visto Mal Dito*, chamando a atenção para o local em que as imagens tentam se configurar em linguagem.

Se *Mal Visto Mal Dito* enfoca o sentido da visão, através deste olho-narrador, *Companhia* destaca o sentido da audição, já que temos como centro deste texto um ouvinte. É também em *Companhia* que a voz volta à cena, agora devidamente configurada enquanto narradora autônoma.

Voz e narração

Em *Companhia*, um sujeito identificado como “ouvinte” e deitado de costas no escuro, ouve uma voz. Ela traz possíveis acontecimentos da vida pregressa do sujeito, embora ele não assuma em nenhum momento que as recordações sejam suas. No segundo parágrafo da obra, o narrador explicita este contexto:

A alguém deitado de costas no escuro. Isso ele pode dizer pela pressão nas partes traseiras e pela mudança do escuro quando ele fecha os olhos e de novo quando os abre de novo. Só uma pequena parte do que é dito pode ser verificada. Como por exemplo quando ele ouve, Você está deitado de costas no escuro. Então ele deve reconhecer a verdade do que é dito. Mas de longe a maior parte do que é dito não pode ser verificada. Como por exemplo quando ouve, Você viu a luz primeiro em tal e tal dia. Às vezes os dois se combinam como por exemplo, Você viu a luz primeiro em tal e tal dia e agora está deitado de costas no escuro. Um expediente talvez da incontrovertibilidade de um para ganhar crédito para o outro. Aquela então é a proposição. A alguém deitado de costas no escuro uma voz conta de um passado. Com alusões ocasionais a um presente e mais raramente a um futuro como por exemplo, Você acabará como está agora. E num outro escuro ou no mesmo um outro imaginando tudo por companhia. Depressa deixá-lo. (BECKETT, 2012, p. 27)

O narrador salienta que, através de sua percepção corporal, o ouvinte saberá que está deitado de costas no escuro – isso pode ser verificado. No entanto, os trechos narrados pela voz estão sujeitos a dúvidas, estratégia para que a instabilidade e as falhas continuem a fazer parte da prosa do autor.

É importante mencionar o caráter da narrativa como companhia, sugerido pelo próprio título da obra. Buscar companhia no ato de narrar é um tema que aparece em diversos trabalhos de Beckett, como por exemplo no romance *Malone Morre*. Uma característica marcante de suas peças é a presença de duplas – Vladimir e Estragon; Pozzo e Lucky; Hamm e Clov; Nagg e Nell; Winnie e Willie – outra forma de tratar o tema da companhia, ainda que repleto de conflitos entre os personagens que se relacionam. No caso da prosa, a narrativa enquanto companhia explicaria o imperativo de continuar narrando, mesmo diante de tantos impasses.

Pensando na estrutura da obra, há, portanto, os parágrafos em que a voz se manifesta e outros nos quais o narrador comenta o próprio processo de composição do texto. Podemos entender que a função da voz seria reavivar a memória do sujeito. Nesse sentido, ela se diferencia da voz que atormenta os narradores de *O inominável* e dos *Textos para nada*. Em *Companhia*, a voz teria um objetivo específico. Seu discurso não aparece como uma referência do narrador, como algo que o obriga a falar. Ela surge com autonomia e é descrita com certa materialidade – seu som tem determinada altura, seu tom é monótono, ela emana luz enquanto fala, está a certa distância do ouvinte. Todos esses detalhes sugerem a dramatização dessa voz, sua presença quase física. Aqui podemos apontar uma semelhança com peças de Beckett do mesmo período, tais como *That Time* (1974) e *Rockaby* (1980). Nessas peças os protagonistas também são ouvintes de uma voz. No entanto, as rubricas especificam que as vozes são dos próprios personagens. No caso de *Companhia*, não há essa afirmação, embora o mais lógico fosse interpretá-la como uma manifestação da interioridade do ouvinte.

Stanley Gontarski já escreveu um artigo sugerindo que a criação da voz seria uma derivação do conceito de monólogo reinventado por Beckett (GONTARSKI, 2004, p.177). Outros especialistas também se detiveram no estudo deste expediente e suas possíveis inspirações. Chris Ackerley faz referência a uma palestra de Jung que Beckett assistiu em 1935. Jung teria discursado sobre as vozes ouvidas por pacientes esquizofrênicos, o que poderia ter chamado a atenção de Beckett (ACKERLEY, 2004, p.41). Há ainda o estudo de Sarah West – *Say it. The performative voice in the dramatic works of Samuel Beckett* (2010). West analisa a gênese da voz tanto na prosa como no drama, dando a ela um caráter de protagonista nas obras do autor. Por fim, vale citar uma entrevista de Pierre Chabert, ator e

diretor de montagens beckettianas, na qual ele comenta o processo de sua adaptação de *Companhia* para o teatro e uma conversa com Beckett:

Eu achei que tinha sido fiel, profundamente fiel a seu texto. Mas em sua reprovação ele estava dizendo algo muito importante, a saber: A “voz” à qual me refiro tão obstinadamente em minha obra é realmente uma voz externa. É uma voz que está fora de mim. (CHABERT *apud* OPPENHEIM, 1997, p. 71, tradução minha)

O que Beckett reprovou foi a escolha de Chabert em usar a própria voz do ator em cena para os parágrafos referentes à manifestação da voz. O autor queria que Chabert usasse uma voz gravada, ou seja, queria ressaltar seu caráter de exterioridade. Considerando a opinião de Beckett, uma possível reconfiguração do conceito de monólogo interior passaria, se seguirmos a ideia de Gontarski, por uma exteriorização da voz interna, uma vez que a fisicalidade da voz é destacada no texto.

Outra característica de sua manifestação é dirigir-se ao sujeito em segunda-pessoa. Há uma explicação do narrador para este fato logo no terceiro parágrafo: “O uso da segunda-pessoa marca a voz. O da terceira aquele outro pustulento. Se ele pudesse falar para e de quem a voz fala haveria uma primeira. Mas ele não pode. Ele não vai. Você não pode. Você não vai” (BECKETT, 2012, p.28).

A discussão acerca das pessoas do discurso e a opção pela segunda-pessoa podem ser interpretadas tanto como uma crítica à narração em terceira-pessoa - mais associada a narrações tradicionais - como à utilização da primeira-pessoa já explorada anteriormente por Beckett. A impossibilidade de haver uma primeira-pessoa também está ligada à recusa do personagem em assumir aquelas lembranças, ou seja, à recusa em dizer “eu”. Vejamos agora como se dá a primeira manifestação da voz:

Um garotinho você sai das lojas Connolly segurando a mão de sua mãe. Vocês dobram à direita e avançam em silêncio em direção ao sul ao longo da estrada. Depois de uns cem passos vocês rumam para o interior e encaram a subida íngreme em direção a casa. Vocês abrem caminho em silêncio de mãos dadas através do ar parado e quente de verão. É fim de tarde e depois de uns cem passos o sol aparece no topo da ladeira. Ao olhar para o céu azul e depois para o rosto de sua mãe você quebra o silêncio perguntando se ele não está na realidade muito mais distante do que parece. O céu quer dizer. O céu azul. Ao não receber nenhuma resposta você refaz mentalmente a sua pergunta e uns cem passos mais tarde olha para o rosto dela outra vez e

pergunta se ele não parece muito menos distante do que está na realidade. Por alguma razão que você nunca conseguiu sondar essa pergunta deve tê-la irritado excessivamente. Pois ela sacudiu sua mãozinha pra lá e deu uma resposta cortante que você nunca esqueceu. (BECKETT, 2012, p.29)

Como podemos observar, a articulação da voz é clara e apresenta uma possível recordação da infância do sujeito. Sua dicção difere bastante do narrador instável e questionador característico da prosa de Beckett. O discurso da voz parece seguro. No entanto, suas manifestações não convencem o ouvinte, nem são acolhidas por ele. É como se esse discurso claro também fosse falho em sua capacidade de comunicação. Em algumas passagens o narrador chega a desejar que o sujeito diga “Sim, eu me lembro”, algo que nunca ocorre: “Que acréscimo à companhia isso ia ser! Uma voz na primeira-pessoa do singular. Murmurando aqui e ali, Sim eu me lembro” (BECKETT, 2012, p. 33). Não há identificação explícita entre o homem deitado e as memórias narradas, essa aliança fica apenas sugerida ao leitor.

A dificuldade ou recusa em recordar pode nos remeter às falhas de memória tão comuns em certos personagens beckettianos (especialmente nas obras em primeira-pessoa), mas também pode apontar para uma resistência do personagem em assumir uma história de vida, como se a possibilidade de narrá-la não existisse ou estivesse bloqueada. Nesta forma de recusa podemos ainda encontrar uma crítica à própria possibilidade de representação de uma vida.

Voz e memória

Companhia é um texto fragmentado, tanto do ponto de vista da narração como da representação do sujeito. O discurso como um todo se divide entre as manifestações da voz e do narrador. Vimos que o homem deitado de costas no escuro estaria com sua interioridade “exteriorizada”, uma vez que suas possíveis memórias lhe chegam através de uma voz externa - estratégia que guarda semelhanças com algumas peças do mesmo período. Ainda que possamos interpretar a presença da voz como uma espécie de “monólogo interior” Beckett optou por não colocar as supostas recordações na boca do sujeito.

A identidade que se esfumaça ao mesmo tempo em que o discurso se desarticula é uma característica que podemos observar na trajetória da prosa de Beckett, considerando

também a própria perda de corporalidade dos personagens. Podemos tomar como exemplo a trilogia romanesca do pós-guerra. Se Molloy caminha com a ajuda de muletas e Malone surge imobilizado em uma cama, o ser de *O inominável* nem sequer se configura como um indivíduo, está reduzido a um discurso que em certo momento atribui à voz que diz ouvir.

Um percurso semelhante pode ser visto no teatro beckettiano. Se em *Dias Felizes* (1961) encontramos a protagonista Winnie enterrada até o pescoço, em *That Time* e *Not I* (1976) os personagens surgem reduzidos a partes do corpo - uma cabeça e uma boca. A perda da integralidade do corpo também se associa a uma perda de identidade e consequentemente perda da autonomia do discurso. O narrador de *O inominável* está dominado pela voz que ouve. A boca de *Not I* parece associar seu discurso ao de outro. A cabeça de *That Time* é apenas um ouvinte, assim como o sujeito deitado no escuro em *Companhia*.

Se pensarmos no desenrolar do expediente da voz dentro da prosa de Beckett, *Companhia* seria o momento em que a voz se destaca da fala do narrador e adquire, ela própria, um papel narrativo.

Em obras como *O inominável* ou *Textos para nada*, o narrador refere-se à voz que ouve como uma força que o obriga a continuar seu discurso contra sua vontade. Há uma perda de controle sobre a fala. No oitavo fragmento dos *Textos para nada*, por exemplo, o narrador se compara a um boneco de ventríloquo: "Mas aqui não há franqueza, diga o que eu disser será falso, e para começo de conversa não será dito por mim, aqui sou apenas um mero boneco de ventríloquo [...]" (BECKETT, 2015, p.38). No caso dessas obras podemos enxergar a voz como um diálogo interno do próprio narrador. Em *Companhia* também há essa possibilidade de interpretação, embora a escolha por uma separação mais nítida e aparente entre voz e sujeito aponte para uma fragmentação mais marcada, conforme já apontado.

Vimos também que a voz se manifesta com uma linguagem específica e que suas inserções têm o objetivo de apresentar "memórias", ainda que não reconhecidas.

Vale mencionar que *Companhia* é considerada a obra mais autobiográfica do escritor. Em *Damned to Fame. The life of Samuel Beckett* (1996) James Knowlson nos mostra de que forma os "momentos reais" aparecem na obra beckettiana. Eles estariam mais presentes em *Companhia*, especialmente no que se refere a recordações da infância. A menção às lojas Connolly, por exemplo, faz referência a um local frequentado pela mãe de Beckett. O mesmo lugar aparece ainda na novela *O fim*, no romance *Malone Morre* e na peça *All that Fall*.

Para Gontarski, é fundamental levar em conta que as referências biográficas aparentes nesta obra mesclam-se a alusões literárias a outros escritos do autor e surgem em um contexto em que a imaginação prevalece. A obra apresentaria uma mistura entre memória, experiência, desejo e imaginação (GONTARSKI, 1996, p.xxi). A referência à imaginação é ressaltada pelo especialista pois compõe um aspecto fundamental deste texto. A recorrência ao papel da imaginação é constante, o que marcaria justamente a força da ficção e seu caráter de companhia: "Inventor inventado inventando isso tudo por companhia. No mesmo escuro fingido que seus fingimentos" (BECKETT, 2009, p. 52).

Se as manifestações da voz são responsáveis pela articulação da memória, cabe refletir sobre o tratamento dado a esse tema na obra.

A organização e a recuperação da memória já produziram grandes obras literárias. O caso mais notável é *Em busca do tempo perdido*, de Proust, autor tão importante para Beckett¹. No caso de *Companhia*, a possibilidade de integração entre memória e narração está colocada em xeque. Vimos que aqui não há mais espaço para a primeira-pessoa, não há como dizer "eu".

Se em Proust encontramos uma voz organizadora, capaz de abarcar detalhes e comentar toda a experiência vivida, Beckett nos apresenta um mundo oposto, bastante fragmentado, no qual diversas vozes concorrem e se mesclam na tentativa de concretizar uma narrativa. As diferenças de abordagem, para além do estilo de cada escritor, também refletem a época em que eles escreveram. Se Proust está mais próximo do auge da forma romanesca, Beckett sempre se caracterizou pela experimentação narrativa, questionando a capacidade da linguagem em sua pretensão de representar.

Companhia, dessa forma, colocaria em discussão a ideia de reconstrução de uma história de vida através da memória, mas também do próprio ato da escrita. Podemos concluir que o texto aponta justamente para a falha desta tentativa. O ouvinte não reconhece as memórias e o narrador discute seu processo de criação durante toda a obra. Beckett, mais uma vez, problematiza a capacidade da linguagem e da escrita em proporcionar algum sentido ou integralidade a uma história de vida.

¹ Beckett publicou seu famoso ensaio intitulado *Proust* em 1931, uma análise de *Em busca do tempo perdido*.

Adiante. Dizer adiante

O narrador beckettiano passa por diversas transformações, sempre buscando novas formas de narrar. Sua insatisfação é o próprio motor da narração. Destacamos uma criação que emerge no seio desta tentativa de seguir adiante – a voz – de instância perturbadora a narradora assumida. Sua utilização em *Companhia* problematiza um tema recorrente na prosa de Beckett – o conflito entre a tentativa de articular uma história e a impossibilidade de fazê-lo. O autor optou por um jogo de discursos que ilustra esse embate.

A semelhança entre o uso da voz em *Companhia* e nas peças citadas também ressalta a aproximação entre prosa e drama, especialmente nos últimos trabalhos de Beckett. Sempre transitando pelas diversas formas de arte, o autor explorava uma mesma temática em vários meios e, muitas vezes, a própria definição de um trabalho enquanto prosa ou drama torna-se nebulosa.

A voz que surge em *Companhia* ilustra mais um dos caminhos da ficção de Beckett para seguir adiante pois dá forma a um novo narrador, responsável por juntar as recordações de uma história de vida. Para além de questionar o papel da memória, ela também problematiza a própria configuração de uma identidade. Dividindo o espaço com o narrador da obra, vimos que seu objetivo não se concretiza. Ela não é reconhecida pelo sujeito, reforçando a temática da falha tão cara ao autor e impelindo-o a continuar.

Referências bibliográficas

- ACKERLEY, Chris. The Uncertainty of Self: Samuel Beckett and the Location of Voice. In: Uhlmann, Anthony, Houppermans, Sjef & Clément, Bruno (Ed.). *Samuel Beckett Today/Aujourd' hui. After Beckett. D'après Beckett*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2004.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett. O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

_____. *O despovoador e Mal Visto Mal Dito*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Prefácio de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

_____. *Textos para nada*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GONTARSKI, Stanley. Beckett and the Unnamable Voice of (European) Modernism. In : *Journal of Beckett Studies*, vol. 13, number 2, Spring 2004.

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

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

OPPENHEIM, Lois (Ed). *Directing Beckett*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997.

ⁱ Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela USP. Atualmente é professora substituta de Teoria da Literatura na UFMG. E-mail: liviabueloni@gmail.com