

SARA MÓNICA FURTADO MASSA

DIÁLOGOS ABSURDOS

O SILÊNCIO TRADUZIDO EM GRITOS

PELOS MONSTROS DE SAMUEL BECKETT

Dissertação apresentada à Universidade dos Açores para obtenção
do grau de Mestre em Cultura e Comunicação

PONTA DELGADA
UNIVERSIDADE DOS AÇORES
2007

A quem ama o melhor que há...

A todos os meus amores, em especial, aos meus pais, Lúgia e Gil.

À doce memória, sempre presente, de minha avó Sara.

ÍNDICE

ÍNDICE	4
AGRADECIMENTOS	5
INTRODUÇÃO – DESPALAVRAR O MUNDO	7
CAPÍTULO I – PENSAR (N)O TEMPO.....	16
1. BREVE CARACTERIZAÇÃO DA “ERA DOS EXTREMOS”	19
2. SAMUEL BECKETT NO TEMPO.....	24
3. OS GRITOS NASCIDOS DO HOLOCAUSTO	28
CAPÍTULO II – COMPREENDER A CULTURA.....	37
1. EVOLUÇÃO DA NOÇÃO DE CULTURA	39
2. METAMORFOSES DA CULTURA NO SÉCULO XX.....	44
2.1. CULTURA E QUOTIDIANO.....	45
2.2. AS DIMENSÕES SIMBÓLICA E HERMENÊUTICA DA CULTURA	51
2.3. CULTURA, MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE.....	55
3. A ESPERA DE SAMUEL BECKETT.....	60
CAPÍTULO III – CONTAR O SILÊNCIO	64
1. LER O ABSURDO	67
2. OLHAR OS MONSTROS.....	75
2.1. CONCEPÇÕES.....	75
2.2. FORMAS	79
2.3. LINGUAGEM	88
3. (RE)CRIAR.....	80
3.1. O BILINGUISMO	93
3.2. AS NOVAS CATEGORIAS LITERÁRIAS	98
3.2.1. O NARRADOR E AS PERSONAGENS	99
3.2.2. O TEMPO E O ESPAÇO.....	100
3.2.3. ACÇÃO/COMUNICAÇÃO	105
3.3. ALGUMAS PECULIARIDADES DOS DRAMAS	109
CONCLUSÃO – SER (N)O MUNDO	113
BIBLIOGRAFIA.....	118
ANEXO I – LISTA DOS ESCRITOS BECKETTIANOS	125
ANEXO II – BREVE BIOGRAFIA DE SAMUEL BECKETT	128

AGRADECIMENTOS

Quando me aventurei na escrita desta dissertação, fi-lo com a esperança idílica de estar a embarcar numa viagem solitária, repleta de leituras sublimes e reflexões profundas, para longe da rotina e da futilidade que teimam em me cercar todos os dias. Chegada à fase final deste trabalho, sinto-me feliz pela escolha feita, mas sei que me enganei redondamente quando recorri ao adjectivo “solitária” para descrever a demanda idealizada. Não imaginava sentir-me tão grata a tantos familiares e amigos (muitos, sem qualquer especialização académica nestas matérias) que, por motivos vários, foram arrastados para esta expedição comigo. Dirijo-me, agora, aos meus companheiros de viagem...

Em primeiro lugar, quero agradecer aos meus pais e irmãos, pois foram eles que me mostraram, desde cedo, o quão valioso é o conhecimento. O seu amor incondicional continua a ser fundamental, nos dias de hoje, para que eu persista no meu gosto pelas letras e pelos livros. Agradeço, também, ao Emanuel que me provou o seu amor, permanecendo ao meu lado em tantos momentos delicados.

Não posso deixar de registar o meu apreço por aqueles amigos – e foram muitos – com quem discuti, dias e noites a fio, as minhas ideias e partilhei as minhas dúvidas. As vossas vozes, meus caros, foram essenciais para que melhor compreendesse as palavras e os silêncios de Samuel Beckett. Há, porém, alguns nomes que tenho de destacar, nomeadamente, o da minha amiga Berta Grave, dona de uma louvável biblioteca pessoal, que, amavelmente, colocou ao meu dispor, desde o primeiro dia; o da minha prima Odete Amarelo, que, por viver nos Estados Unidos

da América, se revelou uma intermediária preciosa na aquisição da maior parte dos títulos referenciados na bibliografia; o de Eduardo Ferreira, que, constante na amizade que nos une, reviu todas estas páginas com um olhar profissional e crítico; e o de João Almeida, meu padrinho, que deu a estas folhas soltas a forma de um belo livro.

Endereço, ainda, os meus sinceros agradecimentos a todos os meus professores, especialmente aos da Universidade dos Açores, pois foram eles que me ensinaram verdadeiramente a compreender o mundo, através da Literatura. Agradeço, em especial, à minha Orientadora, Professora Doutora Maria Leonor Sampaio da Silva. Sem ela, esta viagem ter-se-ia revelado muito mais difícil e seguramente mais monótona. Obrigada pelo ânimo que trouxe a esta causa, mas, sobretudo, por ter aceitado enfrentar do meu lado o absurdo e os monstros que povoam estas páginas.

Finalmente, agradeço aos maiores, entre os mais pequenos, àqueles que preenchem grande parte da minha vida e que me ajudaram a continuar – sempre, com um belo sorriso iluminando-me o rosto e a alma. Refiro-me, em particular, à Matilde, à Sofia, ao David, ao João, ao Thomas, ao Andrew, à Sílvia, à Carolina, ao Rodrigo e ao César, bem como, a todos os meus alunos.

Obrigada.

INTRODUÇÃO – DESPALAVRAR O MUNDO

The fact would seem to be, if in my situation one may speak of facts, not only that I shall have to speak of things of which I cannot speak, but also, which is even more interesting, but also that I, which is if possible even more interesting, that I shall have to, I forget, no matter. And at the same time I am obliged to speak. I shall never be silent. Never.

Samuel Beckett, *The Unnamable*

I began playing with the cries, a little in the same way as I had played with the song, on, back, on, back, if that may be called playing. As long as I kept walking I didn't hear them, because of the footsteps. But as soon as I halted I heard them again, a little fainter each time, admittedly, but what does it matter, faint or loud, cry is cry, all that matters is that it should cease. For years I thought they would cease. Now I don't think so any more. I could have done with other love perhaps. But there it is, either you love or you don't.

Samuel Beckett, *First Love*

O facto de sentirmos fortemente a necessidade de falar de coisas e, também, o de ouvirmos cada vez melhor os gritos da humanidade parece comover-nos a todos, quer desempenhemos o papel de leitores, quer o de escritores, no palco da vida. São, portanto, sentimentos afins que nos trazem, hoje, para junto destas muitas folhas de papel, onde derramamos, sem pudor, as nossas dúvidas e reflexões. Em abono da verdade, confiamos apenas nestas páginas para avaliar, com o mínimo de rigor, a nossa sensibilidade, saciar a nossa curiosidade e compreender aquilo que nos rodeia. É nelas que depositamos, em última instância, a esperança de devirmos melhores seres humanos a cada dia que passa.

Importa, por isso, salientar que, ao longo de toda esta dissertação, navegaremos por áreas do conhecimento humano tão fascinantes quanto vastas,

nomeadamente, pela Arte, pela Literatura, pela História, pela Filosofia, pela Cultura e pela Comunicação. À primeira vista, pode parecer um trajecto demasiado ambicioso de palmilhar. Reconhecemos que o seria; não fosse o facto de escolhermos nos concentrar na obra literária de Samuel Beckett produzida num período relativamente curto do tempo – entre 1945 e 1950 – e de nela procurarmos escutar os avisos proferidos pelos seus monstros, aquelas palavras que encheram o silêncio depois do Holocausto.

Que esperar, então, de uma dissertação de mestrado que ambiciona analisar o silêncio na literatura, a arte beckettiana de (re)criar o mundo com não-palavras, num período tão caótico como foi o que se seguiu à Segunda Guerra Mundial? Talvez esperemos respostas para as discussões que atravessaram o século XX; elucidações sobre as metamorfoses da Cultura ao longo dos tempos e, muito especialmente, no século das grandes guerras mundiais; um contributo para o esclarecimento do papel da Arte e da Literatura na Sociedade; a narrativa da vida e a análise crítica da obra de Samuel Beckett; a definição de absurdo... Quem sabe deixarmo-nos ficar [*à*] *espera de Godot!*

Todos aqueles que conhecem a produção artística de Beckett, ainda que superficialmente, sabem que dela se pode esperar tudo – todas as dúvidas e todos os avisos – no seu característico nada. Daí que não nos limitemos a uma espera apática e vã, e procuremos ser fiéis às visões de silêncio e de som reveladas por este inovador e controverso escritor, bem como desvendar e compreender as suas respostas ao século XX, que acabou por se revelar uma verdadeira “era de extremos”¹.

¹ Eric Hobsbawm, 1996.

Esta tese, necessariamente marcada com uma tonalidade ensaística, é uma tentativa simples e despretensiosa de conseguir algum contentamento num tempo triste. Numa época, em que os versos de Fernando Pessoa servem o propósito fácil e comercial de decorar chávenas de café e panos de loiça, sem que deles se colha qualquer outro fruto, nós sentimos a necessidade de pensar alto e partilhar, através da escrita, estes nossos pensamentos.

Conquanto se sinta uma forte crise no que respeita ao desenvolvimento e ao reconhecimento do valor da arte e, mais particularmente, das letras são muitos aqueles que, nos dias de hoje, ainda se consomem a pensar², levantando mais e mais questões e procurando respostas para o sentimento de crise instalado. A preocupação em exercitar a mente, estimular a criatividade, inspirar nos outros a vontade de criar é cada vez mais proeminente entre os consumidos do nosso tempo. Pena é que para a maioria das gentes deste planeta o corpo, junto com todas as questões que dele emanam, seja inquestionavelmente o rei e senhor dos seus destinos, pois isto resulta, ainda que paradoxalmente, numa cada vez mais generalizada valorização daquilo que é supérfluo e efêmero.

Assim, desejamos começar por partilhar algumas das nossas leituras e as questões que em nós suscitaram, para depois, paulatinamente, em harmonia com os nossos leitores, irmos um pouco mais além, ensaiarmos respostas, servirmos a cultura e aprendermos a conviver com o absurdo. Numa tentativa de sermos mais explícitos, aquilo que, em última instância, esperamos conseguir com esta dissertação é divulgar a vida e obra de Samuel Beckett e interpretar a mensagem veiculada pelos diálogos absurdos mantidos entre as estranhas personagens que criou.

² Albert Camus, 2005: p. 16: «Começar a pensar é começar a ser consumido.»

Em resposta ao desequilíbrio de valores notado, há um número substancial de indivíduos que simpatiza com a voz *inominável* que grita: “I shall never be silent. Never.”³ – pelo menos nunca enquanto sentir que há valores seminais que se perdem diariamente, afastando-nos cada vez mais da possibilidade de salvação do ser mundo, através da busca pela harmonia entre a humanidade e pela temperança no íntimo de cada ser humano. O que podemos encontrar nestas linhas é apenas o reconhecimento da grandeza de um criador e a audácia de assumir a dificuldade que é viver, procurar e crer, quando se sabe que, no fundo, “tudo é oculto”⁴.

É claro que um desígnio desta natureza se torna mais fácil se nos mantivermos fiéis a uma única linha metodológica. Optámos por seguir uma de natureza hipotético-dedutiva, um facto que influencia claramente a estrutura da presente tese. Assim revela-se fundamental, num momento inicial, a partilha de factos históricos e de noções literárias sobejamente conhecidas pelos leitores mais versados.

Pensar o tempo, um dos maiores e mais dignos desafios que se coloca ao ser humano⁵, é, sem margem para dúvidas, um passo fundamental nesta caminhada. Já “pensar no tempo” – entenda-se dissertar sobre uma época que ainda é “presente”, mesmo tendo passado, bem como sobre lugares e culturas que nos estão próximos –

³ Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels by Samuel Beckett. Molloy, Malone is Dead, The Unnamable*. p. 291.

⁴ O poema «Natal» de Fernando Pessoa sintetiza tão perfeitamente a mudança de paradigma por nós experimentada que decidimos transcrevê-lo na íntegra nesta nota de rodapé: «Nasce um deus. Outros morrem. A Verdade / Nem veio nem se foi: o Erro mudou. / Temos agora uma outra eternidade, / E era sempre melhor o que passou. / Cega, a Ciência a inútil gleba lavra. / Louca, a Fé vive o sonho do seu culto. / Um novo deus é só uma palavra. / Não procures nem creias: tudo é oculto.» in Fernando Pessoa, 2006: p. 52. No entanto, uma vez despoletada em nós a necessidade de procurar e de crer, mesmo sabendo que tudo está oculto por uma luminosidade absurda, jamais nos conseguimos livrar desta preocupação. Portanto, é a ela que devemos, em última análise, este trabalho e é, por isso, justo afirmar que esta tese nasce de um sentimento absurdo que, ao que parece, sempre nos acompanhará.

⁵ George Steiner, 2006: p. 55: «É entre os filhos frequentemente cansados, divididos e confundidos de Atenas e de Jerusalém que poderíamos regressar à convicção de que «a vida não reflectida» não é efectivamente digna de ser vivida». Rob Riemen *apud* George Steiner, 2006: pp. 17-18: «Não é por acaso que uma ditadura silencia os seus poetas e pensadores e impõe a censura. E, neste período de fascismo da vulgaridade (nas palavras de Steiner), de censura do mercado e de «economia do conhecimento», o conhecimento cultural e a reflexão filosófico-cultural estão a debilitar-se, ou mesmo a tornar-se impossíveis, mais frequentemente do que nos apercebemos.»

revelou-se um desafio ainda maior, que, no entanto, abraçámos, sem medo, ao longo de todo o primeiro capítulo. A opção consciente de seguir este trilho, ainda que ignorando muitos dos doutos conselhos de académicos conceituados⁶, passa pela decisão de honrarmos uma regra básica que subjaz a qualquer actividade humana: sentir prazer no que se faz; à qual somamos o desejo íntimo de tornar Samuel Beckett ainda mais conhecido entre os leitores portugueses, nomeadamente, entre os nossos estudantes de literatura, cultura e comunicação, esperando criar, assim, uma nova oportunidade para desmistificar a aparente dificuldade subjacente à leitura das suas obras, queremos que se discuta e se escreva mais sobre ele, em português.

Klaus Birkenhauer, consciente da complexidade deste autor e ao escrever a obra que intitulou *Samuel Beckett*, não ousou qualquer incursão na sua vida íntima a partir da análise das suas obras, pois, como ele próprio salvaguardou, logo nas primeiras páginas:

[Da leitura da obra beckettiana não podem esperar-se confissões autobiográficas – a pessoa de Samuel Beckett oculta-se inteiramente atrás da sua obra. Também não há que esperar uma filosofia de vida (nem tão pouco a contrária: de morte). As obras de Beckett são por si, na qualidade de obras literárias, mundos fechados que têm na verdade pontos de contacto com o mundo em que todos vivemos, mas não o reproduzem, nem retratam.⁷

Entendemos que Birkenhauer defenda que a análise da obra não nos autorize a inferir o que quer que seja sobre o seu autor, contudo isto não nos obriga a deixar de acreditar que um conhecimento mais aprofundado da vida e, muito especialmente, do tempo de Beckett seja clarificador da mensagem veiculada na sua

⁶ Umberto Eco, 1998: p. 42-43: «Digamos desde já que o autor *contemporâneo* é sempre mais difícil. É certo que geralmente a bibliografia é mais reduzida, os textos são de mais fácil acesso, a primeira fase da documentação pode ser consultada à beira-mar com um bom romance nas mãos, em vez de fechado numa biblioteca. Mas, ou queremos fazer uma tese remendada, repetindo simplesmente o que disseram outros críticos e então não há mais nada a dizer (e, se quisermos, podemos fazer uma tese ainda mais remendada sobre um petrarquista do século XVI), ou queremos dizer algo de novo, e então apercebemo-nos de que sobre o autor antigo existem pelo menos chaves interpretativas seguras às quais nos podemos referir, enquanto para o autor moderno as opiniões são ainda mais vagas e discordantes, a nossa capacidade crítica é falseada pela falta de perspectiva, e tudo se torna demasiado difícil. [...] Deste modo, o único conselho que verdadeiramente poderei dar é o seguinte: *trabalhai sobre um contemporâneo como se fosse um antigo e sobre um antigo como se fosse um contemporâneo*. Ser-vos-á mais agradável e fareis um trabalho mais sério.» (Itálico conforme o original)

⁷ Klaus Birkenhauer, 1999: p. 17.

obra. Afinal não podemos deixar passar esta oportunidade de olhar o mundo e a humanidade através dos olhos de um escritor tão brilhante.

Apesar de partirmos de um panorama espaço-temporal vasto, respeitando a longa vida de Samuel Beckett (1906-1989), a verdade é que um trabalho desta natureza não permite que nos demorem muito numa viagem pela História, impondo uma economia de tempo e de espaço muito rigorosa. Acreditamos, porém, que a luz projectada pelos factos históricos nos ajudará a melhor compreender o contributo de Samuel Beckett para a Literatura, a Arte, a Cultura e a Comunicação, muito especialmente, no que respeita à sua vontade de “despalavrar o mundo”⁸.

Assim sendo, depois de traçarmos brevemente o panorama geral da Europa nas primeiras décadas do século XX e de relatarmos alguns factos sobre a vida de Samuel Beckett, concentrar-nos-emos na Segunda Guerra Mundial, sinal gritante da crise da Humanidade e marco incontornável da História Mundial, justificando esta opção com base na intensa actividade criadora deste resistente, naqueles cinco anos que sucederam à capitulação alemã, um período deveras frutífero para Samuel Beckett, em que escreveu exclusivamente em francês⁹. Para além disso, sentimos que foi, em concreto, a partir desta fase que ele se decidiu por pautar toda a sua actividade criadora pelo respeito à sua opinião e sentido de responsabilidade, sem quaisquer arrependimentos ou frustrações¹⁰.

⁸ Foi Carla Locatelli quem nos falou do objectivo por parte de Beckett de “despalavrar o mundo”, já que este, numa carta escrita para Axel Kaun, datada de 1937, assume buscar uma “literatura da não-palavra” (“literature of the unword”) *apud* S. E. Gontarski (intr.), 1996: p. 17.

⁹ Apesar de ter escrito todas as obras desta fase em francês, a verdade é que, por questões de ordem prática e de economia de tempo a que estamos sujeitos num trabalho desta natureza, nomeadamente a mais rápida disponibilidade e fácil aquisição dos títulos em inglês, não lemos muitos das suas obras em francês. Optámos por lê-los todos nas suas versões inglesas, com a segurança de as sabermos passadas pelo crivo de Beckett, autor da maioria das traduções para inglês analisadas. O único título desta fase que tivemos acesso e analisamos em francês foi *En attendant Godot* das edições Minuit. Importa ainda referir que, sempre que possível, confrontámos os textos originais com as traduções portuguesas e os respectivos originais franceses, como poderão confirmar ao consultar a secção b) da Bibliografia, dedicada às fontes primárias, mais especificamente ao *corpus* consultado durante a preparação desta dissertação.

¹⁰ Samuel Beckett *apud* Klaus Birkenhauer, 1999: p. 173: «*O sucesso ou insucesso junto do público nunca significaram muito para mim; a verdade é que me sinto mais em casa nos últimos lugares – senti-lhes o hálito vivificante durante toda a minha vida de escritor até aos últimos anos...*» Itálico conforme o original.

A partir de 1945, encontramos-nos, decididamente, perante um Beckett muito menos preocupado com o sucesso editorial das suas obras e muito mais dedicado à criação de palavras que preenchem a espera por um mundo e por um homem novos. Conhecido do grande público, principalmente, pela revolução que operou no teatro, importa ressaltar que toda a obra literária de Samuel Beckett, incluindo poesia, contos, novelas e romances, assim como os seus textos ensaísticos, reflecte a sua genialidade e o seu espírito sagaz, atento à realidade circundante e sublimemente criativo¹¹.

No segundo capítulo, tentaremos compreender melhor o intrincado conceito de cultura, explorando-o desde as suas origens, concentrando-nos, depois, nas metamorfoses ocorridas em pleno século XX, contemporâneas à vida do nosso autor, numa época de fortes tensões, em que a antiga noção da cultura como a busca consciente pela harmonia das dimensões sensorial e espiritual do ser humano se dissipou por entre múltiplas (in)definições existentes.

Almejando resistir à tentação omnipresente de alienação, explorámos o papel da Cultura na nossa História mais recente e as complicadas teias tecidas no âmbito deste domínio do saber. Se é um facto que a Europa se perdeu entre conflitos de naturezas várias, alguns maiores, outros menores, precisando de ser recorrentemente lembrada de que a sua identidade reside nas grandes ideias humanistas, no poder dos seus artistas e dos seus pensadores¹², sob pena de as gerações mais jovens o esquecerem, ou pior, sequer o reconhecerem, é igualmente verdadeiro que, nesta dissertação, ao sintetizar o contributo dado pelos maiores vultos intelectuais dos últimos tempos, divulgando Samuel Beckett e o seu trabalho

¹¹ Consultar, em anexo, uma lista cronológica das obras escritas por Beckett (Anexo I).

¹² George Steiner, 2006: p. 19: «Qualquer pessoa que não tenha ainda experimentado o poder da arte pode ver, no livro de Primo Levi, como ele reuniu coragem para *querer* sobreviver a Auschwitz recordando-se do Canto de Ulisses na *Divina Comédia* de Dante.» Um clássico muito querido de Samuel Beckett e que curiosamente está presente desde o início da sua carreira académica e omnipresente na sua obra literária. Cf. Capítulo «Histórias sobre Belacqua» in Klaus Birkenhauer, 1999: pp. 51-69.

literário, estamos a contribuir, ainda que minimamente, para que a memória da humanidade não se perca e se alimente, ainda que brevemente, uma reflexão sobre a cultura, hoje.

Seguindo o trilho por nós pensado inicialmente, dedicámos o terceiro capítulo exclusivamente a contar o silêncio, lendo o absurdo, olhando os monstros e analisando a recriação das tradicionais categorias da narrativa e do drama operada por Beckett. Na lógica da metodologia apresentada, chegámos ao ponto em que é necessário concretizar todas as formulações teóricas anteriormente exploradas. É nossa firme convicção que o sentimento absurdo e a presença de seres monstruosos nas obras beckettianas marcam indelevelmente uma nova forma de comunicação, bem como reavivam o espírito criativo do nosso tempo.

É sabido que Samuel Beckett é, ainda hoje, incompreendido por muitos. O reconhecimento mundial conseguido, em 1969, com a atribuição do Prémio Nobel da Literatura, não lhe bastou para que reunisse consenso em volta da sua obra nem da sua pessoa. Ele bem o sabia, tinha clara consciência deste facto, e se isto o influenciou de alguma forma, foi no sentido de se tornar cada vez mais estranho, ao ponto de as obras escritas no final da sua vida serem ainda mais absurdas que as iniciais.

Na fase da produção literária de Beckett em que nos concentrámos, este autor escreveu cerca de uma dúzia de obras, entre contos, novelas e romances, e peças de teatro, em que todas as categorias da narrativa e dramáticas surgem “novas”, surpreendendo a maioria do público-leitor e espectador. Ora, para nós, isto tem uma interpretação clara e muito significativa: enquanto sociedade em vias de globalização¹³, teimamos em caminhar, desequilibradamente, num sentido único.

¹³ É curioso observar a simplicidade da definição do termo «globalização» que nos é dada por José P. Machado, 1981: tomo V, p. 444: «**Globalização**, *s. f. Pedag.* Visão de conjunto da fisionomia geral das cousas, muito

Nem a sua voz nem a de tantos outros que se dedicaram a nos mostrar o caminho até à harmonia e perfeição humana foi ainda ouvida ou verdadeiramente compreendida, por isso Beckett levou a extremos a sua originalidade.

As personagens beckettianas revelam-se através do seu próprio discurso, na primeira pessoa (segundo um modelo autodiegético), de modo fragmentário e de difícil compreensão, estendendo o seu discurso por tempos e espaços indefinidos, e esquecendo-se, ainda que propositadamente, de agir. A verdade é que todas parecem estar conscientes do absurdo que está subjacente à nossa existência e, por conseguinte, buscam, incessantemente, mas com naturalidade, o silêncio e o nada. O que Beckett nos mostra é, em última análise, um reflexo daquilo que realmente somos, mas aquilo que mais nos espanta ao lê-lo, hoje, é a dificuldade que a humanidade manifesta em se rever naquelas personagens monstruosamente belas.

É hora de nos olharmos com coragem neste espelho que são as obras de Samuel Beckett. Só quem se conhece pode conhecer os outros e pode permitir-se sonhar compreender melhor o mundo. Deixarmo-nos esquecer, alienarmo-nos das reflexões mais sérias e, por isso, mais exigentes sobre a natureza e responsabilidade humanas, e ignorarmos que a nossa dignidade reside única e exclusivamente na capacidade de pensar o tempo é o mesmo que desumanizarmo-nos, embrutecermos-nos, deixarmos de ser um belo monstro, para nos transformarmos em mais um dos autómatos amontoados nas sucatas deste planeta. Não o faremos. Tentaremos compreender(-nos). Beckett acredita que temos de continuar. Continuemos...

saliente nas primeiras idades.»e notar que, em nenhum período histórico, por mais remoto que se afigurasse, o ser humano almejou ser tão global quanto hoje. Será que a humanidade se encontra, agora, nas suas «primeiras idades»?

CAPÍTULO I – PENSAR (N)O TEMPO

Pensar no tempo

1

Pensar no tempo – em tudo o que está para trás,
Pensar no dia de hoje e nas idades que hão-de continuar doravante.

Já imaginaste que tu, tu mesmo, não hás-de continuar?
Já tiveste medo destes escaravelhos da terra?
Já receaste que o futuro nada signifique para ti?

O dia de hoje nada é? o passado sem começo nada é?
Se o futuro nada for eles certamente nada serão.

Pensar que o Sol se ergueu no Oriente – que os homens e as
mulheres eram ágeis, reais e seres vivos – que tudo vivia,
Pensar que tu e eu nada vimos, sentimos, pensámos, nem
desempenhámos o nosso papel,
Pensar que agora estamos aqui e desempenhamos o nosso papel.

Walt Whitman, *Folhas de Erva*

I speak as though it all happened yesterday. Yesterday indeed is recent, but not enough. For what I tell this evening is passing this evening, at this passing hour. [...] I'll tell my story in the past none the less, as though it was a myth, or an old fable, for this evening I need another age, that age to become another age in which I became what I was.¹⁴

Samuel Beckett, *The calmative*

¹⁴ É importante referir que a tradução portuguesa deste conto publicada pela Assírio & Alvim, da autoria de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, termina com uma interjeição que não encontra correspondente na tradução inglesa feita pelo próprio autor e, aqui, citada em epígrafe. Samuel Beckett, 2006: p. 31: «Ah, os tempos que eu vou dar-vos, sacanas do vosso tempo.» O que não deixa de ser curioso na obra de um escritor como Samuel Beckett, que valoriza tanto a dimensão criativa da tradução, ao ponto de assumir, sempre que lhe foi possível, a exclusiva responsabilidade por esta actividade. Esta omissão pode dever-se ao facto de a tradução inglesa ser publicada em 1955, dez anos depois da criação do texto em francês, e Beckett reconhecer que o objectivo de nos “dar” tempos não foi alcançado com sucesso, uma vez que a maioria do público continuava a não compreender as suas “histórias”; e, também, pode ser entendida como uma marca de emotividade que se permitiu deixar no texto francês mas que não conseguiu transpor, com a mesma intensidade, para a língua inglesa. Mais à frente, no terceiro capítulo, retomaremos esta questão ao tratarmos, no ponto 3.1., o bilinguismo anglo-francófono em Beckett.

Compreender um homem, um artista, um escritor, e perceber o alcance da sua obra, a influência que ambos tiveram nos panoramas cultural e social da sua época, bem como a importância que preservam na vida de outros seres humanos, sem aspirar “pensar no tempo” que os gerou, é, seguramente, uma tarefa vã, ou, quando menos, incompleta. Não vilipendiando a intemporalidade que caracteriza as grandes obras de arte, a verdade é que estas estão intimamente relacionadas com a realidade apreendida pelo seu criador e com as circunstâncias que o envolvem¹⁵.

Pode acontecer que a realidade sirva apenas de objecto de negação, mas mesmo assim, a relação existe e não pode ser ignorada. O eterno argumento de que negar algo é, por si só, tê-lo em conta, serve bem o nosso argumento, pois muita da obra beckettiana faz-se no sentido de fuga ao caos estabelecido, exprimindo, com beleza, a tensão perene entre memória e imaginação¹⁶. De modo algum isto significa ignorar a realidade, é antes uma forma nova de agir sobre ela.

Sendo a arte filha da eternidade, é justo afirmar que o seu legítimo pai é o tempo e que, por isso, nunca atingiremos a verdadeira dimensão da criação artística, sem, antes, assim a perfilharmos e a compreendermos¹⁷. Em suma, assim se entende que não se separe o criador da sua obra, nem se possa desligá-la do seu tempo e espaço, quando, subjacente ao nosso estudo, está patente o desejo de os co-aprender.

Beckett, como qualquer grande artista, vive a “pensar no tempo”. O seu amor à humanidade e às artes, bem como o olhar crítico e bem-humorado que devota a estas paixões tornam-no único entre os escritores do século XX. Nascido a 13 de

¹⁵ Eoin O’Brien, 1986: p. xx: «I believe that a knowledge of the geography and custom of a writer’s habitat may enhance appreciation of his art. »

¹⁶ Haerdter (cf. nota 199), p. 90 ss.: «Será possível [...] chamar «romance» ao que fazemos? Desagrada-me falar assim, mas trata-se de um trabalho imaginativo, um trabalho da imaginação pura... a memória participa obviamente, mas trata-se de imaginação. Da tentativa de fuga ao caos.» *apud* Klaus Birkenhauer, 1999, p. 171.

¹⁷ George Steiner, 2006: p. 25: «As hastes dos pára-raios têm de ter ligação à terra. Mesmo as ideias mais abstractas, especulativas, têm de estar ancoradas na realidade, na substância das coisas.»

Abril de 1906, em Foxrock, nos arredores de Dublin, na Irlanda, Beckett presencia parte do longo conflito irlandês, sobrevive às duas guerras mundiais e à posterior escaldante tensão que dividiu o mundo, a Guerra Fria, morrendo, em Paris, a 22 de Dezembro. Os seus admiráveis oitenta e três anos de vida possibilitaram a convivência com diferentes correntes artísticas e filosóficas. Apesar da imensa dificuldade que é enquadrar Samuel Beckett num movimento literário, vários estudiosos consideram-no, com algum rigor, «o último dos modernistas»¹⁸ – um escritor diligente que responde ao apelo da humanidade, agindo, escrevendo, traduzindo, produzindo peças para o teatro, a rádio e até para a televisão. No entanto, ao longo de toda a sua obra, encontramos numerosos detalhes, pequenos sinais, que nos permitem adivinhar nele a alvorada de uma nova corrente literária, o pós-modernismo.

Para compreender melhor este homem e o contributo por ele dado, importa-nos olhar com atenção o seu tempo que corresponde, grosso modo, ao século XX, surgindo aqui, como referimos na introdução, o nosso primeiro grande desafio. Não podemos ignorar a proximidade que nos liga ao tempo que almejamos interpretar, pois é sabido que um certo distanciamento facilita a análise crítica de um dado tema ou de uma determinada época¹⁹. Acreditamos, contudo, que esta proximidade foi um dos factores que mais contribuiu para a nossa dedicação a este tema, a este autor e, conseqüentemente, a esta realidade histórica e cultural.

Primeiramente, iremos traçar um retrato geral da época, apontando alguns dos factos que consideramos mais relevantes na vida do autor para a criação literária que empreendeu, concentrando-nos, mais à frente, naqueles anos que entendemos ser

¹⁸ Cf. Anthony Cronin, 1999.

¹⁹ No prefácio ao volume dedicado ao século XX, o historiador Eric Hobsbawm salienta a dificuldade que é tratar um tempo que nos está próximo: «Não é possível escrever a história do século XX como a de qualquer outra época, quanto mais não fosse porque ninguém pode escrever sobre o período em que vive como pode (e deve) fazer em relação a uma época conhecida apenas de fora, em segunda ou terceira mão, por intermédio de fontes da época ou obras de historiadores posteriores.» in Eric Hobsbawm, 1996: p. 9.

cruciais para a compreensão da sua obra, entre 1945-1950, nos cinco anos que muitos consideram como os mais frutíferos da sua produção, quando começa a escrever exclusivamente em francês.

1. BREVE CARACTERIZAÇÃO DA “ERA DOS EXTREMOS”

O século XX foi um tempo tão fascinante quanto perturbador, um tempo de grandes mudanças e inumeráveis paradoxos, brilhantemente sintetizado na denominação dada por Eric Hobsbawn ao volume que consagra à “História breve do século XX” (de 1914 a 1991), *A era dos extremos*. Neste século, assiste-se a um corte profundo com o passado, perdendo-se muita da paixão pela história e valorizando-se, fundamentalmente, o presente, cobiçando-se, muitas vezes cegamente, um futuro instantâneo, ansiando-se um amanhã-já, que apenas satisfaz as necessidades mais imediatas dos seres humanos, deixando um imenso vazio, assim que o futuro devém passado²⁰.

O epíteto «*era dos extremos*» revela-se extraordinariamente apropriado, pois são imensos os paradoxos que conseguimos identificar neste século. Com efeito, dão-se grandes mudanças estruturais na sociedade europeia com consequências significativas para todos os que habitam o nosso planeta. O mundo eurocêntrico cede lugar a um acelerado processo de globalização – confundido, a partir do final da Segunda Guerra Mundial, com o processo de americanização –, que resulta, em última instância, no estilhaçamento da experiência humana²¹ e no reconhecimento

²⁰ *Op. Cit.*: p. 15: «Quase todos os jovens hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem.» George Steiner, 1992: p. 24: «O eterno “amanhã” da visão política utópica transformou-se, por assim dizer, na manhã de segunda-feira.»

²¹ J. A. Bragança de Miranda, 2002: p. 127: «A experiência deve ser considerada como um *continuum* de fragmentos, dispersões, pedaços, cuja união tem algo de enigmático.»

generalizado da chegada de uma nova idade, a pós-modernidade. Na verdade, passamos a viver em sociedades massificadas, exageradamente homogêneas, em aspectos que dizem respeito, na generalidade, à aparência, e estranhamente egocêntricas, necessariamente heterogêneas, no que toca à essência dos valores humanos. O triunfo generalizado da sociedade de consumo e a morte do modernismo, do qual Beckett é, para alguns, o último resistente²², minam a alta cultura clássica e agudizam a crise de valores na Europa. Esta mudança no paradigma cultural será aprofundada no próximo capítulo; todavia, há que reconhecê-la, desde já, como uma das principais transformações neste século²³.

O paradoxo basilar à sociedade ocidental neste século é, sem dúvida, o facto de a Europa ser, concomitantemente, berço de grandes guerras e de barbáries sem precedentes, e palco de importantes transformações e melhorias nas condições de vida das grandes massas populares. Todavia, o final da Segunda Guerra Mundial não marcou o fim da crise, pelo contrário, agudizou-a. As, até então, inabaláveis crenças nos valores humanistas dissipavam-se entre os destroços desta guerra, à medida que conhecíamos as atrocidades de que o ser humano é capaz, e mesmo as espantosas descobertas científicas suscitavam bastante receio quer junto das massas populares, quer no seio das comunidades académicas²⁴, exigindo uma séria discussão

²²Nunca é fácil atribuir determinada corrente de pensamento ou artística a um autor, rotulando-o disto ou daquilo. Fazê-lo com Beckett, uma personalidade reconhecidamente complexa, é particularmente difícil. Embora uma das mais recentes e prestigiadas biografias de Beckett, publicada em 1997 por Anthony Cronin, intitulada *Samuel Beckett – The Last Modernist*, o identifique claramente com o movimento literário modernista, Beckett não se confina ao Modernismo, escapando às suas fronteiras e alcançando já, no nosso entender, uma outra corrente literária, o pós-modernismo.

²³ Eric Hobsbawm, 1996: p. 50: «Contudo, uma força ainda mais poderosa minava as grandes artes: a morte do «modernismo», que desde fins do século XIX legitimava a prática da criação artística não utilitária, e que sem dúvida proporcionara a justificação para a reivindicação do artista à liberdade de toda a imaginação. A sua essência era a inovação.»

²⁴ *Op.cit.*: p. 508: «Nenhum período da história foi mais penetrado pelas ciências naturais, nem mais dependente delas do que o século XX. Contudo, nenhum período desde a retracção de Galileu, se sentiu menos à vontade. Este é o paradoxo que tem de enfrentar o historiador do século.» A verdade é que a complexidade dos conhecimentos científicos e sua conseqüente inacessibilidade às massas, bem como a sua imprevisibilidade e fria abordagem da realidade alimentavam o medo dos indivíduos em relação à ciência, um medo experimentado, muitas vezes, por aqueles que mais beneficiavam das descobertas científicas e dos avanços tecnológicos levados a cabo. Vitorino Nemésio, 2003: p. 21: «É estranho que se fale de crise do homem precisamente quando a humanidade atinge o mais alto nível técnico historicamente conhecido. «Técnico», isto é: favorável à ampla

ética – que desde então se tem tornado cada vez mais controversa – sobre a imposição de limites às investigações científicas.

Não podemos esquecer o que disse Steiner na sua recente obra *A ideia de Europa*, depois de identificar os cinco axiomas que marcam a identidade europeia: o café, espaço de encontro e partilha de ideias; a paisagem a uma escala humana, calcorreada a pé, ainda nos nossos dias, tornando perto o longe; a topografia, memória viva da nossa história feita de heróis e de vilões, de bons e maus momentos; a nossa dupla descendência de Atenas e de Jerusalém; e a consciência omnipresente de um apocalipse, ensombrando até os momentos mais luminosos da sua história. Steiner lembra-nos que a dignidade humana alimenta-se do que de belo e bom existiu e existe, e do que de igualmente belo e bom poderá vir:

A dignidade do *homo sapiens* é precisamente essa: a percepção da sabedoria, a demanda do conhecimento desinteressado, a criação de beleza. Fazer dinheiro e inundar as nossas vidas de bens materiais cada vez mais trivializados é uma paixão profundamente vulgar e inane.²⁵

É certo que este século se faz da soma de muitos outros que o precederam e, por consequência, está preso aos ódios e às contendas passadas²⁶. De entre os muitos extremos que marcaram este século nomeamos apenas os mais paradigmáticos, com a certeza que muitos outros se estabeleceram a um nível mais particular. Ao nível da política, assistimos à coexistência de ditaduras e de democracias, da ideologia comunista e da ideologia capitalista. Notamos ainda a devastação de várias guerras mundiais e a criação e proliferação dos movimentos pacifistas que só nasceram de forma estruturada neste século. É, também, o século que opõe o relativismo moral aos comportamentos intolerantes e fundamentalistas que se manifestam em diferentes

satisfação das necessidades da vida, à cómoda instalação do homem no seu meio. [...] Quando o homem parece ter tudo à sua disposição, declara-se infeliz (...).»

²⁵ George Steiner, 2006: p. 53.

²⁶ *Op. Cit.*: p. 49: «Os ódios étnicos, o nacionalismo chauvinista, as reivindicações regionais têm sido o pesadelo da Europa. A limpeza étnica e o genocídio tentado nos Balcãs constituem apenas o exemplo mais recente de uma praga que se estende à Irlanda do Norte, ao território basco e às divisões entre flamengos e valões.»

esferas da vida social, mormente no que diz respeito à religião, eterna fonte de contendas; é esse o tempo em que se reconhece a importância da comunicação e em que se fala do colapso da palavra.

Relacionado com este último aspecto, referimos outra das contendas que animaram o século XX. Em 1959, C. P. Snow, na sua famosa *Rede Lecture*, intitulada «As duas culturas», volta a dar protagonismo a todas as questões suscitadas pela oposição secular entre duas culturas²⁷ – a “velha” cultura das letras e das humanidades, e a “jovem” cultura científica e tecnológica. A estas acrescentou-se recentemente uma “terceira cultura”, que apresenta várias formas, nomeadamente, a da união entre os intelectuais humanistas e os cientistas, segundo o próprio C. P. Snow; ou a de John Brockman, que apesar de recorrer à mesma terminologia, se pautava por uma nova via, em que

os pensadores da terceira cultura tendem a evitar esses intermediários [jornalistas e professores] e esforçam-se por exprimir os seus pensamentos mais profundos de uma forma acessível ao público leitor inteligente.²⁸

Estes pensadores, referidos por Brockman, são provenientes das mais variadas áreas do saber e consideram a comunicação com um público mais vasto, leigo se possível, como um dos papéis fundamentais a desempenhar pelo verdadeiro intelectual, distanciando-se assim quer dos literatos da velha guarda que falavam exclusivamente para as elites, quer dos cientistas rigorosos, enclausurados nos seus laboratórios.

Além das tensões, o século XX também se fez de novidades culturais, entre as quais assume especial destaque a formação de uma cultura juvenil, por aquilo que

²⁷ C. P. Snow, 1996: p. 71: «Os intelectuais literários, num dos pólos, portanto – e no outro, os cientistas, dos quais os mais representativos são os físicos. Entre uns e outros, um abismo de incompreensão mútua – que se torna por vezes (sobretudo entre os jovens) hostilidade e repulsa, mas que acima de tudo continua a ser incompreensão. Cada um dos pólos tem uma imagem estranhamente distorcida do pólo a que não pertence. As suas atitudes são tão diferentes que, nem sequer ao nível das emoções, conseguem descobrir grande coisa em comum.»

²⁸ John Brockman, 2000: p. 14.

ela representa em termos de dignificação do entretenimento, do divertimento apoiados no progresso tecnológico e na indústria cultural. Questionamo-nos, então, sobre o lugar (e valor) das ditas “ciências humanas”, num mundo dominado pela ciência e tecnologia? Como conviver num mundo tão obviamente dúplice que se esquece que o segredo para a felicidade não pertence às massas alegremente alienadas nem às elites inevitavelmente deprimidas de uma sociedade que cultiva assumidamente a aparência em prol da essência? A um nível mais profundo, como sobreviver negando a alma ao próprio corpo?

Para a grande maioria dos homens e mulheres pensantes – mesmo que continuassem a frequentar a igreja – as fontes de vida da teologia, de uma convicção doutrinária sistemática, haviam secado.

Esta secagem, que afectava o próprio centro da moral e intelectualidade ocidentais, deixou atrás de si um enorme vazio. (...) [A] decadência de uma doutrina cristã abrangente deixou em desordem, ou em branco, percepções essenciais de justiça social, do significado da história humana, das relações entre mente e corpo, da posição do conhecimento na nossa conduta moral.²⁹

Que tipo de literatura foi concebida neste tempo? Qual a relação entre a produção literária e as transformações sociais que ocorreram então? Como representar a alma num tempo que a perdeu? E o corpo em época de reinado absoluto? Que vozes animam, agora, corpo e alma? Todas estas questões encontram respostas no tempo, já que foi o tempo que as gerou e que, depois, as acendeu no nosso espírito.

A verdade é que, após séculos de domínio do espírito sobre a matéria, a sociedade ocidental acabava de descobrir o átomo salvador, aquele que inaugura uma nova era – curiosamente, a era das massas, da globalização e da informatização. Vivemos, assim, num tempo que servindo de palco a grandes oposições ideológicas,

²⁹ George Steiner, 2003: p. 12.

também, é, paradoxalmente, a “*Era do átomo*”³⁰, do quântico, do microscópio, dos microcosmos, da nanotecnologia e das micro-utopias.

Os frutos deste predomínio da dimensão sensorial sobre a espiritual só se fizeram notar com veemência desde há uns anos para cá, o que é manifestamente tarde para quem consegue vislumbrar «ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única [...] uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição dos seres e das coisas»³¹, como Samuel Beckett. Quando se pretende, como ele, defender a temperança e o equilíbrio entre estas duas dimensões, não podemos simplesmente esquecer os valores que prevaleceram no passado. A história já nos provou que a única forma de evitar a crueldade e a barbárie humanas passa pela capacidade de lembrar e compreender aquilo que a maioria teima em esquecer – as lições do tempo.

2. SAMUEL BECKETT NO TEMPO³²

Na verdade, são escassos os seres humanos que têm o discernimento de ver esse cortejo passar, criando monstros e gritos³³ que nos avisem daquilo que pode devir real. Beckett é um destes homens, ele cria novos gritos que se propagam num mundo vazio e se materializam quer na palavra quer no silêncio. O narrador de *The Unnamable* consegue, mesmo no silêncio da noite sem luar e sem estrelas, tecer um

³⁰ Designação explorada por Vitorino Nemésio em sua colectânea de palestras radiofónicas intitulada *A Era do Átomo*, 2003.

³¹ Machado de Assis, [sd.], *Memórias póstumas de Brás Cubas*. p. 33. Esta imagem de Machado de Assis permanece na nossa memória, desde o momento que a encontramos, pela genial simplicidade com que descreve a complexidade da História e pelo justo reconhecimento de quem “no tempo” a olha atentamente.

³² Consultar em anexo uma tábua cronológica da vida de Samuel Beckett (Anexo II).

³³ Vide secção 2 – “Olhar os monstros” – inserida no capítulo 3 – “Contar o silêncio” – desta dissertação.

argumento, onde sintetiza o antídoto para a doença do nosso tempo: «(...) where am I, I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on.»³⁴.

Quem é este homem afinal? Quem é Samuel Beckett? Que circunstâncias conspiraram para que se tornasse um dos escritores mais importantes do século XX, autor de uma obra intemporal e universal?

Começemos por olhar para a relação que estabelece com a sua terra Natal, a Irlanda, onde nasce, no seio de uma família protestante, bem colocada socialmente³⁵, numa época particularmente turbulenta. Seu pai, William Beckett, é dono de um espírito empreendedor e cedo se monta por sua conta, numa empresa de topografia, Beckett & Medcalf. Sam partilhava com o pai o amor pela natureza e pelas actividades ao ar livre, especialmente pelos longos passeios montanhas acima³⁶. De sua mãe, May Roe, uma enfermeira solícita, uma protestante devota, que abdica da sua profissão para se dedicar exclusivamente à família, assim que se casa, Beckett herda o amor pelos animais³⁷. Apesar da disciplina rígida da mãe, Samuel e o seu irmão mais velho, Frank, têm uma infância feliz³⁸, à qual sucede uma educação cuidada, visando um desenvolvimento equilibrado, ou seja, o exercício de uma mente sã num corpo sã. Beckett fora uma criança frágil, com alguns problemas de saúde que preocuparam a mãe, mas também naturalmente activa, com uma invulgar atracção pelas alturas. Sempre considerado um bom desportista, só se torna um aluno

³⁴ Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels by Samuel Beckett. Molloy, Malone is Dead, The Unnamable*. p. 414.

³⁵ Christopher Murray, 2006: pp. 13-14: «It is true, certainly, that the Becketts by reason of their Church of Ireland membership and conservative political outlook had lines of affiliation with powerful landlords and aristocratic families who were at the apex of social power in the land, but folk like the Becketts in Dublin and environs owned their success in life more to business acumen and professional worthiness than to inherited familial privilege or political entitlement (though ecclesiastic preferment could be a route to elevated social position in an Ireland where caste rather than class often affect prestige).»

³⁶ Eoin O'Brien, 1986: p. 10, 53-54.

³⁷ *Op. Cit.*: p. 13.

³⁸ Klaus Birkenhauer, 1999: p. 22: «Samuel Beckett afirma, mais tarde, a este respeito: *Pode dizer-se que tive uma infância feliz; mas também limita esta afirmação: ... embora eu não fosse muito dotado para a felicidade. Os meus pais fizeram tudo o que pode tornar feliz uma criança. Contudo, senti-me frequentemente muito só.*» Itálico conforme original.

interessado, abnegado e, de certa forma, notado quando começa a dedicar-se às artes e às letras, suas áreas de eleição.

Os conflitos na Irlanda que remanescem até aos nossos dias e que têm a sua origem no longínquo século XII, ocasião em que a Inglaterra desenvolve as primeiras investidas naquele território, sobrevivem a Beckett, que inevitavelmente os “sentiu”. Desde o século XII até ao século XVII, os ingleses persistem na luta para consolidarem a sua presença e domínio na Irlanda, subornando ou hostilizando os senhores irlandeses. Este conflito nascido de interesses económicos e políticos, revestiu-se, posteriormente, de um cariz religioso que, com o passar do tempo, se foi aprofundando e enraizando na sociedade irlandesa ao invés de serenar.

Em 1916, Dublin é palco de uma violenta rebelião, conhecida como “Easter Uprising”. Nesta altura, os Beckett tentam proteger os seus filhos, mandando Frank para Portora Royal School, uma reconhecida escola interna, situada no Norte da Irlanda. Samuel, por ser ainda muito novo, fica com os pais, ingressando na mesma escola apenas alguns anos depois.

Em 1918, ainda é Samuel Beckett um jovem adolescente, o grupo Sinn Fein, já sob a forma de partido político, ganha e recusa ocupar os lugares no parlamento inglês, criando o seu próprio parlamento. Por se recusarem terminantemente a dissolver o parlamento que criaram, é enviado um contingente militar inglês para a Irlanda que logo forma um exército de defesa, com os membros dispersos das antigas unidades paramilitares, dando início à guerra anglo-irlandesa, uma guerra civil que dura desde 28 de Junho de 1922 até 24 de Maio de 1923 e que fica para a história como um dos momentos mais sangrentos deste conflito.

Antes, em 1921, o Parlamento Inglês tinha aprovado a formação de dois parlamentos na Irlanda, um no norte, outro no sul, ambos subordinados à Inglaterra.

Após uma reunião entre os dois presidentes dos parlamentos, a Irlanda do Sul torna-se The Irish Free State e a Irlanda do Norte continua integrada no Reino Unido. Esta decisão cria condições para o aprofundamento da divisão interna na ilha, ainda hoje sobejamente mediática, pois esta partição não é aceite por todos com o mesmo entusiasmo: a Irlanda do Sul aprova, mas a facção irlandesa do norte deseja que esta liberdade também lhes seja estendida.

Só mais tarde, em 1937, se constitui, depois de anos de guerra civil, o EIRE como nação soberana, mas teríamos de esperar até 1949, passados doze anos muito difíceis para a Europa e para o mundo, para que fossem cortados todos os laços jurídicos com a Inglaterra, estabelecendo-se a República da Irlanda como um Estado independente.

As classes média e alta protestantes, a viver na Irlanda, conseguiram proteger-se de todas estas guerrilhas, permanecendo, de certo modo, arredadas dos conflitos, durante grande parte das décadas de vinte e de trinta; talvez, por isso, nos Beckett e em Samuel Beckett, em especial, esta nova Irlanda não exercesse grande fascínio. Contudo, é natural, como podemos ler em *Damned to Fame* de James Knowlson³⁹, que tudo isto tivesse algum impacto em Beckett – afinal ocorre em anos importantes para a formação da sua personalidade, na sua adolescência.

Não deixa de ser curioso que, mais tarde, o movimento de libertação da Irlanda, inicialmente com profundas raízes culturais, tenha acabado por implementar uma censura literária verdadeiramente draconiana e que esta censura tivesse visado, um dia, a produção literária do próprio Beckett. De facto, alguns dos seus primeiros escritos foram censurados na sua terra natal⁴⁰.

³⁹ Cf. James Knowlson, 1996: pp. 53-54.

⁴⁰ Terence Brown *apud* Christopher Murray, 2006: pp. 19-20.

Na realidade, desde bem cedo, o jovem Beckett recorre à escrita para criticar a hipocrisia reinante na sociedade irlandesa⁴¹. Não é fácil, todavia, despedir-se da sua cidade natal, onde regressa com alguma regularidade para visitar a família que lá fica, pois permanece em Beckett, sobrevivendo na sua obra, a memória da cidade de Dublin⁴².

O facto é que ama a sua terra natal e as paisagens que povoam muita da sua obra são prova disso⁴³. Quando, ainda no início dos anos trinta, se muda para Inglaterra, afirma sentir na pele a discriminação dos ingleses. Enfrenta-a, pois deixa de ser, como ele mesmo reconheceu, um educado protestante irlandês, provindo duma família respeitada, para se tornar em mais um *Paddy*, que percorre as ruas de Chelsea, sujeitando-se às piadas e aos comentários maldosos de qualquer *Britt*. No entanto, o seu espírito crítico e sagaz não se deixa cegar pela natural afeição que devota à sua terra natal e a verdade é que, assim que pode, se decide por abandonar a Irlanda, recusando a neutralidade que esta oferecia, e escolhe viver em França, fixando-se em Paris a partir de 1937⁴⁴.

3. OS GRITOS NASCIDOS DO HOLOCAUSTO

Voltando um pouco atrás no tempo, não nos podemos esquecer de que, concomitantemente aos conflitos nacionais contemporâneos do jovem irlandês,

⁴¹ Na sátira «Che Sciagura», publicada em 1929, anonimamente, quando tem apenas 23 anos, foca de forma corajosa a posição retrógrada assumida em relação à importação de contraceptivos. Mais tarde, em 1931, com o poema «Hell Crane to Starling», acentua a sua posição criticando as hipocrisias, iniquidades e maldades presentes na sociedade irlandesa.

⁴² Terence Brown: «‘There was never any city but the one,’ states the narrator in a story [“The Calmative”] Beckett wrote in 1946. For him that city was Dublin, with its mountains, its two canals, its sea and islands, all, as J. C. C. Mays has noted, apprehended in his writings as a child might see it from his home district with ‘distances... collapsed and distorted’.» *apud* Christopher Murray, 2006, p. 22.

⁴³ Cf. Obra de Eoin O’Brien, *The Beckett Country*.

⁴⁴ Israel Shenker *apud* Klaus Birkenhauer, 1999, p. 83: «Quando a Segunda Guerra Mundial rebentou a 3 de Setembro de 1939, Beckett interrompeu a visita à sua mãe, na Irlanda. *Regressei imediatamente a França. Agradava-me mais a França em guerra do que a Irlanda em paz* (A Irlanda manteve-se neutra) *Ainda o consegui mesmo a tempo.*» Itálico conforme o original, destacando as palavras da autoria de Samuel Beckett.

rebenta a Primeira Guerra Mundial, e com ela inaugura-se, em 1914, um novo ciclo na beligerância⁴⁵. Esta foi a primeira guerra a ser travada sem objectivos precisos, com metas indefinidas e num campo de batalha indeterminado, circunscrito apenas pela infinita capacidade da ambição humana⁴⁶. Pensadores optimistas profetizam que esta seja a guerra derradeira⁴⁷; outros mais sagazes prevêem, para breve, frente às características deste conflito, um segundo conflito mundial⁴⁸.

Este novo ciclo beligerante assume dimensões preocupantes com a Segunda Guerra Mundial, um marco incontornável na História da Humanidade e um sinal gritante da crise da cultura ocidental. Resistirá a Europa a este primeiro meio século de barbárie? Como terá sentido Samuel Beckett, escritor e intelectual, o Holocausto? Afinal, qual a mensagem veiculada no seu absurdo? Que nos diz sobre o Homem e o seu futuro?⁴⁹ Será que a sua obra, geralmente olhada como pessimista, lança alguma semente de esperança que nos permita continuar?

Sabemos que a sua forma de ser, bem como a sua educação o tornam avesso a qualquer forma de restrição à liberdade individual⁵⁰. As suas motivações para ingressar na Resistência francesa são até hoje incertas. Talvez esta decisão possa

⁴⁵ Um novo ciclo, também, na Cultura e na História da Humanidade. *Vide* J. A. Bragança de Miranda, 2002: p. 8: «Apenas é seguro que estamos em movimento. (...) A diferença é que estamos em movimento sem ser pensável nenhuma finalidade.» O que aos olhos dos homens deste tempo parece realmente absurdo: Albert Camus, 2005: p. 17: «Um mundo que se pode explicar, mesmo com más razões, é um mundo familiar. Mas, pelo contrário, num universo subitamente privado de ilusões e de luzes, o homem sente-se um estrangeiro. Tal exílio é sem recurso, visto que privado das recordações de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida.» Tal condenação é generalizada a todos os que tomaram consciência do que se estava a passar e, também, por conseguinte, a Beckett que se auto-exilou, tornando-se convictamente um estrangeiro.

⁴⁶ Marc Nouschi, 2003: p. 80: «Seja qual for o campo, os governos avançam os mesmos objectivos: a guerra «defensiva» iniciada é a do «Direito» e da «Justiça». [...] Trata-se de defender os seus valores e a sua identidade contra o agressor que tiraniza o solo da Pátria, aqui a Rússia autocrática, ali a Alemanha militarista...»

⁴⁷ H. G. Wells, 1914.

⁴⁸ Numa das conferências pronunciadas por Husserl antes do início da Guerra Mundial II, este já prenuncia a eminência de um segundo conflito mundial, afirmando que, nesta altura (1935), só há uma outra alternativa a este novo ciclo de barbárie e beligerância, o renascimento da Europa a partir do espírito da filosofia, graças a um heroísmo da razão que domina definitivamente o naturalismo. Ora, perante tantos sinais, ele com certeza já desconfiaria de que algo estaria podre no reino da Razão e que mais cedo ou mais tarde este acabaria por ruir.

⁴⁹ George Steiner, 1992, p. 40: «Foram raros os que puseram ou sondaram a questão das íntimas relações existentes entre as formas do inumano e a matriz ambiente contemporânea da civilização avançada. Mas o certo é que a barbárie que sofremos reflecte, em numerosos pontos precisos, a cultura de onde brotou e quis profanar. A arte, as investigações intelectuais, o desenvolvimento das ciências da natureza, múltiplos sectores de actividade universitária florescem numa estreita proximidade espacial e temporal relativamente a campos de extermínio.»

⁵⁰ James Knowlson, 1996: p. 66: «“That is why I am neither Fascist, nor Communist, Imperialist or Socialist,” [Samuel Beckett] wrote. He was totally opposed to any kind of narrow patriotism or nationalism (...).»

ser explicada à luz da sua aversão à imposição de limitações a outros, talvez pela sua extrema sensibilidade perante formas de discriminação racial, ou simplesmente, como refere James Knowlson, pela captura e prisão num campo de concentração de um bom amigo, assistente de Joyce, Paul Léon. A verdade é que, a um de Setembro de 1941, Beckett ingressa numa célula da Resistência, desempenhando um papel importante na recolha, tradução, selecção e envio de informação relevante para os Aliados, sobre as tropas nazis e todas as suas movimentações⁵¹.

Depois da prisão do mais importante membro desta célula, Péron, Beckett é avisado e foge para o sul de França, escapando assim, por pouco, à prisão e à tortura. Já no período imediatamente após a capitulação alemã, Samuel Beckett, em conjunto com outros sobreviventes da Resistência francesa e com a ajuda da Cruz Vermelha irlandesa, dedicou-se de corpo e alma à reconstrução do hospital de Saint-Lô, situado numa das cidades mais significativas para Beckett, uma das que melhor reflectiu a sensação de estarmos perante as ruínas da humanidade⁵², mas também uma das que melhor testemunhou a capacidade humana para (re)criar a partir do nada, curando-se de todas as maleitas que lhe foram infligidas⁵³. No poema “Saint-Lô”, escrito em 1946, por Beckett, encontramos, já, num tom bem próprio, um aviso sobre a inevitabilidade de novas devastações⁵⁴.

Na realidade, o estado de guerra em que a Europa imerge, neste período, tem sérias consequências na história económica. O capitalismo reveste-se de traços peculiares, surgindo uma terceira via, a do capitalismo organizado, para onde convergem aspectos do socialismo e do capitalismo⁵⁵. Os pós-1918 e -1945 apenas

⁵¹ *Op. Cit.*: p. 279: «As an Irishman, he was in principle neutral during the war, but “you simply couldn’t stand by with your arms folded,” he commented.»

⁵² Cf. Eoin O’Brien, 1986: cap.: «Saint-Lô: Humanity in ruins», pp. 315-342.

⁵³ *Op. Cit.*: pp. 315, 320.

⁵⁴ Samuel Beckett, [sd] *Collected Poems in English and French*: p. 32: «Vire will wind in other shadows/unborn through the bright ways tremble/and the old mind ghost-forsaken/sink into its havoc».

⁵⁵ Cf. Marc Nouschi, 2003: p. 83.

trazem uma certeza ao ser humano esclarecido: «Só sei que nada sei». Repetir a célebre frase de Sócrates, neste contexto, pode parecer inadequado para alguns, mas para nós, que olhamos este tempo com alguma atenção, nada é mais apropriado a este momento do que esta grande máxima. Afinal, nem a democracia, baluarte da *Carta do Atlântico*, conseguiu sair vencedora da Segunda Guerra Mundial e cedo a URSS desiluiu muitos dos seus apoiantes iniciais, tornando-se, aos olhos do Ocidente, a encarnação de práticas ditatoriais e centralizadoras.

Apesar de assistirmos, depois, a uma forma completamente nova de guerra, baseada fundamentalmente nas novas descobertas científicas e tecnológicas, a Guerra Fria, cedo nos damos conta de que esta é ainda mais perigosa do que as guerras que a precederam. A presença real e constante da possibilidade de extermínio em massa reforçou a consciência da nossa insignificância, tornando-nos, de certo modo, mais capazes de sentir o absurdo. Neste sentido, a obra de Samuel Beckett tornou-se mais inteligível para o grande público, que a ela acedeu com crescente facilidade graças ao recurso aos meios de comunicação emergentes utilizados para veicular a sua mensagem.

Independentemente do progresso notado desde então, uma reflexão sobre a Europa é tão ou mais complexa de palmilhar, actualmente, do que no período do pós-guerra. Os grandes contrastes, então patentes, agudizam-se, dificultando sobremaneira a definição da identidade europeia. Segundo Steiner, um dos poucos intelectuais que ousa reflectir abertamente sobre a identidade europeia, já «[n]ão é a censura política que mata: é o despotismo do mercado de massa e as recompensas do estrelato comercializado.»⁵⁶ Na realidade, este novo mercado económico, devotado às massas populares, veio condicionar sobremaneira muitas das outras áreas do

⁵⁶ George Steiner, 2006: p. 54.

conhecimento, nomeadamente, a educação, a arte, a cultura e comunicação, entre outras.

Torna-se clara a perda da centralidade da Europa em relação ao resto do mundo, bem como a ascensão do poderio americano, e são sombrios os despojos de guerra nos quais mergulhamos. Nós, europeus, reagimos a esta perda de centralidade, enquanto Comunidade Europeia, caminhando no sentido do europeísmo, isto é, concentrando-nos na organização de uma comunidade económica e política comum, acabando, de certo modo, por ajudar à globalização duma sociedade de massas, contribuindo largamente para que a famigerada crise de valores se agudizasse e se alargasse, como facilmente podemos constatar, hoje em dia, a toda a Humanidade.

Beckett mostra-nos uma sociedade que, tal como a ingénua criança de Tennyson, chora, sozinha, no meio da noite, sem saber o que fazer, sem compreender a escuridão que a cerca, sem conceber a possibilidade de esta devir luz. Partindo desta imagem, entendemos mais facilmente em que sentido Samuel Beckett difere de Sartre, seu contemporâneo. Com Sartre, o homem acaba por se compreender só, mas em Beckett, as suas “crianças” choram, gritam, calam, sem compreenderem o porquê da escuridão, abraçando-a, apenas⁵⁷. E é aí que reside, em nosso entender, a particularidade do absurdo de Beckett. Beckett não anseia explicar o absurdo, apenas no-lo quer mostrar como ele se lhe afigura, aquele sentimento omnipresente que nos acompanha estejamos nós conscientes ou não disso. As suas personagens, muito particulares, com deficiências várias, monstruosas até, servem o simples propósito de nos comunicar a crise de identidade humana já instaurada, as suas histórias

⁵⁷ Em «O calmante», o narrador (já morto) recorda a sua infância, o livro que o pai sempre lhe lia e as imagens que lhe mostrava para o acalmar – as aventuras de um tal John Breem, ou Breen. Neste conto, o narrador parece sugerir que a leitura e a interpretação funcionam como um verdadeiro calmante para as angústias da vida, para a noite sem fim, pois apesar de reconhecer que o pai sabia a história já de cor, ressalva a importância de este a ler religiosamente. Samuel Beckett, 1995: pp. 63-64.

denunciam as imensas e distintas limitações dos seres humanos substantivadas nos seus corpos.

Samuel Beckett conhece e respeita o princípio de que as “obras literárias [nos] convidam à liberdade de interpretação porque nos propõem um discurso a partir de inúmeros planos de leitura e nos colocam perante ambiguidades da linguagem e da vida.”⁵⁸ Sabemos que todas as expressões artísticas seleccionam e trabalham materiais extraídos da própria realidade, mesmo quando a contrariam, distorcem, ou negam⁵⁹. Em *Endgame*, podemos ouvir Hamm afirmar: «I love the old questions. (With fervour.) Ah the old questions, the old answers, there’s nothing like them!»⁶⁰ e, desta feita, consolidar a certeza de que Beckett dedicou a sua vida à busca incessante das respostas às grandes questões humanas, reflectidas, ainda que de forma estranhamente nova e algo pessimista, na sua obra, tornando-se um dos mais importantes representantes do século XX. Ou seja, apesar de estabelecer uma forma nova, respondendo ao tempo que gera a reflexão, o conteúdo, aparentemente novo também, permanece, no seu íntimo, o mesmo.

Todo o panorama de incerteza e imprevisibilidade criado pela Segunda Guerra Mundial levou a que se formulassem novas formas de abordar a realidade, mas no fundo, no mais profundo das raízes humanas, persistiam as mesmas questões intemporais. A sua obra é, na verdade, um desabafo poderoso de quem cedo se apercebe das incongruências presentes na sociedade ocidental, uma resposta aos diversos extremos que proliferam, um sério aviso à Humanidade, tendo belos monstros como seus mensageiros.

⁵⁸ Umberto Eco, 2003: pp. 12-13.

⁵⁹ Feigenbaum *apud* J. L. Kundert-Gibbs, 1999: p. 15: «In a way, art is a theory about the way the world looks to human beings. It’s abundantly obvious that one doesn’t know the world around us in detail. What artists have accomplished is realizing that’s only a small amount of stuff that’s important, and then seeing what it was.»

⁶⁰ Samuel Beckett, 1979: p. 29.

Com efeito, tudo aquilo que alguns ainda acreditavam ser verdadeiramente fundamental para a Humanidade parecia fazer nos campos de concentração alemães⁶¹, em Hiroshima e em Nagasaki, nas valas comuns cavadas pelo Regime Soviético, noutros lugares, ainda, hoje. Não havia uma área da vida social e cultural que mantivesse valores coerentes, manifestamente bons, o que perturbou muitos dos contemporâneos de Beckett⁶².

[N]A era dos Responsáveis⁶³, como aceitar as inumanidades às quais se assistia (e assiste) diariamente? Terá sido Samuel Beckett indiferente às machadadas que os homens desferiram no século XX⁶⁴, criando mundos absolutamente absurdos, distantes do nosso sonho de uma realidade harmoniosa e ordenada? Apesar de Etchegoyen defender que a responsabilidade dos intelectuais, dos escritores, dos criadores mudou de sentido, nesta segunda metade do século XX, não os desresponsabiliza, muito pelo contrário. Este professor de filosofia reconhece que

[a] criação é uma coisa. O seu [do intelectual] comentário é outra. E o intelectual já não tem mais direito que outro cidadão de lançar as suas petições ou de fazer proclamações sobre questões que não são da sua competência. Mas tem o direito como os outros.⁶⁵

Ainda fazendo eco das palavras de Etchegoyen sobre a responsabilidade que recai sobre os intelectuais do período pós-guerra, este conclui:

⁶¹ Um testemunho sobre os campos de concentração nazis que nos marcou indubitavelmente, por transmitir objectiva mas profundamente aquela realidade, aproximando-a das ficções beckettianas, é o de Primo Levi, na sua obra *Se isto é um homem*, a qual recordamos, aqui, com um pequeno excerto: «Isto é o inferno. Hoje, nos nossos dias, o Inferno deve ser assim, um local grande e vazio, e nós, cansados de estar de pé, com uma torneira a pingar água que não se pode beber, esperamos algo sem dúvida terrível e nada acontece e continua a não acontecer nada. [...] Já nada nos pertence [...]. Tirar-nos-ão também o nome [...]. [N]inguém aqui gosta de falar.»

⁶² Muito particularmente, todos aqueles filósofos e escritores que testemunharam o absurdo: Adamov, Ionesco, Sartre, Camus, Genet.

⁶³ Alan Etchegoyen, 1995.

⁶⁴ Milan Kundera, 2001: p. 11: «Como machadadas, as grandes datas marcam o século XX europeu com golpes profundos. A primeira guerra de 1914, a segunda, depois a terceira, a mais longa, dita fria, que termina em 1989 com o desaparecimento do comunismo. Além destas grandes datas que dizem respeito a toda a Europa, datas de importância secundária determinam os destinos de nações particulares: o ano de 1936 da guerra civil em Espanha; o ano de 1956 da invasão russa da Hungria; o ano de 1948, quando os jugoslavos se revoltaram contra Estaline e o ano de 1991, quando começaram todos a assassinar-se uns aos outros. Os escandinavos, os holandeses, os ingleses gozam do privilégio de não terem conhecido qualquer data importante desde 1945, o que lhes permitiu viver um meio século deliciosamente nulo.»

⁶⁵ Alan Etchegoyen, 1995: p. 147.

A responsabilidade dos intelectuais não acabou com o fim das ideologias. Ao contrário, libertos das suas obrigações como dos seus discípulos – discípulos por todos os «ismos» – podem agora participar, quando ontem exortavam os outros a segui-los em grupos, fazendo-os correr perigos dos quais eles próprios estavam isentos. Porque na época dos responsáveis, a reflexão é hoje em dia, para todos, uma sequência urgente. E mais do que a declaração, é a reflexão activa que corresponde à actividade do intelectual.⁶⁶

Que tipo de escrita poderia irromper em alguém como Beckett, que escolheu não estar nos países que viveram um “meio século deliciosamente nulo”⁶⁷? Ter-se-á feito sentir nele a tentação de anular deliciosamente a necessidade ética e cultural de advertir, criticar e iluminar? Por outras palavras, terá Beckett vivido este meio século de forma responsável ou não?

Terminamos este capítulo, defendendo que Beckett, enquanto cidadão, não desanimou perante as atrocidades a que assistiu, e enquanto intelectual e criador, não se entregou ao silêncio; ao invés disso, reificou-o nas suas obras, o que resultou em algo completamente diferente e belo, na verdade é assim que melhor nos mostra o que não pode ser dito, que melhor coloca as questões para as quais não há respostas fáceis, instantâneas.

Como registámos na epígrafe, Beckett está consciente do tempo, consegue dizê-lo como “se fosse ontem”. De nós, leitores, Samuel Beckett apenas espera, ainda que muitas vezes em vão, bem o sabe, o compromisso de compreendermos os avisos que nos deixam as suas criaturas, somos nós que temos de nos comprometer, depois de despertados para o absurdo da realidade, a conviver com ela. Ele cinge-se a narrá-la de forma genial, suscitando de forma única dúvidas em quem o lê, de quem assiste às suas peças de teatro e filmes, e de quem com ele convive; em última análise de todos os que tentam desempenhar, aqui e agora, o seu papel; e se consomem por pensar (n)o tempo.

⁶⁶ Alan Etchegoyen, 1995: p. 152.

⁶⁷ Milan Kundera, 2001: p. 11:

Ao aceitarmos este compromisso, temos de assumir que qualquer obra literária serve vários propósitos, que é, por isso, necessariamente útil e que o seu autor é inevitavelmente responsável. Assim, ensaiamos uma resposta para a questão que deixámos, há pouco, em aberto: Samuel Beckett foi um homem, um escritor, necessariamente responsável que nunca deixou de reflectir livremente sobre o real, mesmo quando este se afigurava absurdamente difícil de pensar no tempo.

CAPÍTULO II – COMPREENDER A CULTURA

I don't know why I told this story. I could just as well have told another. Perhaps some other time I'll be able to tell another. Living souls, you will see how alike they are.

Samuel Beckett, *The Expelled*

With what one word convey its change? Careful. Less. Ah the sweet one word. Less. It is less. The same but less.

Samuel Beckett, *Ill Seen Ill Said*

Conscientes dos factos históricos mais importantes ocorridos no século XX, decidimos dedicar o presente capítulo à compreensão de um dos conceitos mais complexos que a humanidade gerou, até à data, o de cultura, seguros de estarmos a abraçar um enorme desafio que só será vencido se, conscientes dos obstáculos, nos fixarmos numa meta bem definida. Assim, começaremos por olhar as metamorfoses da cultura, ao longo do tempo, focando, de seguida, a nossa atenção nas diferentes formas que tomou no século XX. No final deste capítulo, esperamos encontrar o lugar que Beckett reservou à cultura na sua obra literária, assim como compreender as consequências que a sua escrita originou no panorama cultural de então. Assim sendo, este capítulo é, simplesmente, mais um contributo para a compreensão das opções feitas por este enigmático artista, no que respeita à sua forma de escrever e de comunicar, facilitando, por seu turno, a interpretação dos avisos que ele nos deixou para o futuro.

Quaisquer que sejam os termos e noções seleccionados para alicerçar este breve estudo, a verdade é que todos se revestem de fragilidades múltiplas, pois se há uma certeza que nos possa confortar é a de estarmos presos numa teia tão sinuosa quanto bela, assim que nos decidimos a explorar as tramas da cultura. Nela se entrecruzam os fios mestres da arte, da religião, da ciência, da tecnologia, da ideologia com tantos outros, impossíveis de destrinçar com simples pares de mãos humanas, as mesmas que se ocupam, por mais paradoxal que pareça, de os tecer, a toda a hora.

Podemos, todavia, almejar lançar uns quantos fios de luz na direcção desta bela teia, tornando-a, assim, mais perceptível aos nossos olhos. Para isso, consideramos relevante narrar, ainda que brevemente, a evolução do conceito de cultura desde a antiguidade até aos nossos dias, analisando os principais momentos de mudança, bem como descrever os seus traços mais característicos, nomeadamente, aqueles que se mostraram mais controversos, durante o século XX, antes de a olharmos através da obra de Samuel Beckett – uma tarefa a que nos dedicaremos, mais à frente, no terceiro ponto deste capítulo.

Para já, no entanto, importa parar um instante e esclarecer a noção de cultura que se encontra subjacente a todo este trabalho, pois, de entre as inúmeras definições válidas encontradas, a verdade é que sempre aprovámos o conceito de cultura em que esta é “entendid[a] como um exercício de correcção das imperfeições naturais do homem”⁶⁸, o meio essencial e privilegiado de alcançar o equilíbrio e a harmonia entre as dimensões sensorial e espiritual do ser humano e de aperfeiçoar “a sabedoria comovida, que resulta da confluência da razão com as emoções”⁶⁹. Isto explica a nossa dedicação ao estudo das línguas e das literaturas, dado acreditarmos

⁶⁸ M.^a Leonor Fernandes, 2002: p. 6.

⁶⁹ *Op. Cit.*: p. 7.

que, enquanto traço basilar da espécie humana, a comunicação é um meio privilegiado de alcançar a melhor compreensão do mundo e do homem, da sua cultura – particularmente, a comunicação sob a forma de manifestação artística.

1. EVOLUÇÃO DA NOÇÃO DE CULTURA

Na Grécia antiga, deparamo-nos com o termo *paideia* para designar aquele processo de formação que permite a cada indivíduo tirar o máximo partido das suas capacidades, tanto intelectuais como físicas. Olhando a sua evolução etimológica, verificamos que a palavra cultura provém do latim e que se refere, primitivamente, à noção de cultivo da terra, designando, só mais tarde, o cultivo dos próprios seres humanos, não apenas na sua dimensão corporal, mas também intelectual – algo conceptualmente bastante semelhante, portanto, à noção grega de *paideia*.

É irrefutável que, na sua raiz etimológica mais profunda, este termo está relacionado com o cultivo agrícola⁷⁰, conferindo à palavra cultura uma origem natural. Assim sendo, podemos dizer que os conceitos de natureza e de cultura não são simplesmente conceitos antagónicos, como muitas vezes nos são apresentados, pelos manuais, pois, na sua origem, encontramos uma relação de contiguidade muito interessante.

A verdade é que esta palavra contempla, desde os seus primeiros usos, uma multiplicidade de sentidos que, desde logo, contribuiu para a sua complexidade:

⁷⁰ José P. Machado, 1981: tomo III, p. 588: «**Cultura**, s. f (do lat. *Cultura*). Acção, acto ou maneira de cultivar a terra ou certas plantas; trabalho que se faz na terra para que produza mais vegetais; amanho; granjeio. || Cuidados que se dão a certos vegetais. || Terreno cultivado. [...]».

cultura, ae (colo), *f* 1. Cultura || *vitium cultura*, Cic., cultura da vinha. 2. Agricultura. 3. (*Fig.*) a) *Cultura* do espírito. b) Acção de fazer a corte a alguém. c) Culto, acção de venerar, de honrar.⁷¹

Esta abundância de significados encontra-se legitimada pela raiz da palavra cultura, o verbo latino – *colo*:

2. Colo, is, ěre, colũĩ, cultum, *v. tr. e int.* 1. Cultivar, cuidar || *agros, vitem colere*, Cic., cultivar os campos, a vinha || *corpora colere*, Ov., cuidar, ornar o corpo. 2. Ocupar-se de, praticar, cultivar (*sent. fig.*) || [...] || 3. Honrar, respeitar. 4. (Falando dos deuses). Proteger, vigiar por || [...] || 5. habitar, morar || *urbem, terras colere*, Cic., habitar a cidade, as terras || [...] || 6. Honrar, respeitar, granjear as graças de alguém || [...] || **Obs.** *vitam colere = vitam degere*, viver.⁷²

O facto de a cultura pretender, posteriormente, vir transformar a própria natureza, que, nos primórdios, esteve na sua origem, é apenas mais um contributo para a crescente dificuldade de definição do termo. Daí nos convenceremos de que a verdadeira ideia de cultura encerra em si a chave para a busca da perfeição da humanidade, pois conhece e explora as nossas limitações. Atentemos às palavras de Terry Eagleton:

A ideia de cultura significa, então, uma dupla recusa: a do determinismo orgânico, por um lado, e a da autonomia do espírito, pelo outro. Trata-se de uma recusa simultânea do naturalismo e do idealismo, insistindo contra aquele em que existe algo na natureza que a ultrapassa e destrói, e afirmando contra o idealismo que até a actividade mental humana mais elevada tem as suas humildes raízes na nossa biologia e no ambiente natural.⁷³

Assim se esclarece a relação dúplice e paradoxal que esta mantém com a natureza. Os gregos, de modo particularmente brilhante, compreenderam-no e, em consequência, preconizaram tanto o desenvolvimento harmonioso do homem quanto o da *polis*, ao defenderem o cultivo da mente, dedicando-se ao estudo das disciplinas mais eruditas, e o do corpo, exercitando-se com regularidade e perícia nos mais prestigiados desportos.

⁷¹ António G. Ferreira, 1996: p. 323.

⁷² *Op. Cit.*: p. 250.

⁷³ Terry Eagleton, 2003: p. 15

É tão-só na Idade Média, num mundo institucionalmente maniqueísta, que a palavra cultura passa a ser definida por oposição ao ambiente natural. À cultura associa-se a alma, o bem, a virtude, a educação, enquanto que à natureza, aliada das fraquezas do corpo, se associa o mal, o vício, a barbárie. Notamos ainda que, nesta época, se desiste, embora não de forma consciente e assumida, da busca pelo cultivo harmonioso do homem, uma vez que se defende a castração de uma das suas dimensões, daquela que está associada ao pecado e ao mal, a natural. O que se cobiçava, acima de tudo, era que os jovens cultivassem o espírito através dos ensinamentos dos velhos mestres – transmitidos a uma minoria privilegiada –, tornando-se assim, aos olhos de Deus e da Igreja, seres cultos e dignos. Para se ser considerado culto, nesta época, era essencial ser douto nas letras, nas artes e na vontade de Deus.

Continuando a traçar, ao de leve, o percurso deste conceito, abordamos, agora, as diferentes tonalidades que adquiriu a partir do Iluminismo. Nesta fase da História, a cultura readquiriu, aparentemente, a dimensão holística que perdera na Idade Média. O sentido da palavra cultura encerra a noção de cultivo da língua, da arte, das letras e das ciências, assim como o sentido de património universal dos conhecimentos e do valor formativo da história da humanidade. Contudo, a cultura continua a ser uma forma de erudição, apenas alcançável pelas mentes mais iluminadas, zelosas e regradas⁷⁴.

Mas, com o passar do tempo, as novas forças da industrialização, da ciência e da tecnologia, bem como do capitalismo, ganham terreno no campo do conhecimento humano, deixando-nos entrever tanto a possibilidade de fundarmos um

⁷⁴ M.^a Laura B. Pires, 2004: p. 66: « Kant afirmou que, com o iluminismo, os homens saíam da sua imaturidade e começavam a pensar por si próprios e a ter a coragem de utilizarem as suas capacidades intelectuais. Este passou a ser o lema do iluminismo e fazia parte do modelo emergente de pensamento que surgiu a partir do século XVII, no Ocidente [...] [...] Deste modo, Kant referia-se a uma das mais características facetas do iluminismo: a exaltação da Razão.»

“admirável mundo novo” que privilegiasse os emergentes valores científicos⁷⁵, como a de reforçarmos os alicerces de um mundo que primasse pela defesa de um saber livresco, que se queria, a esta altura, belo e bom⁷⁶. Notamos, então, uma nova oposição conceptual, agora já não entre cultura e natureza, mas entre cultura e civilização.

A civilização era abstracta, alienada, fragmentada, mecânica, utilitária, escrava de uma fê cega no progresso material; a cultura, em contrapartida, era considerada holista, orgânica, sensível, autotélica, evocativa.⁷⁷

Tendo em mente estas noções, talvez seja mais fácil compreender a relação entre «cultura» e «civilização» aos olhos das forças da «tradição» e da «modernidade».

Os grandes homens de cultura são os verdadeiros apóstolos da igualdade. Os grandes homens da cultura são aqueles que têm paixão pela difusão, por fazer prevalecer, por propagar de um extremo ao outro da sociedade o melhor saber, as melhores ideias do nosso tempo; [...] A cultura, que é o estudo da perfeição, nos conduz a conceber a verdadeira perfeição humana como uma perfeição *harmoniosa*, desenvolvendo todas as facetas de nossa humanidade; e como uma perfeição *geral*, desenvolvendo todas as partes da sociedade.⁷⁸

Com estas palavras, Matthew Arnold, figura incontornável da reflexão sobre a cultura da época vitoriana, inaugura a alvorada de uma cultura diferente da instituída, advogando na sua filosofia da educação a necessidade de os *filisteus* (representantes da classe média) serem *helenizados* (educados) com base nos valores culturais e estéticos veiculados pelas grandes obras de arte. Assim, tudo o que de melhor tem sido conhecido, pensado e dito no mundo integra a noção de cultura

⁷⁵ T. H. Huxley assumiu-se como um defensor do progresso fundamentado nos estudos científicos, durante a época vitoriana, o que lhe valeu o protagonismo em acasas polémicas com membros da Igreja e com Matthew Arnold.

⁷⁶ M.^a Laura B. Pires, 2004: p. 37: «[p]ara Coleridge, a cultura era a força contrária às tendências destrutivas da industrialização e da sociedade de massas e a civilização o aliado destas forças destrutivas. As forças impessoais e malélicas da estandardização, da urbanização, da industrialização e das tecnologias da produção em massa tornaram-se o alvo da crítica romântica neo-marxista da Escola de Frankfurt com as suas teorias sobre estética e comunicação de massas assim como da sociologia da cultura proposta por Norbet Elias com as suas ideias de “processo civilizacional”»

⁷⁷ Terry Eagleton, 2003: p. 23.

⁷⁸ Matthew Arnold, 1993: pp. 79, 192.

defendida por Arnold, que, por sua vez, deve ser acessível a todos através de um sistema educativo público.

Ainda no século XIX, Edward Burnett Tylor, primeiro professor de antropologia da Universidade de Oxford, defende uma concepção universalista de cultura⁷⁹, em que todas as dimensões de (todas) as sociedades merecem ser estudadas, conhecidas e valorizadas⁸⁰.

O conceito de cultura vai se enriquecendo ao longo do tempo e, progressivamente, começa a salientar as diferenças nacionais e de grupos étnicos e sai do reino individual para designar um povo e as suas características.⁸¹

Franz Boas, fundador do método indutivo e intensivo de campo, foi o primeiro etnógrafo a levar a cabo investigações *in loco* de diversas culturas tidas, à data, como primitivas, em parte porque eram desconhecidas no seio dos meios académicos, recolhendo dados científicos sobre as mais ínfimas peculiaridades de diferentes culturas. Embora seja na valorização do estudo de todas estas características que se fundamenta a perspectiva antropológica da cultura, é, também, nela que reside a sua maior fragilidade: como definir cultura, quando se crê que tudo é cultura?

A concepção de que “tudo é cultura” é a base do modo de pensar culturalista. Esta perspectiva é holística, sistémica, simbólica e relativista. Em suma, considera que a cultura enriquece, eleva e envolve a maximização do potencial humano. Contudo, de uma forma geral, todas as discussões sobre o conceito de cultura incluem a distinção entre a ideia de cultura erudita, pertencendo a um grupo privilegiado, e a ideia de cultura como sendo aquilo que define todo o modo de vida de um povo.⁸²

Com esta distinção em mente, vamos observar, mais em pormenor, as metamorfoses da cultura no século XX.

⁷⁹ Edward B. Tylor, 1871, p. 1: «*Cultura* ou *civilização*, no sentido etimológico mais lato do termo, é esse todo complexo que compreende o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade.»

⁸⁰ Terry Eagleton, 2003: p. 40: «[é] com nacionalistas românticos como Herder e Fichte que a ideia de uma cultura étnica específica, dotada de direitos políticos simplesmente em virtude desta peculiaridade étnica, emerge pela primeira vez.»

⁸¹ M.ª Laura B. Pires, 2004: p. 42.

⁸² *Op. Cit.*: pp. 35-36.

2. METAMORFOSES DA CULTURA NO SÉCULO XX

Ainda no século XIX, mas, mais precisamente, a partir do século XX, as metamorfoses da cultura ocorrem a um ritmo aceleradíssimo, fazendo com que, frequentemente, coexistissem noções contraditórias e antagónicas. Neste tempo, todas as áreas das ciências naturais se desenvolveram de modo inigualável, as ciências sociais viram o seu campo de trabalho alargado e legitimado, recorrendo para isso, como qualquer outra disciplina científica, a rigorosos métodos de investigação, e os próprios meios de comunicação social assumiram grande relevo, levando mais longe a democratização da informação. Em traços largos, foram estas as principais transformações a concorrer para a fragmentação do conceito de cultura.

Como referimos, logo na introdução, o século XX foi uma época de fortes tensões, em que a antiga noção da cultura como busca consciente pela harmonia das dimensões sensorial e espiritual do ser humano se dissipou por entre múltiplas (in)definições modernas existentes; assim sendo, torna-se difícil, como salientou Terry Eagleton, em *A ideia de cultura*, «resistir à conclusão de que a palavra «cultura» é simultaneamente demasiado ampla e demasiado restrita para ter grande utilidade.»⁸³

Para que possamos perceber a cultura, hoje, importa proceder ao avanço preconizado por Eagleton⁸⁴ e conhecer com mais rigor a relação que a cultura passou a estabelecer com os aspectos quotidianos da nossa vida, bem como olhar as possíveis mudanças ocorridas na eterna cumplicidade que mantém com a arte.

⁸³ Terry Eagleton, 2003: p. 49.

⁸⁴ *Op. Cit.*: p. 49: «A tese que defendo neste livro é a de que nos encontramos actualmente encurralados entre noções de cultura demasiado amplas para serem úteis e desconfortavelmente rígidas, sendo a nossa necessidade mais urgente avançar para além delas.»

2.1. CULTURA E QUOTIDIANO

A partir desta altura, o estudo da cultura ficou indelével e cientificamente ligado a aspectos do quotidiano das diferentes sociedades, assim como, dentro destas, às particularidades dos seus diferentes estratos sociais.

Uma das mais conhecidas teorias da cultura do século XX é a do funcionalismo americano – uma teoria psicossocial –, cujo eixo se centra na relação emissor-receptor, relacionando conceitos de comunicação de massas e de cultura de massa. Alguns dos nomes mais proeminentes desta área são Lazarsfeld, Merton e Wright. Esta teoria defende que os elementos de uma cultura têm uma função específica, nomeadamente a de permitir e reforçar o processo de adaptação do indivíduo à sociedade. É, aliás, a teoria que melhor explana o papel dos velhos e novos meios de comunicação social, salientando as suas funções como meios de informação, de orientação, de transmissão de valores e normas sociais, e de entretenimento, bem como apontando os seus efeitos nefastos, designadamente no que respeita à atribuição de prestígio a indivíduos cujo único mérito é “aparecer”, à sobreposição de uma moral pública à pessoal e ao adormecimento do espírito crítico dos receptores.

Outra teoria sobejamente conhecida é a advogada pelo filósofo canadiano Herbert Marshall McLuhan, a do *meio como mensagem*, baseada nas relações existentes entre o canal e o código. Esta teoria demonstra a importância de determinado meio, assim como a relevância de um momento específico no condicionamento do tipo de mensagem e de seus efeitos culturais. Depois de deixar de se valorizar tanto a audição, como canal de comunicação, para se passar a estimular a visão (primeiro, através da leitura) e, mais tarde, as sensações audiovisuais (através dos novos meios de comunicação), apercebemo-nos de como a

palavra escrita isola e fomenta a intervenção solitária, inclusive a nível sociocultural. Ao contrário, a palavra falada suscita uma intervenção mais emotiva do que intelectual e agrupa ao invés de isolar. McLuhan olha o século XX como um momento de inauguração de um novo espaço cultural, possibilitado pelo aparecimento da televisão e, mais recentemente, da Internet, e encara este processo, com total optimismo, como um factor facilitador do ecumenismo de que deseja dotar a “aldeia global”⁸⁵, em que crê estar a tornar-se o nosso planeta.

Uma terceira teoria, a da “indústria da cultura”, surge com o intuito de colmatar algumas das lacunas deixadas por aquelas que foram anteriormente apresentadas. Esta teoria vem valorizar o contexto em que se produzem os bens culturais, ao invés dos eixos emissor-receptor ou canal/código. No essencial, ao sustentar que a comunicação não se estabelece num vazio cultural, o que defende é que o sistema que compõe a comunicação de massas é a indústria cultural. Tanto Edgar Morin⁸⁶ como Theodor Adorno⁸⁷, entre outros, debruçaram-se sobre o estudo desta indústria, considerando-a, no geral, extremamente negativa.

Adorno, dotado de grande notoriedade nesta área, entende que a centralidade conferida à Razão, como princípio dominante da ordem burguesa e capitalista pelo Iluminismo, é a grande responsável pelo quadro de irracionalidade que se observou no século XX, na medida em que, desde o Iluminismo até esta altura, a Razão representou não apenas o domínio do Homem sobre a Natureza, mas também o de alguns homens sobre todos os outros homens. Este espírito científico, apesar das muitas benesses conquistadas, pecou por colocar de parte disciplinas do pensamento tão fundamentais como sejam a filosofia, a ética e a estética. Nas

⁸⁵ Expressão, actualmente, do uso geral e da autoria do próprio McLuhan.

⁸⁶ Cf., também, o ensaio da autoria de Edgar Morin intitulado “L’industrie culturelle”, em que este descreve a “colonização da alma humana” pelas grandes potências industriais.

⁸⁷ Cf. os ensaios da autoria de Theodor Adorno intitulados *Communications*, 3, 1964: pp. 12-18 e *Sobre a indústria cultural*, 2003 (1974).

palavras do próprio Adorno, que, mais tarde, retomaremos a propósito da dimensão simbólica da cultura associada à arte:

A indústria cultural é a integração deliberada dos consumidores no seu mais alto nível. Integra, por força, até domínios separados há já um milénio, a arte superior e a arte inferior.⁸⁸

Daí resulta uma confusão que, segundo o ponto de vista de Adorno, acaba prejudicando ambas as dimensões do fenómeno da arte. Ecléa Bosi crê que

[A] convergência de ambas as camadas de arte nos meios de massa acaba prejudicando uma e outra: frustra a seriedade da arte erudita pela especulação sobre o efeito; domestica o vigor e a autenticidade da arte popular submetendo-a ao controle da indústria ou do Estado.⁸⁹

A grande ideia a retirar desta teoria da cultura retoma muitas das questões levantadas anteriormente por Marx e Weber, nomeadamente, no que respeita ao exercício do poder pelas classes dominantes. Como referiu Bosi, na sua tese sobre cultura de massa e cultura popular:

[A] indústria cultural, como toda a indústria, é um sistema que não se articula *a partir do consumidor* (no caso, a partir das relações concretas entre os homens na sociedade), mas em função de um *público-massa*, abstrato, porque homogêneo, nivelado a priori pelas instituições que produzem e difundem as mensagens.

Na senda da questão da indústria cultural, recuperamos, agora, a análise de uma expressão, frequentemente repetida ao longo desta tese, e que lhe está indubitavelmente associada. Já nos referimos muitas vezes às massas e ao fenómeno de cultura de massa, apontando, assim, ainda que indirectamente, para a centralidade desta questão no seio da presente discussão sobre as metamorfoses da cultura. Independentemente do controverso manancial de respostas gerado por parte dos intelectuais que a estudaram, a cultura de massa é essencial para a caracterização do ambiente cultural, no século XX. Mesmo as teorias citadas, previamente, já a referiam.

⁸⁸ Theodor Adorno *apud* Ecléa Bosi, 1978: p. 47.

⁸⁹ *Ibidem*.

Hannah Arendt, no seu ensaio “A crise da cultura: sua significação social e política”, expõe o lado mais negro do fenómeno da cultura de massa (gerado por uma sociedade declaradamente consumista), prevendo, tal como Adorno, consequências trágicas caso esta cultura se imponha às sociedades contemporâneas:

Acreditar que uma tal sociedade se torne mais culta à medida que o tempo passa e que a educação fizer o seu trabalho, é, penso eu, um erro fatal. Uma sociedade de consumidores não pode, possivelmente, saber como cuidar de um mundo e das coisas que pertencem exclusivamente ao espaço de fenómenos do mundo, porque sua atitude central para com todos os objetos, atitude de consumação, provoca ruína em tudo o que ela toca.⁹⁰

Há que distinguir, todavia, sob pena de se pintar o cenário muito mais negro do que realmente é, “cultura para massas” de “cultura de massa”.

É bem verdade que há muitos grupos a tentar exercer poder sobre as massas – termo que usamos aqui como sinónimo do conjunto da população, na sua expressão mais indiferenciada e anónima –, produzindo formas de entretenimento cultural que almejam aniquilar a dimensão criativa de cada ser humano, uniformizando opiniões em prol dos interesses da classe dominante, nomeadamente interesses de natureza política, económica e, até mesmo, ideológica ou religiosa. No entanto, enquadrar-se na cultura de massa não significa fazer parte de um grupo totalmente subjugado e alienado. Aliás, pode significar exactamente o oposto, isto é, a partir dela assumir-se como força de oposição àquilo que a classe dominante – com sua cultura dominante – pretende impor.

Denys Cuche, prestigiado professor de etnologia na Sorbonne afirma:

[A] cultura de massa, ainda que se difunda à escala do planeta, não desemboca numa cultura mundial. A mundialização da cultura, para retomarmos uma expressão hoje em voga, não é para amanhã. A humanidade não deixou de produzir diferença cultural.⁹¹

⁹⁰ Hannah Arendt, 1966: p. 211.

⁹¹ Denys Cuche, 2003: p. 123.

Profundamente sensível aos efeitos da cultura de massa, a Escola de Frankfurt⁹², dirigida por Horkheimer, a partir da década de 30, definiu como seu objecto de estudo principal a questão do poder e da possibilidade de transformação radical da sociedade, num quadro hostil a mudanças, devido à natureza não revolucionária do proletariado alemão. Na época, a situação da Alemanha suscitava um estudo aprofundado, porque já se começava a entender as previsões mais sombrias de Marx. As classes mais baixas aderiam às forças de extrema-direita de forma bastante significativa, numa clara manifestação de reduzida consciência de classe. Isso fez com que esta escola seguisse uma orientação nova em relação à “confusão” constituída em torno do conceito de cultura, para a qual convergiam quer aspectos da concepção clássica de cultura, quer da concepção antropológica.

Os estudos empreendidos indicaram diversas razões para que a luta de classes tivesse sido eclipsada por formas populares de fascismo. Marcuse responsabilizou a filosofia irracionalista do século XX; Friedrich Pollock apontou o colapso do liberalismo económico e a falta de alternativas que dele resultou; Erich Fromm, psicanalista, defendeu que a tendência para apoiar estruturas ditatoriais estava directamente ligada com a estrutura psicológica da personalidade autoritária à qual o proletariado europeu se havia habituado, inculcando-lhe um forte carácter sadomasoquista. Assim se entende que, à data da ascensão de Hitler ao poder, coexistisse um grande temor e respeito pelos estratos hierarquicamente superiores e um enorme desrespeito pelos estratos mais baixos, assim como pelas suas

⁹² M.^a Laura B. Pires, 2004: p. 181: «A Escola de Frankfurt, não sendo um local mas sim uma escola de pensamento, é constituída por um vasto grupo de teorias semelhantes centradas no mesmo tópico. Os investigadores que a constituem estavam todos directa ou indirectamente associados com o Instituto de Investigação Social, que estava localizado em Frankfurt, e os seus nomes são: Theodor Adorno (filósofo, sociólogo, musicólogo), Walter Benjamin (ensaísta e crítico literário), Herbert Marcuse (filósofo), Max Horkheimer (filósofo e sociólogo), e mais tarde, Jürgen Habermas. Todos eles tinham assistido ao início do comunismo na Rússia assim como do fascismo em Itália. Tinham vivido durante a I Grande Guerra, assistido à ascensão e queda de Hitler e também ao Holocausto.»

particularidades culturais, então vistas como imperfeições intransponíveis. No entanto,

‘Particularity’: that is the great, the crucial word. By our differences shall we know ourselves, not only because the human faculty of differentiation is what makes understanding possible, in how we see as in how we talk, but also because having identified and celebrated the differences, the remainder is what is commonly human. It is the human world, and the ground of solidarity and survival.⁹³

Ora, as barbáries ocorridas à escala mundial, no século XX, vieram provar estas palavras de Inglis e justificar o advento dos Estudos Culturais, onde encontramos nomes como os de Williams, Hoggart, Thompson e Hall, grandes defensores da necessidade de «to dissolve politics into culture by way of indicating the inferior nature of politics as merely coercive: power without value: culture with a gun.»⁹⁴

Em jeito de conclusão, podemos alegar que os Estudos Culturais vieram legitimar, em definitivo, a relação estabelecida entre a cultura e o quotidiano, realçada anteriormente. Foi com estes Estudos que se inaugurou uma nova concepção de cultura, aberta ao que há de simbólico em todos os matizes de um determinado modo de vida, ou seja, a tudo aquilo que atravessa o nosso quotidiano: não só aquilo que jaz enclausurado nos museus e nas bibliotecas, mas também tudo aquilo com que nos confrontamos ao ligar a televisão ou a rádio, ao aceder à Internet, ou, simplesmente, ao sair à rua.

Aqui, justifica salientar-se o nome de Clifford Geertz, pois foi este autor quem, em recentes teorizações sobre a cultura, mais contribuiu para a fundamentação do seu sentido enquanto rede de significações e conjunto de significados partilhados e estabelecidos no quadro de vida social, como o meio que um grupo particular encontra para solucionar problemas e para responder às questões que lhes são

⁹³ Fred Inglis, 1995: p. 3.

⁹⁴ *Op. Cit.*: p. 15.

levantadas, soluções estas que serão sempre inevitavelmente simbólicas, como referimos atrás, mas há ainda quem defenda que a interpretação é uma exigência primordial do ser humano, ilustrando esta afirmação com a necessidade que os homens sentiram, desde sempre, de interpretar os seus sonhos.

2.2. AS DIMENSÕES SIMBÓLICA E HERMENÊUTICA DA CULTURA

Na verdade, o simbólico na cultura encontra-se, desde sempre, ligado à religião, à arte, à ciência e à linguagem. Na generalidade, todos aceitamos que quer a palavra, quer a imagem ou o som são símbolos, uma vez que constituem por si só uma representação seja ela do mundo empírico, seja ela do mundo invisível, imaginável, ausente. O que não podemos aceitar, sob pena de que o simbólico perca todo o seu valor, é a sua omnipresença, pois «[o] modo simbólico encontra-se onde tivermos finalmente perdido a vontade de decifrar a todo o custo.»⁹⁵

Entendendo que a cultura é aquilo que melhor distingue a espécie humana dos restantes animais, ela assenta em duas bases fundamentais que, até à data, nenhum outro ser vivo provou ter: capacidade de imaginação e de comunicação verbal. Esta particularidade faz do ser humano, enquanto ser cultural, um criador e intérprete. Aliás, foi esta condição de ser capaz de interpretar que lhe permitiu agir socialmente, criando leis (morais e políticas); desenvolvendo um sentido ético; planificando mundos melhores (utopias e diferentes níveis de perfeição); transformando a paisagem física (fazendo, fabricando, projectando e construindo); e se expressando de forma artística. Por tudo isto, é fácil aceitar que a estrutura simbólica, em geral, foi o meio a partir do qual o ser humano tomou consciência de si próprio e pretendeu conferir sentido a um mundo intimamente absurdo.

⁹⁵ Umberto Eco, 2003: p. 164.

Outra ideia é a de que o modo de lidar com o simbólico suscita, por si só, para além da interpretação, a própria criação. Assim, tudo o que implica um processo de imposição de ordem num universo caótico, incompreensível, tem lugar no interior de um movimento interpretativo (de uma cultura). A verdade é que diferentes interpretações dum mesmo símbolo dão azo a criações, também elas simbólicas, distintas de cultura para cultura.

Da herança do modo simbólico, assim que o descobriu, o nosso tempo só aceitou duas sofisticações.

A primeira, culta e cultivada, é que em toda a parte se oculta um sentido profundo, que todo o discurso põe em cena o modo simbólico, que todo o dito é construído de acordo com a isotopia do não dito, mesmo quando afirma que hoje chove. [...]

A segunda heresia é a do mundo da informação que, agora habituado a conspirações, a frases em código e meias palavras, a alianças primeiro prometidas depois negadas, procura em cada acontecimento, em cada expressão, uma mensagem secreta.⁹⁶

Pensamos que há, assim, teias semelhantes entre as muitas formas de Arte e (a necessidade) de interpretação. Daí que defendamos, apesar de reconhecermos o valor da posição a que nos opomos, que a verdadeira arte se caracteriza por ser sempre uma força transformadora, por semear as raízes mais profundas das metamorfoses da cultura a que assistimos ao longo da História.

Embora, nos nossos dias, a cultura se assuma cada vez mais como um reflexo das estruturas sociais e dos sentimentos colectivos, ela não pode deixar de ser considerada, também, como um produto da subjectividade de determinados indivíduos, identificando-se, neste caso, facilmente com a criação artística – com a sua produção e recepção.

Como muito bem concluíram Judy Giles and Tim Middleton, já no final do século XX:

All of this might seem to suggest that individuals, you and I as unique, autonomous human subjects, have very little to do with the workings of culture.

⁹⁶ *Op. Cit.*: pp. 161, 162.

None the less, although the cultural forms and practices produced in any society are shaped by the structures of that society, they are also shaped by the **subjectivities** of individual women and men in our roles as social actors⁹⁷

O primeiro objectivo da cultura foi, na opinião de certos teorizadores, a imposição de alguma ordem ao caos estabelecido. Este desejo concretizou-se, ao longo dos tempos, seguindo duas vias distintas: a da manutenção dos valores estabelecidos ou a da sua transformação – correspondentes, em última instância, a duas dimensões da cultura claramente antagónicas, mas curiosamente complementares.

Ao nível da manutenção da ordem, encontramos forças como as da religião e da ideologia, concebidas e praticadas com a função de legitimarem a sociedade tal qual ela existe; por outro lado, ao nível da transformação, temos éticas não-religiosas (nomeadamente de pendor filosófico e científico), responsáveis pela criação de grande parte das utopias sonhadas pelo homem nos últimos séculos.

Há quem entenda, com alguma lógica, é certo, que a arte tanto se pode integrar no âmbito das forças renovadoras quanto no das da preservação da ordem existente, pois independentemente do papel predominante – manutenção ou renovação da ordem –, subsiste, no interior da actividade artística, uma articulação profunda entre cultura e comunicação, uma vez que a cultura se baseia em sistemas de significação, os quais são, por seu turno, concretizados e compreendidos através de actos de comunicação⁹⁸.

⁹⁷ Judy Giles and Tim Middleton, 2005: p. 30. Negrito conforme o original.

⁹⁸ Talvez se justificasse, aqui, uma nova e mais profunda reflexão sobre estes actos de comunicação e o papel dos *mass media* nas metamorfoses da cultura; todavia, o espaço deste ensaio não é tão lato que nos permita integrar tamanha consideração no corpus principal da nossa tese. Resta-nos referir que a “Beleza de consumo” (expressão da autoria de Eco) não seria possível ou sequer se justificaria caso não houvesse uma considerável proliferação destes *mass media*. E, numa tentativa inglória de esclarecer este jogo de causa ou consequência, cujo tabuleiro foi o século XX, perguntamo-nos, apenas, se foram os *media* a valer-se da Beleza (o mesmo será dizer, da Arte) para se impor, ou se foi a Arte a usar subtilmente os *media* com intuito de triunfar sobre poderosos instrumentos de alienação? Talvez coexistissem as duas realidades, nada mais natural, num século que ficou registado para a memória como a “era dos extremos”. Concluimos, nesta breve reflexão, em sintonia com Eco: «[o] nosso explorador do futuro nunca poderá identificar o ideal estético difundido pelos *mass media* do século XX em diante. Deverá render-se perante a orgia de tolerância, diante do sincretismo total, do total e absoluto politeísmo

No seu recente livro, *A história da beleza*, uma sistemática e interessante reflexão sobre a relação entre o Belo e a Arte, Umberto Eco aponta para a “luta dramática” entre a “Beleza da provocação” e a “Beleza do consumo”⁹⁹, cujo palco foi a primeira metade do século XX – alongando-se, em seu entender, no máximo até aos anos 60. Na verdade, julgamos que esta tensão permaneceu durante muito mais tempo, arriscando defender que está presente ainda nos nossos dias. A diferença encontra-se, possivelmente, na oscilação do peso que cada uma destas belezas manteve nos pratos da balança da vida, durante as primeiras seis décadas do século passado e ulteriormente.

A Beleza do Consumo foi e ainda hoje nos é ditada pelos meios de comunicação, particularmente pela televisão e pela indústria cinematográfica de Hollywood. Como refere Eco, com alguma graça, no século das contradições, aqueles que visitam as exposições vanguardistas e que são os seus mecenas

estão vestidos e maquilhados segundo os cânones da moda, trazem *jeans* ou fatos de marca, penteiam-se e pintam-se segundo o modelo de Beleza proposto pelas revistas impressas em papel *couché*, pelo cinema, pela televisão, isto é, pelos *mass media*. Seguem os ideais de Beleza propostos pelo mundo do consumo comercial, aquele mesmo contra o qual se bateu durante cinquenta ou mais anos a arte das vanguardas.¹⁰⁰

Embora influenciada pelas artes “maiores”, o objectivo maior da Beleza do Consumo não é o de chocar, mas o de encantar. A partir da década de 60, contudo, estas duas noções de Beleza – a “cultura” e a “pop” – aproximam-se, no nosso entender, perigosamente. Atente-se ao parágrafo final da obra de Eco *A história da beleza*:

da Beleza.» in Umberto Eco, 2002: p. 428. Mas acreditamos que a Arte maior não jaz, nos nossos dias, apesar de todo o entretenimento que aliena as massas e dele se destaca pela capacidade extraordinária de nos espantar.

⁹⁹ *Op. Cit.*: p. 414.

¹⁰⁰ *Op. Cit.*: p. 418.

O nosso explorador do futuro nunca poderá identificar o ideal estético difundido pelos *mass media* do século XX em diante. Deverá render-se perante a orgia de tolerância, diante do sincretismo total, do absoluto e imparável politeísmo da Beleza.¹⁰¹

Mesmo aquela arte que se identifica com a Beleza da Provocação

já não se propõe fornecer uma imagem da Beleza natural nem quer procurar o pacificado prazer da contemplação das formas harmónicas. Pelo contrário, ela quer ensinar a interpretar o mundo com olhos diferentes, a gozar o regresso a modelos arcaicos ou exóticos: o universo do sonho ou das fantasias dos doentes mentais, as visões sugeridas pela droga, a redescoberta da matéria, a nova proposta desvairada de objectos de uso em contextos improváveis (entenda-se novo objecto, dada, etc.), as pulsões do inconsciente.¹⁰²

Entendemos, assim, que a Arte ganhasse, nesta época, junto de muitos indivíduos, maior valor que os mitos ou as religiões, pois só ela se mostrou capaz de desenvolver o princípio da estética solidária, representando o invisível, o ausente, e, subtilmente, propondo novas realidades, depois da declarada morte de Deus. O artista abandona, necessariamente, o mito da inspiração divina e trabalha com consciência a sua técnica artística e, em cada acto seu, pulsa um rumor de tensões criativas.

2.3. CULTURA, MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE

Acresce à complexidade cultural do tempo que aqui analisamos um outro fenómeno muito importante, a saber: a coexistência das duas mais influentes correntes de pensamento do século XX, a Modernidade (ou Modernismo, quando nos referimos especificamente às artes) e a Pós-modernidade (ou Pós-modernismo). Debateremos, neste, terceiro ponto esta questão, por a sentirmos como fulcral para a compreensão da obra de Samuel Beckett, muito particularmente aquelas obras nas

¹⁰¹ *Op. Cit.*: p. 428.

¹⁰² *Op. Cit.*: p. 417.

quais nos decidimos focar, nesta dissertação, criadas imediatamente a seguir ao período mais conturbado da história do século XX, a Segunda Guerra Mundial.

A noção de Modernidade gera, por si só, tanta controvérsia que não se pode confinar a uma simples entrada dum dicionário¹⁰³, nem mesmo numa breve reflexão como esta. Depois de tudo o que foi dito e escrito sobre Modernidade, é praticamente impossível um rasgo de originalidade no seio desta discussão. Há, todavia, quem a tenha sintetizado de modo brilhante.

A conhecida polémica “Querelle des Anciens et des Modernes”, em pleno século XVII, serviu, entre muitas outras coisas, para mostrar que não há uma relação de subalternidade dos modernos em relação aos antigos, nem vice-versa, como se cria outrora. O que há, desde esta altura, ao invés, é o reconhecimento do domínio de novos valores que suportam uma dialéctica diferente entre o homem e a sociedade¹⁰⁴.

Foi com René Descartes e a sua dúvida metódica¹⁰⁵ que, no século XVII, se instauraram definitivamente os valores modernos, como sejam a valorização do espírito crítico e da relatividade; a autonomia do pensamento e a centralidade do “eu”, tudo isso fruto, essencialmente, de uma ruptura consciente com os valores dominantes da antiguidade e da tradição.

¹⁰³ Jorge de Sena, 1981: pp. 83-84: «Os grandes nomes de épocas, na civilização «cristã e ocidental» – a Idade Média, o Renascimento, o Maneirismo, o Barroco, o Rococó, o Romantismo, o Realismo, o Modernismo – são assim realidades complexas, tão complexas que, por vezes, não foram realidades mas ficções, ilusões, convicções pretensas, imaginações fantásticas, que nós aceitamos que as épocas viveram, ou que alguns dos grandes homens delas acabaram convencendo a posteridade de que tinham sentido. E, sobretudo, essas realidades reais ou virtuais, as obras que as significam, os acontecimentos que supomos típicos, as vidas que as simbolizaram, são demasiado contraditórias para que possamos delas ter o conforto e a comodidade de um nome grandioso, ressoante de imagens e de sugestões que, como aquelas realidade várias, foram às vezes muito mais vazias do sentido que tiveram, do que hoje nos parece que teriam sido (ou o contrário).»

¹⁰⁴ *Op. Cit.*, 1988: p. 56: «Houve sempre «modernistas»; as querelas dos «antigos» e «modernos» enchem, em todas as épocas, lugares e campos de actividade do espírito humano, as páginas da História da Cultura. Mas essas questões não chegavam ao público, a um público como tal, ao público passivo do nosso tempo. Repercutiam num público activo, directamente ciente das questões debatidas e participante nelas.»

¹⁰⁵ Ian Watt, 1990: p. 14: «A grandeza de Descartes reside sobretudo no método, na firme determinação de não aceitar nada passivamente; e seu Discurso sobre o método (1637) e suas Meditações contribuíram muito para a concepção moderna da busca da verdade como uma questão inteiramente individual, logicamente independente da tradição do pensamento e que tem maior probabilidade de êxito rompendo com esta tradição.»

Em meados do século XIX, Walter Pater, em “Coleridge’s Writings”, ensaia uma definição do pensamento moderno, por oposição ao antigo, que consideramos de grande valor e actualidade:

Modern thought is distinguished from ancient by its cultivation of the “relative” spirit in place of the “absolute”. Ancient philosophy sought to arrest every object in an eternal outline, to fix thought in a necessary formula, and types of life in a classification by “kinds” or genera. To the modern spirit nothing is or can be rightly known except relatively under conditions. (...) The truth of these relations gives us, not the truth of eternal outlines affected once for all, but a world of fine gradations and subtly linked conditions, shifting intricately as we ourselves change... To the intellect, to the critical spirit, these subtleties of effect are more precious than anything else.¹⁰⁶

As diferentes tonalidades da Modernidade são reificadas na sua própria significação. Diante do espírito moderno, o homem teve de se adaptar, exercitando o seu intelecto de modo novo e principalmente aceitando a verdade relativa. Tudo isso, por si só, torna extremamente difícil a definição deste conceito.

Em nosso entender, é, realmente, na oposição antigo/moderno que melhor se consegue surpreender o verdadeiro espírito da Modernidade. Ao afirmar que Samuel Beckett foi “the last modernist”, Anthony Cronin possivelmente concentrou-se num dos temas dominantes de Beckett: «art as an imperative for the artist»¹⁰⁷, estudando os seus primeiros textos de natureza ensaística¹⁰⁸ e referindo ainda as escassas posições socioculturais e políticas claramente assumidas por Beckett ao longo da sua vida, muito particularmente, interpretando o seu envolvimento na Resistência Francesa como um compromisso com a justiça e a humanidade. «Falando dos modernos, entre os quais se coloca, Beckett os define como aqueles que se deram conta da “destruição do objecto”.»¹⁰⁹

¹⁰⁶ Walter Pater, 1866: p. 102.

¹⁰⁷ Anthony Cronin, 1999: p. 303.

¹⁰⁸ *Op. Cit.*: p. 357: «The first van Velde essay also contains one of Beckett’s rare statements of political attitude. After flatly saying that the van Velde brothers ‘are at bottom uninterested in painting; what interests them is the human condition’, he goes on to wonder what will become of ‘this solitary painting’ in a time of hope for collective salvation, of ‘processions towards happiness like that of a sacrificial sheep’; and he concludes that it will probably be ‘pelted with stones’.»

¹⁰⁹ Célia Berrettini, 2004: p. xvii.

Num tempo em que a ordem estabelecida lhe surgia como absurda apesar de democraticamente eleita e aceite em todas as sociedades desenvolvidas, Beckett tenta com as suas obras, através das suas criações (seres, ambientes, linguagens...) avisar-nos para o perigo eminente. Afinal a Humanidade não estava a salvo. Esta afirmação certamente chocaria alguns dos seus leitores – como chocou e continua a chocar nos nossos dias – mas a verdade é que a felicidade não se encontra em prateleiras de supermercados, assim como as respostas às velhas questões não nos são dadas através de reconhecidos motores de busca da Internet. Beckett abraçou, assim, a Beleza da provocação.

Daí que ponderemos com seriedade o facto de a obra de Beckett se enquadrar já num plano de tensão entre estas duas correntes¹¹⁰. A verdade é que a própria biografia de Cronim revela indícios de que Samuel Beckett franqueou as fronteiras do Modernismo¹¹¹, compreendeu, em certa escala, o Pós-modernismo e o trouxe para as suas obras¹¹². Se a Modernidade se ocupou da busca por uma

¹¹⁰ Logo em 1956, Jorge de Sena, intelectual português de renome, escreve um pequeno texto intitulado “Sobre o Modernismo”, no qual expressa em jeito de conclusão as tensões latentes entre este movimento e o que se lhe seguiria, num período em que já se conhecia, por toda a Europa e em grande parte do mundo, a barbárie que ocorrera entre 39-45. Jorge de Sena, 1988: pp. 57-58: «Modernismo, hoje e agora, é literariamente ou artisticamente uma corrente que *passou* e deixou naturalmente os seus sedimentos. [...] E é, acima de tudo, uma política cultural, uma corajosa conquista do medo e da opressão, uma livre luta pela integridade do corpo e do espírito, uma desassomburada afirmação de que a vida vale a pena ser vivida quando for garantida, por todas as seguranças e independências que a organização social e a difusão da cultura permitam, a insegurança suprema de sermos mortais e vivermos à maravilhosa superfície de um insignificante globo, dentro de um universo que havemos de dominar. A insegurança última de sermos fálveis, mesquinhos, maus, egoístas, e estarmos sempre à beira do abismo, não de traírmos então o povo ou a arte, mas de nos traírmos a nós próprios e à nossa liberdade.» Lendo estas linhas, vemos que dificilmente reinaria exclusivamente, em 56, entre os homens e a arte, tal corrente. Nishi Chawla nota também esta tensão, no estudo que intitulou *Samuel Beckett: Reading the Body in His Writings*: «Poised on that vantage point between and after the two world wars of the twentieth century, between the Modern and the Postmodern, if such periodizing be permitted, Beckett, like many others, found himself caught between the past and the future in an immense fusional sense.» (1999: p. 31)

¹¹¹ Um afastamento ilustrado em *Molloy*, como nota C. J. Ackerley, 2004. p. 377: «Molloy’s quest is for his **mother**, which the first page claims has been completed, even as it is narratologically initiated. That quest is overtly oedipal. The narrator says of his mother: “I took her for my mother and she took me for my **father**” (17). [...] This denial of lineage and emphasis on self-creation is a trope for SB’s dissociation from modernism, an insistence on separation from his immediate literary past.» Negrito conforme o original.

¹¹² C. J. Ackerley *et alium*, 2004: p. 379: «Tropologically, the oedipal conflict suggests the artist’s tension with literary culture, embodied in a literary father [...] *Three Novels*, if not overtly an attempt to rewrite modernism in general and Joyce in particular, suggests that after the **war**, after the **death** of Joyce (whose post-mortem presence remains potent), SB was free enough of parental control to choose his literary models, not from classical myths like Joyce or **Eliot** but from the popular forms of narrative like the detective story, fairy tale, and vaudeville skit.» Negrito conforme o original.

verdadeira cosmovisão, o Pós-modernismo¹¹³ rejeita a ideia de que a realidade tem um sentido único, reduzindo-o ou ampliando-o, dependendo do ponto de vista, a uma pluralidade de microvisões pessoais ou culturais.

Uma orientação teórica que ilustre essa tendência pode se encontrar no modo como se estudou a cultura enquanto motor de compreensão do poder, do modo como este é distribuído e exercido, de forma a melhor concretizar o ideal democrático. É no contexto desta teorização que melhor se entende o interesse suscitado pelo estudo das diferentes minorias e a importância que alcançaram na sociedade a partir da segunda metade do século XX. Para além de identificarmos claramente entre as personagens beckettianas muitos indivíduos representativos de grupos normalmente votados ao esquecimento pela Literatura, minoritários, como sejam os inválidos, os sem-abrigo e os velhos, deixando perceber, na injustiça e dor retratadas, que Beckett abandonou, até certo ponto, a crença (moderna) no Homem, nomeadamente naqueles escritos do período do pós-guerra, a verdade é que ele mantém alguma fé – deliberadamente ingénuo e, ainda, moderna – na Arte e na Cultura.

Não nos podemos esquecer que por detrás de toda a criação beckettiana jaz uma tensão perene entre opostos, um verdadeiro paradoxo, que jamais o abandona por ser tão essencial à condição humana:

In other words, his celebrated innovation and his assault on literary convention are themselves rooted in discernible literary and cultural traditions, as much pre- as post-modern, his sensibility reaching back to the classical – that classicism leavened by both late Romanticism and post-humanism. His late aporia finally may be as rooted in pre-Socratic as in poststructuralist thought.¹¹⁴

¹¹³ M.^a Laura B. Pires, 2004: p. 92: «Numa tentativa de usar o termo com alguma precisão pode dizer-se que, em princípio, ele corresponde ao abandono e à crítica do projecto do iluminismo. Considera-se que a pós-modernidade é um período tempestuoso de transição e metamorfose.»

¹¹⁴ C. J. Ackerley *et alium*, 2004: p. ix.

3. A ESPERA DE SAMUEL BECKETT

Será que perder a esperança na salvação implica, necessariamente, perder a fé no poder conciliador da arte (e da cultura)? Para Beckett, o final do Holocausto foi sem dúvida um marco importante, pois notou-se, no período de 1945 em diante, interessantes transformações nas suas criações:

From this point on [1946-50] there would be an entire abandonment of pretence of any kind, including the ordinary fictive pretences of plot; a total renunciation of all certainties, including philosophic certainties of any kind; and there would instead be a reiteration of ignorance, a restitution of their rightful place in his work of the uncertainties and confusions of which life was made up. [...] But something else would now be banished besides plot and description – something that might be called the hope of salvation.¹¹⁵

Repare-se na perfeita articulação das palavras acima citadas com a posição de Adorno a propósito da indústria da cultura. Todavia, este propõe como solução uma nova filosofia, não-iluminista, subsidiária de uma “dialéctica das negações”, em que a única estética possível é uma “estética da negatividade”¹¹⁶, que pressupõe, como o próprio nome indica, uma rejeição das bases sobre as quais se havia alicerçado a cultura tradicional através, designadamente, da substituição da Razão pela Arte, como valor dominante da cultura ocidental – uma Arte necessariamente não utilitária, embora dotada de uma dimensão social¹¹⁷; uma Arte que surge como forma utópica de reconciliar o indivíduo com a sociedade que o diminuía, a todo o instante, enquanto ser criador.

Foi assim que se abriu caminho para as artes de vanguarda, nascidas no século passado¹¹⁸. No seu ensaio «A Arte é Alegre?», Adorno invoca a obra de Samuel Beckett afirmando que esta nos permite, de alguma forma, atenuar a

¹¹⁵ Anthony Cronin, 1999: p. 359, 364.

¹¹⁶ Theodor Adorno, 2003, *Sobre a indústria cultural*: p. 15.

¹¹⁷ Na medida em que se espera desta Arte repercussões do ponto de vista da criação de “novos” laços sociais.

¹¹⁸ Entenda-se que Adorno distingue esta Arte daquela que considerava o oposto da verdadeira arte, da que era colocada ao serviço da indústria cultural, a que alimentava os indivíduos apáticos, sendo-lhes arbitrariamente imposta, manipulando-os sem que disso tivessem consciência.

catástrofe histórica, nomeadamente a resultante do Holocausto, pela forma que dá às suas obras literárias, especialmente, às peças de teatro. Nelas, Beckett não deseja entreter; o seu objectivo, se é que o podemos identificar assim tão secamente, é tão-só o de espantar o público-leitor, o de nos mostrar um nível diferente de riso, de humor, de alegria, até, chocando-nos.

As investidas do sem sentido e da idiotice nas obras de arte vanguardistas de hoje em dia que tanto irritam as mentes positivistas não são, em rigor, um simples regresso a uma literatura num estágio infantil, são sobretudo exercícios de julgamento cómico sobre a comicidade. [...] Especialmente diante das obras de Beckett, a categoria do trágico cede lugar ao riso cortando radicalmente com todo o humor estabelecido. O que elas testemunham é um nível da consciência que não permite sequer a alternativa entre o sério e o alegre, nem tão pouco a categoria da tragicomédia. O trágico evapora-se pois são claramente inconsequentes as demandas de uma subjectividade que deveria ser trágica. A gargalhada é substituída pelo choro sem lágrimas, seco. O lamento converte-se num triste olhar vazio, oco. Nas obras de Beckett, o humor salva-se porque contagia com o seu próprio ridículo e desespero o riso.¹¹⁹

Nesta fase, surge a constante exigência de interpretar por parte dos artistas. O indivíduo tem de ser intérprete em vários aspectos da sua vida (mormente, no que diz respeito às manifestações artísticas), sob pena de permanecer perigosamente alienado em relação ao seu passado, futuro e, o que nos parece mais intimidante, em relação ao seu presente.

Que lugar destinamos à cultura, hoje? É certo que muitos continuam a situá-la próxima da Arte e da Filosofia, entendendo estas áreas do conhecimento como sendo acessíveis apenas a uma minoria, enquanto vias privilegiadas para atingir a harmonia e a perfeição. Mas o nosso tempo trouxe novas condicionantes que vieram dificultar ainda mais a clarificação destes conceitos. A sonhada universalização da educação, bem como a luta consciente e constante pela igualdade de oportunidades e de direitos permitiu, como podemos facilmente comprovar, que um considerável número de cidadãos tivesse acesso à informação e melhorasse substancialmente as suas condições de vida. No entanto, aquela curiosidade saudável,

¹¹⁹ Theodor Adorno, 2003a, *Notas sobre Literatura. Obra completa II*: pp. 584, 585 (tradução nossa).

responsável por importantes avanços nas grandes áreas do conhecimento, parece não ter crescido de modo proporcional.

O problema não consiste em confinar a arte ao horizonte atual das grandes massas, mas em ampliar o horizonte das massas o tanto quanto possível. O caminho para uma apreciação autêntica da arte passa pela educação. Não a simplificação violenta da arte, mas o treinamento da capacidade de julgamento estético é o meio pelo qual se pode impedir a constante monopolização da arte por uma pequena minoria.¹²⁰

É destas massas que tratamos quando falamos da necessidade de ampliar o seu horizonte através de uma verdadeira educação, pois acreditamos que esta última é o melhor veículo para que tanto a Arte quanto a Cultura contribuam efectivamente para atingir a meta do equilíbrio e temperança entre todos seres humanos, bem como entre estes e todos os outros seres que conosco partilham o planeta. Esta não é, todavia, uma invenção do nosso tempo. Já os gregos, na Antiguidade clássica, haviam compreendido e formulado a importância da educação, da filosofia, da arte e da cultura. A diferença está apenas no tempo.

Actualmente, as metamorfoses da cultura ocorrem a uma velocidade impressionante e, ainda que recorrendo, como Beckett, a não-palavras, temos de dar resposta a estas constantes mudanças e de interpretar aquilo que nos rodeia. Afinal é tudo isto que determina as leis das quais não podemos escapar. Mesmo não acreditando haver uma “única palavra” para “dizer a mudança” e que todas as outras já ditas possam estar erradas, é necessário continuar, nem que seja simplesmente a esperar...

Continuemos, então, ainda que absurdamente, porquanto só assim seremos seres humanos livres e responsáveis, legando às gerações futuras o que de belo e bom descobrimos, ao calcorrear o nosso trilho, no espaço e no tempo; só assim nos tornaremos verdadeiras testemunhas do incalculável valor da Arte, do prazer que há

¹²⁰ Arnold Hauser, 2003: p. 992.

em tentar compreendê-la, apenas; só assim perpetuaremos as velhas questões na cultura, hoje.

CAPÍTULO III – CONTAR O SILÊNCIO

And wonder what has become of the wish to know, it is gone, the heart is gone, the head is gone, no one feels anything, seeks anything, says anything, hears anything, there is only silence. It's not true, yes, it's true, it's true and it's not true, there is silence and there is not silence, there is no one and there is someone, nothing prevents anything. And were the voice to cease quite at last, the old ceasing voice, it would not be true, as it is not true that it speaks, it can't speak, it can't cease. And were there one day to be here, where there are no days, which is no place, born of the impossible the unmakeable being, and a gleam of light, still all would be silent and empty and dark, as now, as soon now, when all will be ended, all said, it says, it murmurs.

Samuel Beckett, *Texts for Nothing* (13)

Contar histórias, enchendo de sons e de sentidos as nossas vidas, foi desde cedo uma das mais sublimes artes do Homem. Aliás, foi através de belas narrativas que surgiram, nas nossas vidas, os mais poderosos deuses, se coroaram de glória grandes heróis e se eternizou a beleza de musas maravilhosas, perpetuando no tempo e disseminando no espaço os seus maiores feitos e conquistas. Nasceu, com elas, o mito, o grande conforto dos desesperançados, “o nada que é tudo”¹²¹ da humanidade.

Como interpretar, então, o desejo de silêncio de Samuel Beckett? Será que se dedicou a reificar o silêncio, por entre inúmeras palavras e não-palavras, arriscando-se à incompreensão da generalidade dos seus contemporâneos? Ou será que preferiu, como confessava Pessoa, algo diferente, calar-se e limitar-se à “incompreensão pelo silêncio”¹²²? Se sim, como entender a promessa de

¹²¹ Fernando Pessoa, 1997: p. 27.

¹²² Fernando Pessoa, 2007: vol. 5, p. 129: «Não sei que diga. Pertença à raça dos navegadores e dos criadores de impérios. Se falar como sou, não serei entendido, porque não tenho Portugueses que me escutem. Não falamos,

verbalização incessante na qual nega a declaração de silêncio. «And at the same time I am obliged to speak. I'll never be silent. Never.»¹²³

Julgamos que Beckett compreendeu bem cedo a necessidade primitiva que os humanos sentem de “contar”, no entanto acreditamos que mais depressa ainda se apercebeu de que a fonte de inspiração das belas narrativas de outrora havia secado, que a linguagem a usar não poderia ser a mesma. Que fez, então, naqueles anos tão frutíferos para a sua criação literária, os cinco anos imediatamente a seguir ao final da Segunda Guerra Mundial? Beckett não se alienou da sociedade como tantos outros artistas modernos escolheram fazer¹²⁴, pelo contrário, consciente de um novo tempo, contou, como nenhum outro, o silêncio e, ao contar o nada, contou-nos tudo¹²⁵.

Samuel Beckett inventou uma nova forma de comunicar no seio da literatura, quando optou por não se fechar no silêncio¹²⁶. Não se calar é permanecer humano, pois, em boa verdade, o nosso único verdadeiro traço distintivo é a palavra. Como sabemos por George Steiner «[u]ma parábola hassídica diz-nos que Deus criou o Homem para que contasse histórias»¹²⁷. Falar dá-nos determinação, obriga-nos a persistir na vida, a projectar o futuro, a ser. Daí que, ao invés de acção, os seus contos e romances, até mesmo as suas peças de teatro, estejam impregnadas por uma

eu e os que são meus compatriotas, uma linguagem comum. Calo. Falar seria não me compreenderem. Prefiro a incompreensão pelo silêncio.»

¹²³ Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. pp. 291.

¹²⁴ Arnold Hauser, 2003: p. 918: «A era do impressionismo produz dois tipos extremos do artista moderno alienado da sociedade: os novos boémios e aqueles que se refugiam da civilização ocidental em terras distantes e exóticas. Uns e outros são produto do mesmo sentimento, do mesmo “mal-estar com a cultura”, sendo a única diferença que os primeiros escolhem a “emigração interna”, os outros a fuga real.»

¹²⁵ Martin Esslin, 1977: p. 80-81: «Mais si l'emploi que fait Beckett du langage a pour but de le dévaloriser en tant que véhicule de pensée ou en tant qu'instrument de communication de réponses toutes faites aux problèmes de la condition humaine, son emploi persistant peut, paradoxalement, être regardé comme une tentative personnelle de communiquer l'incommunicable. Une telle entreprise peut sembler un paradoxe, mais elle a néanmoins un sens [...]. Reconnaître l'illusion et absurdité de solutions tout faites et de significations préfabriquées, loin d'aboutir au désespoir, est le point de départ d'une nouvelle sorte de conscience capable de faire face au mystère et à la terreur de la condition humaine dans la joliesse d'une liberté nouvellement trouvée[.]»

¹²⁶ Aliás, nem o próprio Pessoa, malgrado seu desabafo, se calou. Nenhum escritor pode calar-se sempre. A verdade é que o silêncio pode e deve fazer parte da literatura, obtendo maior ou menor destaque consoante as circunstâncias, sempre muito variáveis, que o influenciam, mas não se pode calar tudo, sob pena de a nossa mudez não ser reconhecida nem estranhada.

¹²⁷ George Steiner, 2003: p. 40.

inigualável ânsia de comunicação¹²⁸. Ele recria as palavras, ambicionando as não-palavras, e reprodu-las a um ritmo novo, aceleradíssimo, reflexo exacto de um desassossego de alma, de uma vontade de ser (n)o mundo que se sobrepõe àquela de estar apenas nele.

Por sua vez, os espaços descritos são, regra geral, exíguos, limitando, à partida, a possibilidade de acção das personagens. Em boa verdade, as personagens beckettianas não estão no mundo, pois não se movimentam nele; quando muito, arrastam-se languidamente, são seres estranhos. O tempo que, ora nos é negado, ora “dado”, surge completamente desfigurado, impossível de determinar com exactidão as fronteiras do passado, do presente e do futuro. Anteriormente, no capítulo “Pensar (n)o tempo”, já reflectimos sobre a transformação ocorrida na forma de sentir o tempo, no século XX. Beckett conseguiu extremar a então referida privação do passado, bem como a indefinição do futuro e a fragmentação do presente, na escrita de breves momentos¹²⁹.

Apesar de entre as várias categorias da narrativa tradicionais nos seus textos narrativos, bem como nos dramáticos – depois de despojados de todos os artificios – restarem somente as personagens e o narrador, entendemos que não basta a sua presença, nem a simples descrição dos seus movimentos, para que Beckett comunique a sua mensagem. É fundamental contar por palavras (ou não-palavras) o absurdo da condição humana. No fundo, será esta a mensagem final de Beckett: *Apesar de absurdamente livres, limitados tão-só pelo silêncio e pela espera, se usardes as palavras, as gritardes bem alto, sereis como monstros, belos monstros, entre os demais seres humanos.*

¹²⁸ Uma ânsia compartilhada pelos sobreviventes do Holocausto, como podemos ler em *Se isto é um homem*. «Não tenho sono, ou melhor, o meu sono é transformado por um estado de tensão e de ânsia de que ainda não consegui libertar-me, por isso falo, falo sem parar.» in Primo Levi, [s.d.], *Se isto é um homem*: p. 37.

¹²⁹ A título ilustrativo, atente-se à peça *Breath*, cuja duração é de uns impressionantes 35 segundos in Samuel Beckett, [1984]: p. 211.

1. LER O ABSURDO

Antes de ler o absurdo nas entradas de dicionários, na literatura de natureza crítica ou nas obras de autores reconhecidíssimos como Camus, Sartre e, muito especialmente, Beckett, contentemo-nos com a nossa modesta leitura daquilo em que o absurdo consiste.

Cedo este conceito exerceu sobre nós um enorme fascínio. Surgiu, inicialmente, com a introdução à filosofia e o estudo dos séculos XIX, em que Deus é declarado morto pela pena de Friedrich Nietzsche, e XX, um tempo marcado pela óbvia coexistência de opostos. Mas o interesse por tal noção cresceu, mais tarde, ao percebermos que, num nível mais profundo, estes antagonismos sempre sustentaram a humanidade e a sua História, estando presentes em todas as grandes obras de arte literárias. Ainda hoje, pensar (n) o nosso tempo, convida-nos a reconhecer o absurdo, embora alegre e nem sempre perceptível, que envolve a condição humana.

Etimologicamente, absurdo deriva do latim *absurdus* (ab, surdus) significando aquilo que é dissonante, que está fora de tom. No *Grande dicionário de língua portuguesa*, encontramos definições relativamente simples deste conceito:

Absurdo¹, *adj.* (do lat. *Absurdu-*). Diz-se do que viola as regras da Lógica. || Contrário à razão; contraditório. || Despropositado.

Absurdo², *s. m.* (do lat. *Absurdu-*). Aquilo que repugna à razão; despropósito.¹³⁰

Mas quando nos detemos em dicionários mais especializados, particularmente, na área da filosofia, compreendemos que a noção de absurdo é bastante mais complexa do que aparenta. A “absurdez” pode derivar, inclusive, de duas naturezas distintas: uma ilógica, contrária à razão, ou uma que apenas resiste à razão, à compreensão¹³¹. Reconhecemos, ainda, que apesar de presente no discurso de vários pensadores proeminentes, desde os

¹³⁰ José P. Machado, 1981: tomo I, p. 63.

¹³¹ Cf. Roque Cabral *et alii* (dir.), 1989: vol. 1, p. 42-43.

primórdios dos tempos¹³², é só no século XIX, com o dinamarquês Søren Kierkegaard, que se aflorou, de forma mais sistemática a questão do absurdo. Paul G. Kuntz, partindo da análise aos escritos de Blanshard¹³³, encontra na doutrina de Kierkegaard cinco sentidos deveras racionais para este conceito, nomeadamente:

[E]xperimentar algo que não corresponde às expectativas ou crenças comuns, individuais ou sociais; comunicar algo significativo através de uma paródia; reconhecer que a lógica só se aplica ao abstracto e não se esgota no concreto; eleger valores para nós mesmos porque não os achamos determinados objectivamente pela Natureza; respeitar o azar real nos acontecimentos, e tratar de dar conta dele metafísica e ontologicamente.¹³⁴

Na obra de Albert Camus, contemporâneo de Samuel Beckett e um dos nomes mais proeminentes da teorização do absurdo, deparamo-nos com a concretização de muitos destes cinco sentidos, senão de todos. No essencial, o absurdo é, para Camus, uma condição inerente ao ser humano (logo, partilhada por toda humanidade) podendo ser também a consciência que se tem desta condição (geralmente sentida solitariamente, por uma minoria de indivíduos)¹³⁵.

Uma das expressões literárias mais vincadas deste conceito teve lugar no âmbito daquilo que viria a ser conhecido como o Teatro do Absurdo, termo com que se designa os textos de um grupo de dramaturgos que, nos anos 50, partilhavam as ideias expostas por Albert Camus em *O mito de Sísifo*¹³⁶. Como refere Taylor, o essencial do absurdo gravita em torno da falta de propósito da existência humana e

¹³² Arnold P. Hinchliffe, 1985: p. 35: «[...]Absurdity has a long history, at least as far back as Ecclesiastes [...].»

¹³³ J. Ferrater Mora, 1994: vol. 1, p. 35: «[...] Blanshard examina cinco sentidos de ‘absurdo’ en Kierkegaard: creer una contradicción; cometer una mala acción porque Dios lo mana; aferrarse apasionadamente a lo improbable o paradójico; «suspender» un principio que se sigue usando; sentir el mundo absurdamente.»

¹³⁴ *Ibidem* (tradução nossa).

¹³⁵ Albert Camus, 2005: p. 16: «Começar a pensar é começar a ser consumido. A sociedade não tem grande coisa a ver com estes princípios, o veneno está no coração do homem. É aí que deve ser procurado. Esse jogo mortal, que vai da lucidez perante a existência, à evasão fora da luz, é preciso segui-lo e compreendê-lo.»

¹³⁶ Sobre este mito, podemos ler na entrada «**Syshipus**» de *The Grove Companion to Samuel Beckett* de Ackerley e Gontarsky, que, de seguida passamos a citar: «**Sisyphus**: the **Whorescope Notebook** records (from the *Britannica*) the myth of Sisyphus, King of Corinth, who promoted navigation and commerce but was fraudulent, avaricious, and deceitful. In Hades, he had to roll uphill a huge marble block that always rolled back, because he had attacked travellers, killing them with a large boulder, or because he had betrayed the gods. The porter in *Watt* (26), wheeling milk cans from one end of the platform to the other, imitates Sisyphus: “perhaps it is a punishment for disobedience, or some neglect duty.” Moran comments sardonically on **Camus**’s 1942 essay “Le Mythe de Sisyphus”: “But I do not think even Sisyphus is required to scratch himself, or to groan, or to rejoice, as the fashion is now” (*Molloy*, 133).» Esta entrada é muitíssimo relevante não só por nos apresentar o mito clássico propriamente dito, mas também por sintetizar as principais referências e/ou influências na obra de Beckett. Note-se que apesar de o sentimento do absurdo ser uma constante na sua obra, Beckett só alude ao mito de Sísifo nos dois romances acima referidos. Negrito conforme o original.

da forma como esta decorre desarmoniosamente. As palavras deste comentador merecem ser reproduzidas:

[The Myth of Sisyphus (1942)] diagnoses humanity's plight as purposeless in an existence out of harmony with its surroundings (absurd literally means out of harmony). Awareness of this lack of purpose in all we do... produces a state of metaphysical anguish which is the central theme of the writers in the Theatre of the Absurd [...].¹³⁷

Na realidade, a generalidade dos estudiosos encara *O mito de Sísifo* de Camus – colectânea de ensaios sobre o absurdo – como a obra que melhor explorou este conceito até à data, considerando-a, ainda nos nossos dias, de extremo valor. Beckett, pessoalmente, considerou-a menor quando comparada com outras da autoria do escritor algeriano, rejeitando o seu pretensão existencialismo e valorizando, ao invés, aquelas que se revestem de um tom claramente literário, como *O estrangeiro* ou *Calígula*. Na verdade, estas três obras foram concebidas por Camus como uma trilogia dedicada ao absurdo, onde estão inclusos textos de diferentes géneros literários, nomeadamente, do narrativo – *O estrangeiro* –, do dramático – *Calígula* – e ainda um texto de tom claramente ensaístico – *O mito de Sísifo* –, que só são verdadeiramente compreendidos quando correlacionados.

Publicado pela primeira vez em 1942, *O estrangeiro* obteve grande aceitação entre leitores e críticos. A narrativa protagonizada por Meursault não nos dá a definição de absurdo; ao invés, inspira-nos este sentimento, o que é substancialmente diferente e, ao que parece, muito mais agradável a Samuel Beckett¹³⁸. É uma história simples e objectiva, apesar de narrada na primeira pessoa, que nos leva desde o momento em que Meursault recebe a notícia da morte da mãe, acolhida por este com uma estranha naturalidade, até à sua própria condenação à morte, por homicídio.

¹³⁷ John Russel Taylor *apud* Arnold P. Hinchliffe, 1985: p. 1.

¹³⁸ Cf. C. J. Ackerley *et allium*, 2004:, pp. 2, 81, 186.

Também a peça de teatro *Calígula*, representada pela primeira vez em 1945, mas escrita em 1938, nos revela o absurdo da existência humana através das palavras e das acções do jovem imperador, que, depois da morte da sua amada irmã, descobre a mais importante e cruel das verdades:

CALÍGULA, *lasso, num tom lento*
Os homens morrem e não são felizes.¹³⁹

O mito de Sísifo é, por sua vez, um texto claramente analítico, fulcral para o estudo do sentimento do absurdo, que nos mostra as suas infinitas potencialidades, ao mesmo tempo que desenha os seus limites. «Esse divórcio entre o homem e a sua vida, entre o actor e o seu cenário, é que é verdadeiramente o sentimento do absurdo.»¹⁴⁰

Julgamos ser esta tensão que dificulta, à partida, sobremaneira qualquer ensaio sobre o absurdo. Não o podemos olhar como conclusão de um raciocínio, porque nunca poderá ser resposta a nada. É antes de mais a bofetada¹⁴¹ que nos acorda para todas as grandes questões da vida. Daí que o próprio Camus ressalve, logo, na nota introdutória que redigiu à obra em questão, que:

[I]mporta assinalar também, ao mesmo tempo, que o absurdo, tomado até aqui como conclusão, é considerando neste ensaio como ponto de partida. [...] Aqui encontrará o leitor apenas a descrição, em estado puro, de um mal do espírito, a que, de momento, nenhuma metafísica, nenhuma crença se mesclam. Tais são os limites e o único preconceito deste livro.¹⁴²

Este mal de espírito a que se refere apresenta sintomas deveras preocupantes tornando-se progressivamente mais contagioso. A descrição que Albert Camus nos dá refere-se, então, a questões tão controversas como o suicídio, o problema das limitações concretas que nos são impostas e a liberdade de acção que nos é concedida, agora, conscientes da nossa condição. Para além disso, pretende

¹³⁹ Albert Camus, 2002: p. 23.

¹⁴⁰ Albert Camus, 2005: p. 17.

¹⁴¹ *Op. Cit.*: p. 21.

¹⁴² *Op. Cit.*: p. 9.

responder à questão: «O que é, com efeito, o homem absurdo?»¹⁴³ Talvez seja, como o descreve Camus, um Don Juan cujo riso alivia os desgostos de amor, porque “sabe e não espera”¹⁴⁴. Ou, ainda, um actor plenamente consciente da sua mortalidade e que opta por esgotar as inúmeras e, portanto, efémeras existências que lhe são possíveis. Ou quiçá um bravo conquistador, com quem o autor do ensaio tão facilmente se identifica, aquele que luta consciente de que “o homem é o seu próprio fim”¹⁴⁵. A verdade é que o homem absurdo existe em todos os anteriormente referidos, esgotando-se, talvez, na “mais absurda das personagens, que é o criador.”¹⁴⁶

Acreditamos que Samuel Beckett, o nosso criador, descobriu a verdadeira natureza do homem absurdo, revelando-a através das suas personagens. Ele sabia que o homem absurdo é alguém que representa um papel – um actor ou um D. Juan –, com verdadeiro esforço, daí a valorização subjacente ao acto de criação, à acção propriamente dita – de um conquistador ou de um criador. No caso da literatura de Samuel Beckett, podemos adiantar que esta acção é consumida pela ânsia de comunicação – para as personagens beckettianas agir é comunicar. Há, nas suas obras (ainda que, a um nível mais superficial, possa passar despercebida) uma coerência admirável entre tema e forma, o que traz muito mais força à sua mensagem, aos gritos dos seus monstros.

Jean-Paul Sartre, enquanto representante de uma literatura comprometida, diverge de Beckett¹⁴⁷; no entanto, Sartre também se interessou pela temática do absurdo, como comprova uma *explicação* redigida em 1943 para a obra *O*

¹⁴³ *Op. Cit.*: p. 63.

¹⁴⁴ *Op. Cit.*: p. 66.

¹⁴⁵ *Op. Cit.*: p. 80.

¹⁴⁶ *Op. Cit.*: p. 83.

¹⁴⁷ C. J. Ackerley *et alium*, 2004: p. 501: «[Sartre’s] commitment to a literature of engagement put him on a course different from that of SB. [...] A great **gulf** exists between Sartre’s existentialism and SB’s condition of doubt [...].» Negrito conforme o original.

*estrangeiro*¹⁴⁸, na qual o autor estabelece relações entre esta e *O mito de Sísifo*, entendendo, segundo as suas próprias palavras, que esta última é “o comentário exacto”¹⁴⁹ da primeira.

O que é então o absurdo como estado de facto, como dado original? Nada menos do que a relação do homem com o mundo. O absurdo fundamental manifesta, antes de tudo, um divórcio: o divórcio entre as aspirações do homem à unidade e o dualismo intransponível do espírito e da natureza, entre o impulso do homem em direcção ao eterno e o carácter finito da sua existência, entre a «preocupação» que é a sua própria essência e a inutilidade dos seus esforços. [...] Certo é que o absurdo não está no homem nem no mundo, se os tomamos separadamente; mas, como é carácter essencial do homem o «estar-no-mundo», o absurdo é, em suma, unitário com a condição humana.¹⁵⁰

Qualquer um destes nomes – Beckett, Camus, Sartre – pode ser identificado com a corrente filosófica existencialista. Sabemos, todavia, que o facto de serem catalogados por críticos como existencialistas, não deve condicionar a nossa forma de olhar a sua obra. Fazê-lo seria um erro. Vejamos um exemplo óbvio: como entender a nota de esperança que Camus nos deixa no final d’ *O mito de Sísifo* à luz do pessimismo existencialista de Sartre?

Deixo Sísifo no sopé da montanha! Encontramos sempre o nosso fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e levanta os rochedos. Ele também julga que tudo está bem. Esse universo enfim, sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada estilhaço mineral dessa montanha cheia de noite, forma por si só um mundo. A própria luta para atingir os píncaros basta para encher um coração de homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.¹⁵¹

A esperança está não só no posicionamento cimeiro de Sísifo, «no sopé da montanha», captado no instante de concretização do seu empreendimento, como também na exaltação da força e da perseverança do ser humano, mesmo em face da prepotência divina; está ainda no exercício de imaginação que nos leva a acreditar que Sísifo é feliz. Ele é apresentado como modelo de toda uma espécie de seres que se imaginam felizes, ao mesmo tempo que funciona como um instrumento para que

¹⁴⁸ Cf. Introdução de Jean-Paul Sartre in Albert Camus, 2001: pp. 5-27.

¹⁴⁹ Jean-Paul Sartre *apud* Albert Camus, 2001: p. 6.

¹⁵⁰ *Op. Cit.*: pp. 6, 8.

¹⁵¹ Albert Camus, 2005: p. 112.

ganhem consciência da ilusão que os precipita no abismo da inconsciência da sua absurdez.

Gritar a realidade, denunciando o absurdo, uma tarefa própria dos monstros e, ainda hoje, tão necessária para a humanidade continuar a se imaginar feliz, mas já, no conhecimento da sua absurdez.

Today, when death and old age are increasingly concealed behind euphemisms and comforting baby talk, and life is threatened with being smothered in the mass consumption of hypnotic mechanized vulgarity, the need to confront man with the *reality* of his situation is greater than ever. For the dignity of man lies in his ability to face *reality* in all its senseless; to accept it freely, without fear, without illusions – and to laugh at it.¹⁵²

No tempo de Samuel Beckett, de Camus e de Sartre, que foi, também, o tempo de Ionesco, de Adamov, de Genet, de Pinter – entre tantos outros artistas brilhantes – o tempo que herdámos e respiramos – o absurdo manteve-se mais vivo do que nunca. Nenhum espírito sensível lhe conseguiu escapar. Estes homens haviam sobrevivido ao Holocausto e, depois dele, experimentado a dificuldade que é continuar, quando somos seres conscientes e sabemos que «O sentimento do absurdo pode esbofetear qualquer homem, à esquina de qualquer rua.»¹⁵³ Esta frase não só afirma que o absurdo é nosso companheiro na viagem da vida, como revela que a consciência da sua presença não ocorre sem dor, nem que seja a dor breve da bofetada. Quem viveu nos anos 40 teve oportunidade de sentir mais intensamente do que os homens e mulheres de qualquer outra época a presença agressiva do absurdo na vida.

Primo Levi, que é, como já referimos anteriormente, um dos homens que melhor descreve, na primeira pessoa, a experiência do Holocausto, relata a sua experiência enquanto judeu italiano no campo de concentração mais conhecido do público – Auschwitz –, na obra *Se isto é um homem*, descrevendo de forma

¹⁵² Martin Esslin, 1977: p. 419.

¹⁵³ Albert Camus, 2005: p. 21.

impressionante e objectiva a luta que travou pela sobrevivência. Curiosamente (ou talvez não), algumas das palavras que encontramos com significativa frequência para descrever o que lá se passava e os sentimentos que dele se apoderavam são as mesmas que surgem na nossa mente quando lemos qualquer uma das obras de Beckett, nomeadamente, “espanto”, “silêncio” e “absurdo”. A verdade é que, depois de esbofeteados por ele, nada neste mundo parece lógico:

Se fôssemos capazes de raciocinar, deveríamos resignar-nos a esta evidência, de que o nosso destino é perfeitamente impossível de conhecer, de que qualquer conjectura é arbitrária e perfeitamente carente de qualquer fundamento real. Mas os homens só muito raramente são capazes de raciocinar, quando o que está em jogo é o seu próprio destino; preferem em todos os casos as posições extremas; [...] As duas classes, dos pessimistas e dos optimistas, não são porém tão distintas: não porque os agnósticos sejam muitos, mas porque a maioria, sem memória nem coerência, oscila entre as duas posições-limites, conforme o interlocutor e o momento.¹⁵⁴

Uma vez mais, o absurdo evoca a arbitrariedade do que nos acontece, o deficiente e reduzido uso da Razão e a incoerência nas palavras e nos actos. O contacto com a violência teve, na cultura ocidental, efeitos vários, amplamente discutidos nas teorizações sobre cultura que surgiram então. Em Samuel Beckett, muito particularmente, a bofetada originou um riso trágico, quase apetece dizer, absurdo.

Beckett é absurdo, na medida em que não se resignou perante a barbárie testemunhada, escrevendo, para além das reconhecidas peças de teatro, contos, novelas, romances, guiões de filmes, envolvendo-se nas traduções das suas obras, subindo ao palco durante os ensaios, assistindo às filmagens, enfim, tudo fazendo para se assegurar de que os seus monstros, aquelas personagens que tanto chocavam quem o lia ou via, personificavam e gritavam o mais alto possível (ainda que, tantas vezes, no silêncio) a condição absurda da vida: «You must go on, I can't go on, I'll

¹⁵⁴ Primo Levi, [s.d.], *Se isto é um homem*. p. 35.

go on.»¹⁵⁵ Como continuar? A resposta de Samuel Beckett parece ter sido: *Continuar, esbofeteando, eu, o público para exorcizar os demónios da letargia e da inconsciência.*

N' *O crepúsculo do dever*, Gilles Lipovestsky conclui sobre o valor do conhecimento para a progressão da caminhada humana, para o seu despertar:

O ideal do sacrifício é átono, a fê no futuro radioso da história esgotou-se: que nos resta senão a aventura do saber e as promessas da inteligência pragmática dos meios adequados? [...] Se a razão moral aponta o norte, apenas a razão reflectida, sabedora, [consciente do absurdo, arriscaríamos acrescentar] nos pode fazer chegar até ele.¹⁵⁶

Estamos em crer que é também para formar uma “razão reflectida” que Beckett escreve, partindo do material fornecido pelas imagens do real. Assim se compreende o tom sombrio com que se procura conhecer o paradeiro do «desejo de saber», porque ninguém tem «coração», ninguém tem «cabeça», «ninguém sente nada, ninguém procura nada, ninguém diz nada, ninguém ouve nada». Que gente é esta? Vejamo-la.

2. OLHAR OS MONSTROS

2.1. CONCEPÇÕES

De entre todas as criaturas que habitam as grandes obras de arte, os monstros são os mais legítimos e constantes mensageiros do absurdo que é, como vimos atrás, um elemento incontornável da condição humana. Na realidade, os olhos mais incautos quedam-se pela observação da heterogeneidade cultural e deleitam-se

¹⁵⁵ Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. p. 414.

¹⁵⁶ Gilles Lipovestsky, 2004: pp. 24-25.

com as diferenças que caracterizam os povos de todo o mundo. Para além das diferenças que nos separam, a presença de monstros, de seres estranhos que espantam e chocam quem os vê tem-se revelado uma profunda constante ao longo da História da humanidade.

Não deixa de ser curioso, por isso, que, a partir da segunda metade do século XX, todas estas criaturas que aterrorizavam o nosso imaginário passassem a assumir um papel diferente, convivendo com os seres humanos, no seu dia-a-dia, em vários casos de modo harmonioso, sem padecer de grande discriminação por parte deles. Os monstros tornaram-se, mesmo, personagens muito relevantes no mundo novo do entretenimento de massas. Agora, os monstros fazem parte do nosso quotidiano; ninguém estranha que eles surjam nos anúncios publicitários, invadam o imaginário infantil em forma de brinquedos e desenhos animados, e convivam com os adultos nas produções cinematográficas de Hollywood.

Uma coisa é certa: os monstros de hoje tornaram-se tão comuns, tão naturais, que quase perderam a sua capacidade de assustar (uma estranha associação, ainda que de certa forma paradoxal, com os monstros da Antiguidade, que também não atemorizavam, mas que eram sempre encarados como mensageiros de algo importante: um sinal, um aviso). Os monstros, hoje, vulgarizaram-se. Eles são os nossos heróis e os nossos inimigos, mas são, também, os animais de estimação das crianças e os bichos tecnológicos que garantem o sucesso profissional, a felicidade doméstica e a satisfação de grande parte dos desejos dos humanos.

É bem sabido que as palavras são organismos vivos que evoluem com o passar dos tempos e ganham, inevitavelmente, novas tonalidades, novos cheiros, outros sentidos... Temo-lo constatado, em diferentes casos, ao longo desta dissertação. O que significa, então, a palavra «monstro»? Qual a sua origem? E qual

a relação entre os sentidos que lhe foram atribuídos ao longo dos tempos e as personagens “diferentes” de Samuel Beckett? Estas são algumas das questões a que iremos tentar responder para que possamos entender melhor os estranhos protagonistas da obra de Beckett, bem como os mundos por eles habitados.

É extremamente interessante olhar o Mundo e a História através dos seus monstros e procurar perceber a evolução que sofreu a Palavra e o Ser. Mais interessante, ainda, é verificar que os monstros estiveram sempre presentes, em força, no inaugurar de novas eras, no estabelecimento de novos paradigmas filosóficos e culturais, quando novas forças se constituíam dominantes...

No tomo VII do *Grande Dicionário de Língua Portuguesa*, podemos ler:

Monstro, *s. m.* (do lat. *monstru-*). Corpo organizado cuja conformação se afasta da que é natural à sua espécie *ou* ao seu sexo. || Ser de conformação extravagante, imaginado pela mitologia. || Animal de grandeza desmedida. || *P. ext.* O que é extremamente feio. || O que é enorme, colossal, excessivo de grandeza; assombro, prodígio. || Pessoa cruel, desumana, perversa, desnaturada. || O que causa pavor, o que atemoriza e assusta. [...]

Ao ler esta definição, surge logo um fio condutor que percorre todas estas acepções: os monstros são seres anormais, seres que intimidam, quer seja pelo seu tamanho, quer seja pela sua fealdade, seres fora do vulgar. Todavia, devemos referir, em abono da verdade, que a palavra monstro nem sempre esteve tão intimamente associada ao mal, ao que não é natural e é feio. Se atentarmos à raiz latina da palavra, notamos que o sentido que é privilegiado, actualmente, corresponde apenas a algumas das acepções¹⁵⁷:

Mōnstrum, ī (*moneo*), *n.* 1. Prodígio, facto prodigioso (que é uma advertência dos deuses). 2. Tudo o que não é natural, monstro, monstruosidade. 3. (*Pl.*) Actos monstruosos. 4. Desgraça, flagelo, coisa funesta. 5. Coisa incrível, maravilha, prodígio [...]¹⁵⁸

Ora, aprofundando um pouco mais o estudo etimológico deste termo, notamos que este prima por se distanciar cada vez mais das acepções vulgares e

¹⁵⁷ Cf. acepções 2., 3. e 4.

¹⁵⁸ António Gomes Ferreira, 1996: p. 738.

pejorativas que comumente partilhamos, aproximando-se, por seu turno, da nobre acção de advertir, de lembrar, de esclarecer, uma noção (quase) perdida, hoje em dia:

Monëo, ës, ëre, ùi, ïtum (raiz **men*, cf. *memini*), *v. tr.* **1.** Fazer pensar, fazer lembrar [...] **2.** Advertir, chamar a atenção para, fazer observar que, aconselhar [...] **3.** Exortar, recomendar. **4.** (*Falando das divindades*) Profetizar, predizer, anunciar, ensinar, instruir. **5.** (*Raro*) Punir, castigar.¹⁵⁹

É na pureza deste étimo que pretendemos fundamentar este olhar, pois entendemos que as personagens beckettianas são um alerta grave para o nascimento de um novo tempo, são os monstros que povoam as antemanhãs dum mundo novo, anunciando-o, em voz bem alta, para todos os homens.

Pena é que, com o passar do tempo, a noção de monstro como mensageiro dos deuses se tenha perdido, fazendo com que muito poucos reconheçam na fealdade das suas personagens uma bonita mensagem de esperança. Em nosso entender, as personagens monstruosas de Beckett servem o propósito de anunciar um tempo novo, quanto mais não seja um tempo que surja contra os verdadeiros demónios que nos aprisionam e limitam o olhar. Elas são mais do que meros sinais de mudança, são muitas vezes verdadeiros agentes de progresso, aqueles que nos despertam, com as suas bofetadas para a noite – geralmente terrível – e, conseqüentemente, nos fazem ansiar, esperar e valorizar a alvorada. Quem melhor do que estas criaturas para nos mostrar o caminho para além das trevas?

Mas a verdade é que, com o passar do tempo, os monstros, que começaram por ser entidades míticas, grande parte das quais belas, divinais, simples e maravilhosas justificações para os fenómenos naturais da natureza, converteram-se, na Idade Média, em seres malvados, abominados e, acima de tudo, temidos, muito temidos. Na Era das Trevas, os monstros eram sinónimo de medo e de terror, por isso, nada nem ninguém os suportava; os monstros eram filhos da noite, do Diabo,

¹⁵⁹ *Op. Cit.*: p. 737.

inimigos de Deus e da Luz. Quando surgiam, o medo que suscitavam não deixava ninguém aproximar-se deles para os conhecer melhor e aprender com eles a capacidade de a noite devir dia. No entanto, está provado que o ser humano não consegue sobreviver muito tempo em mundos castrados, mutilados, em que está ausente a busca pela harmonia plena entre as dimensões espiritual e natural do homem. O Homem não consegue negar, por completo, nem a sua carne, nem o seu espírito, e quem acredita nessa possibilidade, está a entregar-se a uma existência de completa esquizofrenia. Os nossos belos monstros e os seus criadores – os deuses e os artistas – nunca admitiriam que isso acontecesse.

Depois da Segunda Guerra Mundial e das inacreditáveis atrocidades praticadas nos campos de batalha e nos de concentração, os monstros regressaram em todo o seu esplendor para nos espantarem e comoverem, nomeadamente, nas peças de Beckett, nos seus romances e novelas. Já nos nossos dias, o corpo tornou-se um campo de experiências plásticas tal, desafiando os limites convencionais do gosto e concretizando os cenários mais originais da imaginação, que não nos surpreende que estas criaturas maravilhosas tenham deixado de nos espantar. Talvez seja por isso que, hoje, padecemos de uma forte incapacidade de nos espantarmos, e que as atrocidades cometidas pelo mundo fora, como por exemplo, no Ruanda, na China, no Médio Oriente, na rua, ao nosso lado, não nos espantem tanto quanto deviam.

2.2. FORMAS

Beckett, já em meados do século passado, acolhe os monstros criados pela sua sociedade – os velhos, os aleijados, os banidos, os deficientes – e torna-os protagonistas das suas histórias. Consciente de que nunca conseguirá representar

genuinamente a sociedade nem o indivíduo, Beckett tenta aperfeiçoar a representação do eu e do outro através da exploração de novas formas, personagens até à data pouco retratadas na literatura. É assim que nos avisa de que os monstros do nosso tempo são novamente outros – talvez os nossos pais, os nossos irmãos ou amigos, em última instância, podemos ser nós mesmos¹⁶⁰.

Partindo da premissa de que «[t]he living body is the fundamental phenomenological basis for apprehending self and society»¹⁶¹, somos levados a olhar as personagens beckettianas com redobrada atenção. Os seus corpos, apesar da debilidade revelada e da conseqüente fragilidade dos laços que os unem aos seus espíritos, não são meros espaços habitados pela mente. Para Samuel Beckett, corpo e mente, são ambas estruturas essenciais para o estabelecimento da identidade humana. É por isso que, nas palavras de Nishi Chawla:

While the Western philosophical tradition, then, has tended to privilege the concept much more than the sensation, Beckett challenges one to rethink one's intellectual responses about the bodily sensations which the mental faculties convert into abstract ideas.

The extent to which the body authenticates identity is an issue Beckett addresses insistently in his writings.¹⁶²

É importante notar que estas personagens disformes e débeis são, na sua generalidade, responsáveis por denunciar a absurdez da condição humana, ao mesmo tempo que se assumem como fonte do riso trágico necessário à nossa sobrevivência; são belos monstros que animam os nossos diálogos absurdos com os seus gritos e, não raras vezes, com os seus silêncios.

Para esclarecer o tipo de monstruosidade a que nos estamos a referir, iremos nos ocupar de algumas das “personagens” beckettianas. Começemos por uma

¹⁶⁰ Não é por acaso que na maior parte das obras de Beckett, principalmente nas que analisamos, os monstros são o próprio eu que narra, a voz que o leitor/o público tende a tornar sua, uma voz que frequentemente cede aos impulsos mais bárbaros e primários, para além de se reificar num corpo disforme, que aos olhos dos outros parece repugnante.

¹⁶¹ Nishi Chawla, 1999: p. 9.

¹⁶² *Op. Cit.*: p. 42.

das entidades mais relevantes na sua obra, o narrador: um eu, em muitas narrativas, sem nome, com pés e pernas defeituosos, uma cabeça cheia de pústulas, sempre escondida por debaixo de um chapéu, e que, progressivamente, se dá conta de se estar decompondo e perdendo a sua autonomia e capacidade de locomoção, mas que nunca admite a perda da capacidade de verbalizar o seu consciente (e até, por vezes, o seu inconsciente). Além deste, tantas outras personagens, secundárias ou simplesmente aludidas, cruamente descritas pelo narrador ou habilmente representadas em palco, tocam-nos e espantam-nos pela sua anormalidade.

Começamos pelo primeiro amor do narrador no conto «*Primeiro amor*» que, apesar da aparente centralidade que lhe é conferida pelo título, não tem sequer direito a um nome único, próprio, que o distinga. O seu nome é algo volátil, sujeito às vontades do narrador que o muda apenas por este, ao fim de meia dúzia de páginas, o aborrecer («*Anyhow I'm sick and tired of this name Lulu, I'll give her another more like her, Anna for example, it's not more like her but no matter.*»¹⁶³). Num primeiro momento, julgamos que encontrou um nome que se identifica mais com ela, algo aparentemente positivo, mas logo nos apercebemos de que não. Tal como a sua cara («*a face like millions of others.*»), o seu nome não parece servir para a distinguir de outros. A verdade é que ele a despoja da sua identidade com a mesma indiferença com que descobre a forma de ela ganhar a vida («*So you live by prostitution, I said. We live by prostitution, she said. You couldn't ask them to make less noise?*»¹⁶⁴). Aparentemente, o nosso narrador não tem grande consideração pelo corpo, limitando-se a obedecer aos seus apelos mais básicos, sem se preocupar minimamente com as consequências («*Do you know where the convenience is? she*

¹⁶³ Samuel Beckett, 1995: pp. 34-35.

¹⁶⁴ *Op. Cit.*: p. 43

said. She was right, I was forgetting. To relief oneself in bed is enjoyable at the time, but soon a source of discomfort.»¹⁶⁵).

Confrontado com a possibilidade de vir a ser pai, reage apelando vivamente ao aborto, justificando que ela depressa recuperaria as suas formas («Abort, abort, and they [her breasts' haloes]'ll blush like new.»). Esta é uma das situações mais sérias do conto, mas, ao mesmo tempo, uma das mais cómicas, aquela em que estes monstros, ao que parece enamorados, nos alertam claramente para a crueldade e a futilidade dos seres humanos. Note-se nesta passagem de «Primeiro amor» como o narrador admite perder o seu «eu» devido a uma erecção, revelando sem pudor que o seu lado mais primário, mais animal, domina sobre o seu lado mais intelectual:

But man is still today, at the age of twenty-five, at the mercy of an erection, physically too, from time to time, it's common lot, even I was not immune, if that may be called an erection. It did not escape her naturally, women smell a rigid phallus ten miles away and wonder, How on earth did he spot me from there? One is no longer oneself, on such occasions, and it is painful to be no longer oneself, even more painful if possible than when one is. For when one is one knows what to do to be less so, whereas when one is not one is any old one irredeemably.¹⁶⁶

Ao longo dos contos, similarmente ao que acontece nos romances que compõem a dita trilogia, o narrador parece-nos cada vez menos real, na medida em que se apresenta condenado a repetir as mesmas acções – «even more dead than alive than usual»¹⁶⁷.

O pai, uma personagem presente em muitos contos e romances, obriga o nosso protagonista a crescer. Em «O primeiro amor», o pai é um outro que morre e marca com esta data a do seu “casamento” com Lulu, mas é, também, ele próprio, um ser irresponsável, que foge dos gritos do filho recém-nascido. Em «O expulso», o pai é um velho inchado e roxo que parece invejar a sua jovialidade¹⁶⁸ e o obriga a deixar de ser criança. De certo modo, todos nós somos “pais”, todos nos

¹⁶⁵ *Op. Cit.*: pp. 40-41.

¹⁶⁶ *Op. Cit.*: p. 31.

¹⁶⁷ *Op. Cit.*: p. 37.

¹⁶⁸ *Op. Cit.*: p. 48.

empenhamos em formar adultos, como diz o narrador deste conto: «Everyone is a parent, that is what keeps you from hoping.»¹⁶⁹

Ainda neste conto, «O expulso», temos um cocheiro do qual só conhecemos o bigode, a história de uma crosta no seu traseiro que um bom médico removeu e adivinhamos o seu feitio colérico já que se cobria de vermelho (ou roxo) facilmente, e a sua mulher, dona de duas enormes nádegas. Das muitas personagens que enunciamos pouco mais se sabe para além das particularidades descritas, pois é nestes pormenores invulgares que os narradores beckettianos fundamentam a sua identidade. Todas elas têm maleitas que as constroem ou características que deformam o seu corpo, tornando-se únicas; todavia, no fim de contas, qualquer uma delas podia ser um de nós.

Continuemos ilustrando o que atrás é dito, porquanto há, nas obras de Beckett, muitas mais personagens disformes. Em «O calmante», o nosso narrador morto olha um contador de histórias engraçadas, calvo; lembra o pai, dono de uma barriga enorme; fala com ternura do rapaz esfarrapado que levava uma cabra por um corno, sem a largar, e que lhe ofereceu um rebuçado¹⁷⁰, recorda a imagem dos olhos esbugalhados e inflamados de um potencial suicida que encontrou na torre da catedral. Em «O fim» é o narrador, um velho desalojado do lar em que se encontrava internado, o ser mais estranho do conto. Enojam-nos, de certo modo, os seus débeis hábitos de higiene. Não é por acaso que quando é despojado de um quarto que alugou a uma mulher grega ou turca pelo verdadeiro dono, este diz que vai colocar no seu lugar um porco. Mas toca-nos mais fundo a justificação dada pelo dono do

¹⁶⁹ *Op. Cit.*: p. 51.

¹⁷⁰ Mais tarde, quando quase desespera, cercado pela solidão, sem ninguém que o ajude a encontrar o caminho, agarra-se a esta doce recordação («I might as well not have existed. But what about the sweet? A light! I cried.» *Op. Cit.*: p. 71). E ela torna-se a luz que traz um outro ser para a sua vida, ainda que apenas temporariamente, um homem que se senta ao seu lado, lhe conta a história da sua vida, dos seus amores e lhe pede um beijo em troca de um frasquinho de remédio que promettesse acalmá-lo nesta caminhada, já longa, para a morte.

quarto («He said he needed the room immediately for his pig which even as he spoke was catching cold in a cart before the door [...]»¹⁷¹).

Com o passar do tempo, votado ao abandono, a sua cara deixa de responder à sua vontade e ele admite já não conseguir expressar as emoções mais básicas, já não consegue pedir ajuda, agradecer, nem sequer desculpar-se e, por isso, cobre-a com um pano preto. Em «O calmante», por exemplo, esta condição impede-o, mesmo, de revelar sensações através da sua feição. Ao que parece o seu corpo já não reflecte o seu espírito («If I could have blushed I would have, but there was not enough blood left in my extremities.»¹⁷²). Em *O inominável*, este divórcio entre corpo e alma é ainda mais óbvio, porque explorado mais profundamente. A certa altura, encontramos-lo castrado de quase todos os seus membros¹⁷³, vivendo numa espécie de vaso, num pequeno receptáculo, que acolhe, em vida, os seus restos mortais.

É um facto que estas personagens, sejam elas mais ou menos desfiguradas, apresentam muitíssimas semelhanças connosco. Nós temos todos, salvo raríssimas excepções ao longo da História, graves dificuldades em manter as nossas dimensões espiritual e sensorial equilibradas. A diferença está no facto de a generalidade das personagens beckettianas revelarem grandes limitações físicas – por isso as apelidamos de monstros – mas não intelectuais e de assumirem, por isso, com toda a naturalidade o desígnio maior de mostrarem aos outros a condição absurda da vida. Fazem-no recorrendo às (não-)palavras e aos silêncios e com estas armas dizem o que pode e o que não pode ser dito. É certo que tudo isto vem dificultar bastante a sua relação com aqueles que os cercam, pois parecem misteriosos e enigmáticos, mas

¹⁷¹ *Op. Cit.*: p. 86.

¹⁷² *Op. Cit.*: p. 67.

¹⁷³ Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. p. 327: «And since I have lost all my members, with the exception of the onetime virile, they know also that I shall not be guilty of any gestures liable to be constructed as inciting to alms, a prisonable offence.»

são apenas maravilhosos monstros, os melhores aliados de quem convive com o absurdo.

Aquando da constatação de que os seus corpos não respeitam as ordens da sua mente, os narradores de «O calmante» e de *O inominável* fazem-nos levantar mais uma importante questão: Afinal quem é que escolhe se isolar e fechar, negando-se a olhar, a ouvir e a compreender o outro? Quem são os verdadeiros monstros, se nos ativermos à acepção vulgar que a palavra ganhou nos nossos dias?

All the mortals I saw were alone and as if sunk in themselves.¹⁷⁴

The fact is I trouble no one, except possibly that category of hypersensitive persons for whom the least thing is an occasion for scandal and indignation. [...] And even those sufficiently unhinged to be affected by the spectacle I offer, I mean upset and temporarily diminished in their capacity for work and aptitude for happiness, need only look at me a second time, those who can bring themselves to do it, to have immediately their minds made easy.¹⁷⁵

A loucura que parece dominá-los é apenas mais uma característica da sua anormalidade, por isso de entre as muitas personagens das obras em análise temos de destacar uma, talvez a mais louca e monstruosa: Lucky, o servo de Pozzo, em *A espera de Godot*. Assim que o vemos pisar o palco, sentimo-nos chocados, apercebemo-nos de que Lucky simboliza todas as vítimas da tirania humana. No primeiro acto, ele aparece-nos embrutecido, como um animal ou autómato, amarrado pelo pescoço, que está em carne viva, ferido pela corda, e carregando todo o tipo de coisas, arrastando-se pelo chão quase, devido ao peso que traz. É um escravo despido da sua capacidade de pensar e de falar. Vladimir e Estragon também estranham, cada qual à sua maneira, a atitude despótica de Pozzo. Mas Estragon não se inibe de pedir os ossos que lhe estavam destinados, para que ele próprio os possa roer, enquanto Vladimir, incrédulo, assiste a tudo isso, gritando a sua indignação.

¹⁷⁴ Samuel Beckett, 1995: p. 70.

¹⁷⁵ Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. p. 328.

O chapéu é nesta peça um dos símbolos mais importantes, representa a razão e o direito à palavra. Quando Lucky não o tem, não diz o que quer que seja. Pozzo afirma mesmo que ele não consegue pensar sem o chapéu. Mas quando o põe na cabeça, solta a sua língua e, ainda que por breves momentos, mostra-se-nos livre para contar o que guardou no silêncio. Esta peculiaridade representa uma anormalidade singular, como se o cérebro estivesse fora do corpo, fosse um acessório que se usa, se ostenta e se perde, em vez de constituir parte integrante da identidade humana.

Há muitas outras personagens nas obras de Beckett cujos corpos se nos afiguram monstruosos, incompletos e intimamente acoplados a elementos externos, como sejam o chapéu e a bicicleta, ao ponto de se sentirem mutilados sem eles. É o caso de Lucky, mas também de muitas outras personagens, nomeadamente de Vladimir, Estragon, Pozzo, Molloy, Moran e Malone.

Em muitas das suas obras, pelo menos, até ao momento em que escreve *Fim de partida*, Beckett aposta na bicicleta como meio de transporte privilegiado para as personagens se moverem no espaço, mesmo as fisicamente debilitadas, como é o caso do narrador de «O calmante», Mercier, Molloy e Malone. Ao nos debruçarmos sobre alguns dos adereços que ostentam não nos estamos a desviar do objectivo de apresentar estas personagens como seres anormais, já que estes elementos externos surgem, como referi anteriormente, ligados aos seus corpos.

A bicicleta – a máquina – aparece, geralmente, como um meio auxiliar ou simplesmente como uma companhia, naqueles momentos em que as personagens – o ser humano – se aventura em espaços mais amplos e desconhecidos. Nas obras em análise nesta dissertação, a bicicleta funde-se com as personagens tornando-se praticamente una com o seu corpo (e mente). Em «O calmante», o narrador chama a

nossa atenção para a fusão entre o espírito e a máquina, notada na atitude de um ciclista que harmoniza a leitura com a deslocação de um lugar para outro (não importa qual):

I only saw one cyclist! He was going the same way I was. All were going the same way as I was, vehicles too, I have only just realized. He was pedalling slowly in the middle of the street, reading a newspaper which he held with both hands spread open before his eyes. Every now and then he rang his bell without interrupting his reading.¹⁷⁶

No que respeita a esta fusão, bicicleta-ciclista, podemos, ainda, argumentar que o que Beckett pretende, mais do que mecanizar o ser humano, é humanizar as máquinas, uma vez que elas se revelam muito importantes para as suas personagens e que, tal como estas, se desintegram, envelhecendo, com o passar do tempo¹⁷⁷; restalhes, na maioria dos casos, aquelas peças encarregues da produção de som, como às nossas personagens resta a voz. A verdade é que quer sejam seres disformes quer amorfos, aparentemente, sem corpo que os confina, as criaturas beckettianas comunicam sempre. Quando a bicicleta de Molloy é apreendida por um polícia, o nosso protagonista não desiste, continua a sua viagem a pé, levando apenas a buzina da bicicleta, o que a dota de alguma importância; também Malone, no romance *Malone morre*, destaca da sua curta lista de posses uma campainha de bicicleta, reforçando a ideia de que estes elementos, embora externos, são importantes para os nossos monstros; na leitura que deles fazemos enquanto partes constitutivas de seres monstruosos, a sua função é inequivocamente representativa da missão do *monstro*; afinal maximizam a nossa capacidade de produzir sons, de avisar para perigos eminentes.

¹⁷⁶ Samuel Beckett, 1995: p. 71

¹⁷⁷ Samuel Beckett, 1974: p. 85: «You remember our bicycle? said Mercier. / Just, said Camier. / Speak up, said Mercier, I'm not deaf. / Yes, said Camier. / Of it there remains, said Mercier, securely chained to the railing, as much as may reasonably remain, after a week's incessant rain, of a bicycle relieved of both wheels, the saddle, the bell and the carrier. And the tail-light, he added, I nearly forgot. He struck his forehead a blow. What an addle-pate to be sure! he said. / And the pump of course, said Camier. / Believe it or not, said Mercier, it's all one to me, our pump has been spared.»

O chapéu, por seu turno, parece servir dois propósitos fundamentais nas obras por nós trabalhadas, revestindo-se de uma grande importância. Primeiro, o de marcar a entrada na idade adulta, a integração de um indivíduo até aí desconsiderado, por ser apenas uma criança, na sociedade:

When my head had attained I shall not say its definitive but its maximum dimensions, my father said to me, Come, son, we are going to buy your hat, as though it had pre-existed from time immemorial in a pre-established place.¹⁷⁸

E segundo, não menos importante, nomeadamente depois de se consciencializar das suas debilidades, o de proteger e esconder as imperfeições que a cabeça apresenta. Daí que geralmente esta personagem não o queira tirar, ainda que o faça, por vezes, por uma questão de educação, como quando é apresentado à mulher do cocheiro, em «O expulso», e se recuse a trocá-lo seja pelo que for, mesmo sentindo outras necessidades. Lucky, como vimos, não consegue pensar sem o seu chapéu.

Ficam, assim, os protagonistas destas histórias – os nossos monstros –, independentemente daquilo que possam ter, condenados à solidão, circunscritos pelos seus corpos à capacidade de despavarrar o mundo, através dos seus silêncios e dos seus gritos, sempre ricos em ambiguidades.

2.3. LINGUAGEM

Tudo é efémero. Tudo passa. A própria palavra passa... Fica o silêncio. Mas o silêncio também morre às mãos dos sons, das palavras, dos gritos – mesmo quando são simples balbucios sem sentido. O que nos resta então? Ao que parece, apenas persiste a certeza da alteridade entre gritos e silêncios. A obra de Samuel Beckett demonstra de forma genial o poder da palavra, pois mostra-nos a sua imensidão, ao mesmo tempo que nos revela a grandeza do silêncio.

¹⁷⁸ *Op. Cit.*: p. 48.

Um discurso fragmentado, aparentemente ilógico, errado do ponto de vista da gramática tradicional é mais uma forma de Beckett expressar o seu desejo de espantar, de chocar o público-leitor. Todavia, em *O primeiro amor*, ele salienta a capacidade de mesmo num discurso aparentemente caótico encontrarmos um sentido ou vários:

I was so unused to speech that my mouth would sometimes open, of its own accord, and vent some phrase or phrases, grammatically unexceptionable but entirely devoid of meaning, for on close inspection they would reveal one, and even several, at least of foundation.¹⁷⁹

O silêncio, por sua vez, representa o corte absoluto com a realidade. Sobre o silêncio, George Steiner escreve o seguinte:

Dir-se-ia que escolhe o silêncio [a criança autista] para proteger a sua identidade, mas talvez mais ainda para destruir o seu amigo imaginário [...] as crianças sabem que o silêncio pode destruir um outro ser humano.¹⁸⁰

Acreditamos que o intuito do nosso escritor não é destrutivo, pois, apesar de omnipresente, o silêncio não domina os seus diálogos absurdos. O desejo de contar o silêncio é tão grande que muitas vezes não lhe bastam as pausas e as esperas de onde ele brota; Beckett apela directamente à necessidade de o ouvirmos, de o termos nas nossas vidas.

O narrador de «Primeiro amor» descreve-nos como o som e o silêncio se confundem, desafiando a lógica do tempo que dita que tudo tem um princípio e um fim:

First I didn't hear it, then I did, I must therefore have begun hearing it, at a certain point, but no, there was no beginning, the sound emerged so softly from the silence and so resembled it.¹⁸¹

Mas uma das obras em que melhor se nota a centralidade da palavra – e mesmo das não-palavras – é *O inominável*. Note-se a função surpreendente do discurso, criado não para designar o mundo físico, iluminar a realidade, interpretar e

¹⁷⁹ *Op. Cit.*: p. 41.

¹⁸⁰ George Steiner, 2002:p. 63.

¹⁸¹ Samuel Beckett, 1995: p. 37.

preencher as zonas de silêncio e de ininteligibilidade que nos rodeiam, mas, ao invés, produzido com o intuito de “inventar obscuridades” – e isso apesar da já de si abundante presença do obscuro em tudo quanto existe:

I cannot be silent. About myself I need know nothing. Here all is clear. No, all is not clear. But the discourse must go on. So one invents obscurities. Rhetoric.¹⁸²

Este último romance da trilogia é uma obra sobre o dizer, sobre a voz que anseia por nomear a realidade sem saber como adequar o som ao sentido, quer seja por não o reconhecer, quer por desconhecer o sentido, quer por conhecendo o som não o reconhecer como o mais adequado ao sentido, quer por não conseguir se libertar de uma prática linguística fadada à representação incompleta do mundo.

Neste romance, a questão da identidade do eu que narra mina, desde as primeiras linhas, o discurso. Beckett avisa-nos, nesta obra, de que só através de um diálogo permanente, absurdo – na maior parte das vezes – entre o eu que narra e o mundo que o cerca – o tempo, o espaço, os outros – podemos consolidar a nossa identidade. Atente-se nos seguintes excertos:

Where now? Who now? When now? Unquestioning. I, say I. Unbelieving. Questions, hypotheses, call them that. Keep going, keep going on, call that going, call that on.¹⁸³

[...]

I who am here, who cannot speak, cannot think, and who must speak, and therefore perhaps think a little, cannot in relation only to me who am here, to here where I am, but can a little, sufficiently, I don't know how, unimportant, in relation to me that was elsewhere, who shall be elsewhere, and to those places where I was, where I shall be.¹⁸⁴

É inegável o movimento incessante de contra-discursividade que encontramos nesta sequência de frases. À formulação de perguntas, segue-se a recusa em responder; à afirmação do eu, segue-se a recusa em acreditar – acabando por nos ser transmitida a noção de convergência das não-palavras na amálgama de hipóteses

¹⁸² Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. p. 294.

¹⁸³ *Op. Cit.*: p. 291.

¹⁸⁴ *Op. Cit.*: p. 301.

onde se cozinha o discurso esquizofrênico, que nomeia sem acreditar no sentido daquilo a que dá nome. As palavras, os gritos e todos os silêncios servem a necessidade de esta voz se encontrar, e o corpo, de que anteriormente falámos, surge como o último elo, ténue e monstruoso, ao mundo real. Para Lucky, por exemplo, a possibilidade de, posto o chapéu na sua cabeça, poder verbalizar algo é fundamental para que o silêncio mantido desde o início da sua aparição ganhe muito mais valor. O som que quebra o silêncio intemporal é fundamental para nos avisar do Princípio.

That I am not stone deaf is shown by the sounds that reach me. For though the silence here is almost unbroken, it is not completely so. I remember the first sound I heard in this place, I have often heard it since. For I am obliged to assign a beginning to my residence here, if only for the sake of clarity. Hell itself although eternal, dates from the revolt of Lucifer.¹⁸⁵

É belíssima a forma como nos é apresentada neste excerto a interdependência que existe entre o corpo e a mente, os gritos e o silêncio, o supérfluo e o essencial. Sobretudo, é esclarecedor o paralelismo entre o começo do som (este momento fronteiro em que o silêncio devém o seu oposto) e o princípio de um mundo inundado de luz, mesmo que seja a luz infernal da revolta contra aquilo que é. E persiste, neste mundo de gritos e silêncios, a preocupação com o corpo, um corpo igualmente estilhaçado, à semelhança do silêncio que se quebrou em sons, fundindo os fragmentos próprios e alheios numa colagem de órgãos que serve a representação de um instante – o instante da fala sem sentido (que desconhece as palavras certas), da leitura sem compreensão (atordoada pelos não-sentidos), da vida consciente do seu absurdo.

Why should I have a sex, who have no longer a nose? All those things have fallen, all the things that stick out, with my eyes, my hair, without leaving a trace, fallen so far so deep that I heard nothing, perhaps are falling still, my hair slowly like soot still, of the fall of my ears I heard nothing. Mean words, and needless, from the mean old spirit, I invented love, music, the smell of flowering currant, to

¹⁸⁵ *Op. Cit.*: p. 295.

escape from me. Organs, a without, it's easy to imagine, a god, it's unavoidable, you imagine them, it's easy, the worst is dulled, you doze away, an instant.¹⁸⁶

Importa notar, antes de concluirmos esta secção dedicada aos monstros, que a ciência e o progresso técnico avançaram de tal forma, nos nossos dias, que conseguem tornar o feio belo e, em muitos mais casos do que se crê, o belo feio, confundindo-nos terrivelmente quando nos dispomos a olhar, a procurar os monstros que nos rodeiam, a interpretar os seus gritos e os seus silêncios. Neste sentido, sentimos que se operou uma inversão, esta sim, assustadora, mascarando os monstros e tornando a sua mensagem, já de si complicada, ainda mais difícil de decifrar.

Creemos que o verdadeiro perigo para a humanidade reside em não conseguirmos interpretar as mensagens que os seus criadores nos transmitem, traduzindo o silêncio que nos escapa em gritos que nos espantam, através das vozes destes seres maravilhosos, tão naturalmente diferentes. Se isto assim se passar, perderemos, certamente, a oportunidade de aprender a melhor forma de preparar um novo mundo, de devirmos melhores seres.

Aos monstros de Samuel Beckett, às personagens com que povoa os seus desertos, resta a esperança de nos despertarem para a antemanhã de um novo tempo, um mundo (re)criado a partir das ruínas deixadas pelo homem velho, habitado por espíritos livres que vivem, em harmonia, com os corpos que os contêm, que compreendem tanto os seus silêncios, como os seus gritos.

3. (RE)CRIAR

Sendo certo que poderíamos escolher de entre inúmeros textos de distintos autores amplo material para ilustrar este apelo de Beckett à vigília consciente e sábia,

¹⁸⁶ *Op. Cit.:* p. 305.

optámos por ler a obra de Samuel Beckett, um homem que, nos cinco anos que se seguiram ao final da Segunda Guerra Mundial, trabalhou as palavras a um ritmo notável. Apesar de ter publicado apenas dois contos e uma novela, durante esta fase, a verdade é que foi, entre 1945 e 1950, que Samuel Beckett escreveu onze das suas obras literárias, entre elas, várias mundialmente reconhecidas. Vamos nomear, só a título de curiosidade, alguns dos títulos que germinaram nesta época¹⁸⁷, nomeadamente, os romances *Molloy*, *Malone está a morrer* e *O inominável*, a peça de teatro *À espera de Godot*, um marco incontornável na sua carreira artística, mas também na literatura e no teatro mundiais, e até *Eleuthéria*, uma peça publicada recentemente, *post mortem*, que reivindicou a atenção dos académicos e críticos¹⁸⁸. Mas há muitos outros aspectos que tornam as obras criadas neste período especialmente interessantes, designadamente, a opção assumida por Samuel Beckett de escrever em francês.

3.1. O BILINGUISMO

Algures no prefácio à segunda edição de *Depois de Babel*¹⁸⁹, George Steiner reafirma a sua posição original de que a tradução está implícita em todo o acto de comunicação, independentemente de se estar a comunicar ou não em línguas diferentes, salvaguardando, no entanto, que

[E]mbora passemos o nosso tempo a «traduzir» sempre que falamos e recebemos sinais no interior da nossa própria língua, é evidente que, no

¹⁸⁷ Para obter uma informação mais detalhada, consulte-se a lista cronológica das obras da autoria de Samuel Beckett em anexo (Anexo I).

¹⁸⁸ A sua publicação *post mortem*, depois de Beckett a ter guardado, deliberadamente durante tantos anos dos olhares do público, gerou alguma controvérsia. No entanto, Barney Rosset, ex-editor de Beckett, nos Estados Unidos da América, conseguiu vencer na justiça o editor francês, Jérôme Lindon, que se opôs a esta publicação, ganhando o direito a publicar a peça, em 1995, quase meio século depois de ter sido criada. Mas o interesse por esta peça vai para além desta polémica. *Eleuthéria* é, de facto, uma peça diferente das outras escritas por Beckett.

¹⁸⁹ Cf. George Steiner, 2002: p. 16.

sentido mais amplo e habitual do termo, o acto intervém quando há duas línguas que se encontram.»¹⁹⁰

Samuel Beckett, em mais um dos seus caprichos geniais, obriga-nos a compreender, desde o princípio desta fase, a tradução em ambas as acepções acima exploradas, pois não lhe basta adoptar um registo novo para a sua escrita, que exige bastante da capacidade interpretativa do receptor, opta, ainda, por escrever numa língua que não a materna, envolvendo-se, posteriormente, de forma activa nas traduções para outras línguas, muito em especial, para inglês. Esta é uma opção particularmente estranhada por académicos e críticos que coincide com a sua fase criativa mais frutífera. Muitos se perguntaram o porquê de ele escrever em francês¹⁹¹, interrogação que originou, inclusive, vários estudos sobre esta temática¹⁹².

Creemos que, numa época em que qualquer espírito sensível, sentia que o ser humano havia perdido o controlo do seu destino, julgamos que a sua maior motivação foi a de o agarrar de novo e de se desafiar a si próprio, criar algo belo a partir duma matéria-prima – neste caso, uma segunda língua – que escapava naturalmente ao seu jugo, sendo-lhe, porém, familiar (já vivia em França há alguns anos e, durante a sua carreira académica, dedicou-se ao estudo do francês).

Em *Malone morre*, encontramos uma clara alegoria às duas línguas que Beckett explora aquando da criação literária, quando o narrador se refere aos seus lápis: um pequeno, de duas pontas, cuja forma de pegar já se encontra condicionada, por velhos vícios – a língua inglesa – e um novo, feito em França, que escapa ao seu

¹⁹⁰ *Op. Cit.*: p. 17.

¹⁹¹ C. J. Ackerley *et alium*, 2004: pp. 206, 207: «[A]sked in 1956 why he began to write in French, SB replied, “Parce qu’en français c’est plus facile d’écrire sans style.” [...] As SB told later Charles Juliet (*Conversations*, 143), it was a new language for him, “still with an aura of unfamiliarity about it,” which “allowed him to escape the habits inherent in the use of a native language.” [...] Asked if he was English, SB famously replied, “au contraire”. [...] After World War II SB jettisoned the virtuosity of Modernism (and with it the English language), its bravado, its literariness, for a literalness confounding in its simplicity [...]»

¹⁹² Vide Ann Beer, «Beckett’s bilingualism» *apud* John Pilling, 1996: pp. 209 – 221; Martin Esslin, 1977: pp. 35 – 38; Patrick Casement, «Samuel Beckett’s relationship to his mother tongue» *in International Review of Psycho-analysis*, 9, 1982: pp. 33-44; Brian Fitch, 1988.

controle, uma vez que nem sabe bem onde se encontra, sabe-o, ao menos, perdido na sua cama – a língua francesa:

My pencil. It is a little Venus, still green no doubt, with five or six facets, pointed at both ends and so short there is just room, between them, for my thumb and the two adjacent fingers, gathered together in a little vice. [...] The strange thing is I have another pencil, made in France, a long cylinder hardly broached, in the bed with me somewhere I think.¹⁹³

Creemos que, em última instância, é a palavra – subentenda-se a linguagem – que nos permite sonhar para além da nossa pequenez, para além do agora (do ontem e do amanhã) e para além da morte (da nossa e da dos outros), o lápis que a desenha é apenas mais um pormenor a ter em conta. Reconhecemos que a palavra tem, deveras, um poder formidável e reforçamos a ideia de que esta afirmação não deverá, nunca, ser usada, por nós, como mais um bonito lugar comum, ela é demasiado verdadeira para que o hábito a dispa do seu valor. Que melhor meio para recriar o mundo senão através do recurso à palavra, mais especificamente, a uma outra língua e munirmo-nos, assim, de uma nova arma contra as nossas limitações biológicas mais primárias? Afinal, como defende Steiner:

Foi a miraculosa (o termo não me assusta) capacidade das gramáticas engendrarem proposições contrafactuais, «e se...», e sobretudo tempos futuros que deu à nossa espécie os seus meios de esperar e de ir muito para além da extinção da espécie. Duramos, duramos criadoramente devido à nossa capacidade imperativa de dizer «não» à realidade, de construir ficções de alteridade, de um «outra coisa» sonhado, querido ou esperado que a nossa consciência possa habitar.¹⁹⁴

Imaginemos, então, a beleza que se encontra junto ao desejo de recriar o mundo a partir de uma outra língua, olhá-lo como se “eu” fosse outro. É sabido que cada língua deixa transparecer uma forma de olhar o mundo muito sua, há muitos escritos de diversos autores de diferentes línguas que se dedicam a esta temática, desta feita, todos reconhecemos que «[q]uando uma língua morre é um mundo

¹⁹³ Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. pp. 222-223.

¹⁹⁴ George Steiner, 2002: p. 18.

possível que morre com ela.»¹⁹⁵ No entanto, a morte da palavra, *tout cour*, significa não a morte de um mundo possível, mas do mundo.

Ionesco, um autor, sobejamente, reconhecido pela sua sensibilidade ao absurdo, regista numa entrada do seu diário aquilo que, acreditamos, tanto ele quanto Beckett sentiram ao sentar-se para criar, depois de experienciar a barbárie humana, testemunhada durante o Holocausto:

É como se, ao fazer literatura, eu tivesse usado todos os símbolos sem os penetrar. Deixaram de me falar de maneira viva. As palavras mataram as imagens, ou escondem-nas. Uma civilização de palavras é uma civilização extraviada. As palavras criam confusão. As palavras não são a palavra (*les mots ne sont pas la parole*)... O certo é que as palavras não dizem nada, se assim se pode dizer... A experiência profunda não tem palavras. Quanto mais me explico, menos me compreendo. Nem tudo é comunicável por meio das palavras, é certo, só a verdade viva.¹⁹⁶

Talvez, assim, se entenda melhor porque é que Beckett se entrega a um mundo dual, cheio de antagonismos, como por exemplo, o desejo de despalavrar o mundo, veiculado pelas próprias palavras. Talvez, assim, se compreenda porque é que ele traduz o silêncio em palavras, em avisos, em gritos intensos que nos acompanham até ao fim. Podemos continuar a caminhar, a fugir para a frente, mascarando o seu som com o dos nossos passos, mas os gritos serão sempre sentidos no nosso íntimo:

As long as I kept walking I didn't hear them [his abandoned baby's cries], because of the footsteps. But as soon as I halted I heard them again, a little fainter each time, admittedly, but what does it matter, faint or loud, cry is cry, all that matter is that it should cease. For years I thought they would cease. Now I don't think so anymore.¹⁹⁷

Samuel Beckett reage à realidade que o envolve, por isso, defendemos que a linguagem é, naturalmente, determinada pela História, com o forte desejo de a recriar, apelando para que a aperfeiçoemos.

¹⁹⁵ *Op. Cit.* p. 18.

¹⁹⁶ Ionesco *apud* George Steiner, 2002: p. 219.

¹⁹⁷ Samuel Beckett, 1995: p. 45.

Para a nossa tese, o bilinguismo de Beckett merece destaque simplesmente por levantar tantas dúvidas e causar tanto espanto no meio académico e junto de alguns leitores mais atentos. Escrever em inglês, mesmo quando não é a nossa língua mãe, com o intuito de atingir, com a nossa mensagem, um número maior de pessoas, é algo facilmente aceite. Aliás, esta é a justificação que muitos escritores adoptam nos nossos dias para produzir em outras línguas que não a materna. Agora, dominar a língua franca do século XX – o inglês – e optar por escrever noutra, nomeadamente numa que, à data, já se adivinhava em declínio, é algo que se afigura (apetece-nos dizer) verdadeiramente absurdo, algo próprio de um criador como Beckett.

A temática do bilinguismo de Beckett foi e continua a ser amplamente debatida, como referimos acima. Neste nosso estudo, todavia, entendemos ser mais importante ressaltar que Samuel Beckett escreveu, desde esta fase, com igual genialidade, tanto em francês, quanto em inglês, passando ele próprio os textos de uma língua para a outra, acarretando uma nova dimensão à actividade do tradutor, dotando-a de uma maior originalidade. Saiba-se que, se queremos ser objectivos, temos de dizer que ler *En Attendant Godot* não substitui uma leitura de *Waiting for Godot*¹⁹⁸, pois há diferenças subtis de uma língua para a outra que tornam cada texto único, como referem Ackerley e Gontarski:

To read SB bilingually (some could contend) is essential; for only by so doing does one gain an intimate glimpse of the inner drama that went into the shaping of the texts. As SB might say, *peut-être*, but he remains the outstanding, perhaps unique instance of one whose most important work manifests itself equally in two languages, neither a “translation” of the other, in the usual sense of a composition in one tongue rendered (with inevitable loss and failure) into another.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Infelizmente, não pudemos confrontar, sempre que desejámos, os textos originais franceses com as traduções inglesas das obras em questão. Estamos conscientes de que este trabalho seria muito mais rico caso conhecêssemos bem as diferentes versões; todavia, por questões que escapam ao nosso controlo tal não foi possível, no espaço de tempo em que preparámos esta tese.

¹⁹⁹ C. J. Ackerley *et alium*, 2004: p. 208.

3.2. AS NOVAS CATEGORIAS LITERÁRIAS

É sabido que Beckett deve muito do reconhecimento literário às suas obras dramáticas consideradas marcos no teatro mundial, nomeadamente, a *À espera de Godot*; no entanto, Samuel Beckett, também, se dedicou à narrativa, escrevendo muitos contos, novelas e romances, em particular, nesta fase de 1945 a 1950. Apesar de nos referimos a textos sobejamente conhecidos pelos entusiastas da sua obra, como por exemplo, aos três contos «O banido», «O calmante» e «O fim»; à trilogia de romances *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*; bem como aos seus treze *Textos para nada*; à novela *Primeiro amor*, que permaneceu inédita até 1970, por vontade do autor; mas, também, ao romance que antecipa a célebre peça *À espera de Godot*, intitulado *Mercier e Camier*; havendo ainda um conto, escrito em 1945, *Les Bosquets de Bondy*, que nunca foi publicado, a verdade é que, em Beckett, tudo é admiravelmente novo, tudo se recria diante dos nossos olhos, a cada vez que o decidimos folhear; ele apresenta-nos, inclusive, nestas obras, as categorias literárias de forma diferente, numa linguagem estranhamente nova.

Não fosse o nosso poder de imaginação ser tão limitado, teríamos de inventar novos modos, géneros e categorias literárias que compreendessem todas as obras acima mencionadas. Quem ousar perguntar aos narradores beckettianos que horas são, ou mesmo em que dia ou ano estamos, sentir-se-á, caso obtenha a resposta, ainda mais perdido no tempo do que antes de formular a questão. Tentar manter um “diálogo” com o narrador de qualquer uma das narrativas torna-se uma tarefa deveras absurda, pois o que nos dizem acerca do tempo, do espaço, da acção, se é que se prestam a esta designação, é, quase sempre, fragmentado e desconexo e, segundo os parâmetros da literários tradicionais, insuficiente.

3.2.1. O NARRADOR E AS PERSONAGENS

As personagens às quais nos referimos neste ponto são, sem excepção: todos narradores dos nossos contos e novelas, nomeadamente, aquele cujo nome não chegamos a conhecer, mas que parece ser o mesmo que narra os primeiros quatro contos desta fase de Beckett (falamos em concreto de «Primeiro amor», «O expulso», «O calmante» e «O fim»); ainda, Molloy, Moran, Malone e o Inominável, narradores assumidos dos romances que compõem a famosa trilogia beckettiana, juntamente com as restantes personagens, pais, polícias, mulheres, crianças que nos visitam de vez em quando, nas mesmas páginas; são, ainda, Mercier e Camier, do romance homónimo; mas, também, os donos daquelas vozes que, nos treze *Textos para nada*, se assumem (ou talvez não) como sujeito e, ao mesmo tempo, objecto da narrativa; e aquelas que dão vida aos textos dramáticos de Samuel Beckett, nomeadamente, Victor, o protagonista de *Eleuthéria*, M. Henri Krap, Mme. Henri Krap, madame Meck, Dr. André Piouk, mademoiselle Olga Skunk, entre outras personagens, num total de dezassete que intervêm nesta peça; e, finalmente, Vladimir, Estragon, Lucky e Pozzo, que partilham, de um modo ou de outro, a espera de Godot.

O narrador... O fascínio dos narradores beckettianos pela morte é tão grande que muitos se apresentam moribundos, já mortos, até. O narrador de «Primeiro amor», aparentemente jovem, revela um fascínio estranho por cemitérios, que se intensifica, progressivamente, levando-o mesmo a redigir o seu próprio epitáfio²⁰⁰. Mais tarde, em «O calmante», somos confrontados com um narrador que se apresenta morto, dono de um corpo que está a apodrecer, mas que, no entanto, deixa em aberto a possibilidade de ter voltado à vida. O narrar funciona, para eles,

²⁰⁰ Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. p. 26: «Hereunder lies the above who up below/ So hourly died that he lived on til now.» Itálico conforme o original.

como um calmante, para nós leitores é, sem dúvida, um estimulante, que nos deixa perplexos perante a possibilidade de estabelecimentos de uma nova ordem. São tantas as possibilidades para as suas histórias, uma vez que a morte, porque omnipresente, não põe fim a nada, que, logo nas primeiras páginas, nos perdemos entre passados, presente e futuros:

I don't know when I died. It always seemed to me I died old, about ninety years old, and what years, and that my old body bore it out, from head to foot. But this evening alone, in my icy bed, I have the feeling I'll be older than the day, the night, when the sky with all its lights fell upon me [...]. So I'll tell myself another story, I'll try and tell myself another story, to try and calm myself, and it's there I feel I'll be old, old, even older than the day I fell, calling for help and it came. Or is it possible that in this story I have come back to life, after my death. [...] I speak as though it all happened yesterday. Yesterday indeed is recent, but not enough. For what I tell this evening is passing this evening, at this passing hour.²⁰¹

O mal-estar que atingiu o seu pico, entre os homens, durante a Segunda Guerra Mundial, permaneceu para além do seu fim e intensificou-se no período do pós-guerra. Em qualquer uma das obras desta fase, encontramos um narrador e, mesmo, personagens que gritam a desolação, o vazio e a angústia que assombram os espíritos mais sensíveis.

3.2.2. O TEMPO E O ESPAÇO

Pensemos, de seguida, no tempo. Em *Molloy*, por exemplo, o primeiro dos romances que compõem a trilogia, o tempo surge dissolvido entre espaços e personagens, chegando, mesmo, a confundir-se com essas outras categorias da narrativa:

But perhaps I am merging two times in one, and two women, one coming towards me, shyly, urged on by the cries and laughter of her companions, and the other going away from me, unhesitatingly.²⁰²

Nesta obra e, também, noutra pertencente a outro género literário, *À espera de Godot*, Beckett diverte-se, candidamente, com o tempo, fazendo de modo natural

²⁰¹ Samuel Beckett, 1995: pp. 61-62.

²⁰² Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*: p. 75.

algo que para qualquer escritor se afigura como extremamente difícil, ele torna o tempo sempre presente, poderíamos mesmo arriscar e dizer, transforma-o num presente eterno, reifica-o como ele realmente é. Na maioria das obras de Samuel Beckett, nascimento e morte, princípio e fim, coexistem na nebulosidade que cerca o “eu” que narra:

I went. I had forgotten where I was going. I stopped to think. It is difficult to think riding, for me. When I try and think riding I lose my balance and fall. I speak in the present tense, it is so easy to speak in the present tense when speaking of the past. It is the mythological present, don't mind it.²⁰³

Poderíamos interpretar esta atitude frente ao tempo de muitas maneiras²⁰⁴, mas temos de reconhecer que a todas subjaz um sentimento típico em Samuel Beckett – a assunção da inexplicabilidade do paradoxo do tempo, «that double headed monster of damnation and salvation – Time.»²⁰⁵ Quando o lemos, somos forçados a concordar com o Inominável, na medida em que, também nós, nos confrontamos com a nossa incapacidade de medir realmente o tempo:

For I am incapable not only of measuring time, which in itself is sufficient to vitiate all calculation in this connexion, but also of comparing their respective velocities.²⁰⁶

Em *Mercier e Camier*, deparamo-nos com uma situação cômica e perfeitamente ilustrativa desta reflexão do Inominável. Falamos do encontro inicial que Mercier e Camier marcaram para as nove horas e que, com uma precisão, arriscaríamos afirmar, quase matemática, não fosse o absurdo da situação, foi adiado até às nove e cinquenta:

Camier was first to arrive at the appointed place. That is to say that on his arrival Mercier was not there. In reality Mercier had forestalled him by a good ten minutes. Not Camier then but Mercier was first to arrive. [...] [T]hey found

²⁰³ *Op. Cit.*: p. 26.

²⁰⁴ Poderíamos, por exemplo, justificar esta atitude perante o tempo, com um forte desejo de intemporalidade do autor (que, muito honestamente, não cremos ser este o caso); mas também poderemos entendê-lo como uma forma de desconstruir esta categoria da narrativa, que, para qualquer ser esbofetado pelo absurdo, faz muito pouco sentido. Percebemo-lo, melhor, talvez, ao identificarmos as histórias de vida das personagens beckettianas à luz do mito de Sísifo, mais especificamente, daquela sucessão eterna de vitórias e derrotas a que está votada a sua existência.

²⁰⁵ Samuel Beckett, [1931]: p. 1.

²⁰⁶ Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*: p. 299.

themselves face to face for the first time since the evening before. The time was nine fifty in the morning.

In other words:

	Arr.	Dep.	Arr.	Dep.	Arr.	Dep.	Arr.
Mercier .	9.05	9.10	9.25	9.30	9.40	9.45	9.50
Camier .	9.15	9.20	9.35	9.40	9.50		

What stink of artifice.²⁰⁷

Olhando com atenção a equação apresentada pelo narrador, notamos que Mercier e Camier chegaram, mesmo, a cruzar-se, na praça; no entanto, Mercier não estava certo de aquela forma, parecida com a do seu amigo, ser ele, na sua essência. Camier voltou a escapar-lhe, quis a sorte que um estivesse de partida no momento em que o outro chegava. De que é feita a nossa vida senão destes encontros e desencontros absurdos? Assim, rimo-nos de nós mesmos ao rirmos da situação experimentada por estes dois velhos amigos.

As vozes que animam as narrativas beckettianas vertem, regra geral, para o papel um turbilhão de pensamentos, imagens e memórias²⁰⁸, que nos “despertam” para a aleatoriedade do tempo e do mundo. Afinal que ordem nos é gritada em «O expulso»? O que é o tempo afinal? Quem está no tempo e quem se acha fora dele? Devemos ou não recordar, lembrar, pensar? A resposta do narrador de «O expulso» não poderia deixar de ser claramente contraditória (se é que nos é permitido o recurso fácil ao paradoxo):

Memories are killing. So you must not think of certain things, of those that are dear to you, or rather you must think of them, for if you don't there is the danger of finding them, in your mind, little by little. That is to say, you must think of them for a while, a good while, every day several times a day, until they sink forever in the mud. That's an order.²⁰⁹

Se por um lado a sua memória não é fiável²¹⁰, por outro é a ela e somente a ela que nos podemos entregar²¹¹, pois ele não nos dá mais nada de concreto a que nos

²⁰⁷ Samuel Beckett, 1975: pp. 8-9.

²⁰⁸ C. J. Ackerley *et alium*, 2004: p. 361: «**memory**: this impossible theme will be treated as a dialogue implicit in much of SB's writing, a **Proustian** critique of the Cartesian position.» Negrito conforme o original.

²⁰⁹ Samuel Beckett, 1995: pp. 46-47.

²¹⁰ Tanto Molloy como Malone e, mesmo, o Inominável não se lembram, nem conseguem lembrar de inúmeros factos importantes para o decorrer da narrativa. Molloy não sabe como chegou ao quarto da mãe; Malone não se lembra de como foi trazido para o quarto.

possamos agarrar. Sempre incerto e indeterminado, o tempo em Beckett é, umas vezes, uma estação do ano, outras, uma alvorada. A forma mais específica que o tempo toma passa por se materializar em partes do dia. Geralmente na noite vê melhor, sente-se mais seguro, escondendo-se, pela manhã²¹². Há também a referência a uma certa festa pascal²¹³ – tempo de morte, mas, também, de ressurreição, que se repete, ano após ano, ritual e ciclicamente. A verdade é que o narrador beckettiano nos transporta habilmente entre o passado longínquo, o passado recente e o sonho do futuro.

Em Beckett, o presente é, sem dúvida, a mais cruel das prisões, é nele que o narrador fixa, com mais frequência, o desejo de permanecer. Talvez seja de entre todos os monstros do tempo, o mais voraz²¹⁴, daí o esforço de Beckett para nos aliviar desta tensão, relativizando todo o tempo. Ser neste ou noutro momento, nesta ou noutra rua, esta ou outra história, não importa, «[a]lmas vivas, vereis que é tudo o mesmo.»²¹⁵

Anos antes, em *Proust*, Samuel Beckett fala-nos do Tempo, do Hábito e da Memória, sintetizando, em nosso entender, muito bem os laços que os envolvem:

From this Janal, trinal, agile monster or Divinity: Time – a condition of resurrection because an instrument of death; Habit – an infliction in so far as it opposes the dangerous exaltation of the one and a blessing in so far as it palliates the cruelty of the other; Memory – a clinical laboratory stocked with poison and remedy, stimulant and sedative: from Him the mind turns to the compensation and miracle of evasion tolerated by His tyranny and vigilance.²¹⁶

Daí que encontremos muitas das personagens beckettianas a reproduzir pura e simplesmente velhos hábitos, afinal, é o melhor paliativo para a dor da espera.

²¹¹ Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. p. 207: «A minimum of memory is indispensable, if one is to live really.»

²¹² *Op. Cit.*: p. 66 «Morning is the time to hide.»

²¹³ *Op. Cit.*: p. 179: «I shall soon be quite dead at last in spite of all. Perhaps next month. Then it will be the month of April or of May. For the year is still young, a thousand little signs tell me so. Perhaps I am wrong, perhaps I shall survive Saint John the Baptist's Day and even the Fourteenth of July, festival of freedom. Indeed I would not put it past me to pant on the Transfiguration, not to speak of the Assumption.»

²¹⁴ *Idem*. p.202: «I was time, I devoured the world.»

²¹⁵ Samuel Beckett, 2006: p. 28.

²¹⁶ Samuel Beckett, [1931]: p. 22.

Malone, por exemplo, conta histórias apenas por contar, histórias que nos mostram opostos como felicidade e infelicidade, velhice e juventude, morte e nascimento a confundirem-se, dizendo-nos que afinal a verdadeira vida não passa de um pêndulo que oscila incessantemente entre dois extremos (que quase se tocam), igualmente insuportáveis, pelo menos para aqueles seres dotados de uma maior sensibilidade, o pólo do sofrimento e o pólo do aborrecimento. São raros os momentos, em que alegremente nos sentimos em equilíbrio, estáveis, perto de um centro gravitacional que nos dá segurança.

Já habituados à ambiguidade temporal da escrita beckettiana, deparamo-nos, agora, com a indefinição e exiguidade dos espaços. Regra geral, nas narrativas e dramas de Samuel Beckett, o espaço desempenha um papel muito importante, pois é nele que encontramos, excepcionalmente, é certo, aquele(s) objecto(s) que nos desperta(m) para o absurdo da vida²¹⁷. O à-vontade com a morte nota-se na descrição dos espaços em que estas personagens se movem. O narrador de *Primeiro amor* desde jovem que se distrai a passear pelos cemitérios, pois é um espaço onde gosta de estar, ir para arejar, lanchar, mijar²¹⁸... Na realidade, o cemitério é um dos espaços mais vastos em que as personagens beckettianas²¹⁹ se sentem confortáveis. Nos restantes casos, encontramos-as, seguras, em espaços fechados, só seus, como por exemplo, o quarto, a gruta na montanha, a caverna, a cama...

Os quartos e as casas que os acolhem, onde se fecham e sentem seguros, funcionam como metáforas óbvias das mentes humanas, das suas mentes. Em «O

²¹⁷ C. J. Ackerley *et allium*, 2004: p. 241: «Habit protects us from the suffering of being. Only when the **object** is seen as particular and unique may it be a source of enchantment; habit lays a veto on such perception.» Negrito conforme o original.

²¹⁸ Samuel Beckett, 1995: p. 26: «Yes, as a place for an outing, when out I must, leave me my graveyards and keep – you – to your public parks and beauty-spots. My sandwich, my banana, taste better when I'm sitting on a tomb, and when the time comes to piss again, as it so often does, I have my pick.»

²¹⁹ Note-se que quando nos referimos às personagens beckettianas, referimo-nos, especificamente, às das obras desta fase e, quase sempre, englobamos os narradores, que por serem, na maior parte destas narrativas, autodiegéticos são também os protagonistas da história.

fim», o narrador encerra-se mesmo num barco-caixão, um espaço que espelha na perfeição a vida, uma viagem rumo à morte, circunscrita por margens, por circunstâncias alheias à embarcação escolhida, à forma, à formação, que adoptamos. O protagonista deste conto deixa-se ir, à deriva, abraçando um rumo certo, a morte, percorrendo um rio que não tem curiosidade de olhar, de experimentar... Na verdade, a vida pode ser perversamente desinteressante. A morte, sua única certeza, chega pelo minúsculo buraco que deixou aberto ao mundo exterior²²⁰, uma ironia cómica, se entendermos esta pequena abertura como a única ligação ao mundo, o único meio de quebrar o seu isolamento.

O narrador, em *O inominável*, parece confundir-se com Deus, na sua solidão, na diferença relativamente aos outros seres, no modo como sucumbe à palavra e, também, na sua localização no espaço, por exemplo, revela-nos o desejo de ocupar um lugar central, nomeadamente na sua relação com Malone, que regularmente passa por ele:

I like to think I occupy the centre, but nothing is less certain. In a sense I would be better off at the circumference, since my eyes are always fixed in the same direction. But I am certainly not at the circumference. For if I were it would follow that Malone, wheeling about me as he does, would issue from the enceinte at every revolution, which is manifestly impossible. [...] And if he made a noise, as he goes, I would hear him all the time, on my right hand, behind my back, on my left hand, before seeing him again. But he makes none, for I am not deaf [...]. From centre to circumference in any case is a far cry and I may well be situated somewhere between the two. It is equally possible, I do not deny it, that I too am in perpetual motion, accompanied by Malone, as the earth by the moon.²²¹

3.2.3. ACÇÃO/COMUNICAÇÃO

Intimamente relacionada com este novo tempo e espaço, temos uma nova categoria, a acção-comunicação. Apesar de, em *A espera de Godot*, a espera ser uma acção corrente, a verdade é que são as palavras, a comunicação, que lhe incutem

²²⁰ Samuel Beckett, 1995. p. 99: «The hole was small and the water rose slowly. It would take a good half hour, everything included, baring accidents.»

²²¹ Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. p. 295.

algum ritmo. Os hábitos e rotinas retratados – extremamente fiéis à natureza animal do ser humano²²² – na sua obra são os únicos artificios de que se socorre para que o tempo – nunca é demais lembrar, este «double-headed monster» – passe mais depressa, já que tem de passar.

ESTRAGON: Sou infeliz.
 VLADIMIR: Não me digas! Desde quando?
 ESTRAGON: Já me esqueci.
 VLADIMIR: É extraordinário as partidas que a memória nos prega! (*Estragon tenta falar, desiste, coxeia até ao seu lugar, senta-se e começa a descalçar as botas. Para o Menino.*) Então?
 MENINO: O Sr. Godot –
 VLADIMIR: Não é a primeira vez que te vejo, pois não?
 MENINO: Não sei.
 VLADIMIR: Não me conheces?
 MENINO: Não.
 VLADIMIR: É a primeira vez?
 MENINO: É.
Silêncio.
 VLADIMIR: Palavras, palavras. (*Pausa.*) Fala.
 MENINO: (*apressado*) O Sr. Godot disse-me para vos dizer que não vem esta noite mas que vem amanhã sem falta.
Silêncio.
 VLADIMIR: É tudo?
 MENINO: É.
Silêncio.
 [...]
 VLADIMIR: Não és infeliz? (*O Menino hesita.*) Estás a ouvir-me?
 MENINO: Estou.
 VLADIMIR: Então?
 MENINO: Não sei.
 VLADIMIR: Não sabes se és ou não infeliz?
 MENINO: Não.
 VLADIMIR: Então estás tão mal como eu. (*Silêncio.*)²²³

São estes diálogos que captam, em breves momentos, o espírito da época, o sentimento absurdo que quem está consciente grita, apesar de não ser compreendido pela maioria que o ouve. Não importa. «VLADIMIR: Palavras, palavras. (*Pausa.*) Fala.»²²⁴ No excerto acima transcrito, ao que parece, não há a abundância de palavras à qual Beckett nos habituou. Depois de mais um momento de silêncio, de entre os

²²² Em várias outras obras, por nós analisadas, espantou-nos a natureza pouco civilizada dos hábitos denunciados, já que os hábitos e rotinas são, geralmente, estabelecidos pela sociedade, ou seja, algo que nos é, de certo modo, imposto. Em Beckett, os hábitos concentram-se nas nossas actividades mais básicas, como comer, defecar, dormir, acções que, ao contrários das rotinas impostas pela civilização, nos aproximam dos seres vivos irracionais, acções que, por isso mesmo, nos recordam a nossa pequenez, a importância central do corpo na definição da pessoa.

²²³ Samuel Beckett, 2001: pp. 69-71.

²²⁴ Samuel Beckett, 2001: p. 69.

muitos que abundam nestes excerto, fica o apelo de Vladimir para que o menino fale, se explique. Na verdade, este breve diálogo concretiza parte do texto que citámos em epígrafe no início deste capítulo, pois nele pulsam antagonismos. Há um menino que pode ser o mesmo de antes mas que também pode não ser; Estragon afirma ser infeliz e Vladimir e o menino não sabem se o são ou não; há silêncios e pausas intercalados por «[p]alavras, palavras.»²²⁵; e há memórias cuja origem foi esquecida.

It's not true, yes, it's true, it's true and it's not true, there is silence and there is not silence, there is no one and there is someone, nothing prevents anything. And were the voice to cease quite at last, the old ceasing voice, it would not be true, as it is not true that it speaks, it can't speak, it can't cease.²²⁶

Sobre o rumo que tomam as vidas das personagens de Samuel Beckett, notámos que, geralmente, se movem em função da vontade alheia, não necessariamente de outros que lhes são iguais, embora também ocorra, mas de uma ordem maior, de uma entidade exterior, como é o caso do paradigmático Godot. A verdade é que não chegamos a conhecer bem nenhuma das ruas que percorremos com estas personagens, pois, na rua, a voz que nós, leitores, acompanhamos sente-se quase sempre perdida.²²⁷ Não importa para onde quisesse ir, os outros acabavam sempre por determinar o seu destino mais imediato; só não decidiam, é claro, sobre o seu destino final, mencionado, muitas vezes, como um regresso aos lugares da infância. Como certifica, mais tarde, algures em *Fim de partida*, «O fim está no princípio» e a maior sorte que podemos almejar é, como nos diz o Inominável, «[be] born of a wet dream and dead before morning».²²⁸

Nas narrativas, em particular, mas, também, nos textos dramáticos, embora sintamos falta de acção e de movimento, reflexo da desistência da vida por parte

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Samuel Beckett, 1995: p. 154.

²²⁷ *Op. Cit.*: p. 81: «In the street I was lost.»

²²⁸ Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*: pp. 379-380.

destas criaturas, o facto é que esta inércia acaba por achar um contrapeso à sua altura na incessante verborreia dos narradores/personagens.

[...] I shall have to speak of things of which I cannot speak, but also, which is even more interesting, but also that I, which is if possible even more interesting, that I shall have to, I forget, no matter. And at the same time I am obliged to speak. I shall never be silent. Never.²²⁹

É verdade que estas personagens se esforçam por despir todas as necessidades físicas que os seus estranhos corpos acarretam, entregando-se à palavra, mas o facto é que não conseguem. Mesmo, em *O inominável*, em que escutamos uma voz que grita a certeza de não poder se calar, de nunca se calar, uma voz, aparentemente, sem corpo, quase imaterial, a verdade é que ela está condicionada pelas necessidades fisiológicas mais básicas à vida, como sejam, comer e defecar²³⁰.

Beckett's narratives reveal that their [his characters'] actions are physically motivated, and that their marked bodily presence along with the body's needs, and not the demands of mental questing, largely determine their actions. [...] Much as they try to avoid and escape it, much as Beckett's narrators address the body as though it were a random possession, the body remains supremely imminent, inescapably inescapable.²³¹

Como nem a morte consegue libertar estas personagens da dor e do aborrecimento, a comunicação surge, como já referimos, como um calmante para esta ânsia de ser livre, um analgésico para a dor de se sentir preso, e, na maior parte das vezes, (a acção de) contar histórias substitui a própria história, tão espontaneamente, que nós, leitores, nem nos questionamos, se aquele conto, novela ou romance é realmente uma narrativa ou se Samuel Beckett está a criar um género completamente novo, em que não é a acção que está na sua génese, mas sim uma nova categoria dramática, a comunicação.

²²⁹ Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. p.291.

²³⁰ Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. p. 328: «Once a week I was taken out of my receptacle, so that it might be emptied. This duty fell to the proprietress of the chop-house across the street and she performed it punctually and without complaint, beyond an occasional good-natured reflected to the effect that I was a nasty old-pig, for she had a kitchen-garden. Without perhaps having exactly won her heart it was clear I did not leave her indifferent. And before putting me back she took advantage of the circumstance that my mouth was accessible to stick into it a chunk of lights or a marrow-bone. And when snow fell she covered me with a tarpaulin still watertight in places.»

²³¹ Nishi Chawla, 1999: p. 179.

Esta metamorfose surge porque, em Beckett, não basta a simples presença do “eu” para que este imponha a sua presença. Se pudéssemos contar o número de vezes que o “eu” surge nas suas narrativas e dramas, ficaríamos certamente surpreendidos com a conclusão que se segue. Mas a verdade é que, nas obras de Samuel Beckett, o “eu” está constantemente colocado em cheque, já que, independentemente de todos os esforços levados a cabo por este autor, nunca os seus narradores ou personagens o conseguem nomear objectivamente, há sempre uma outra forma de abordar esta questão, de contestar a identidade do “eu”. No final, só nos resta a nossa pequenez... Algo denunciado na voz do Inominável:

I, of whom I know nothing, I know my eyes are open, because of the tears that pour from them unceasingly. I know I am seated, my hands on my knees, because of the pressure against my rump, against the sole of my feet, against the palm of my hands, against my knees. Against my palms the pressure of my knees, against my knees of my palms, but what is it that pressures against my rump, against the sole of my feet? I don't know.²³²

Temos de aceitar que apenas a Palavra consegue traduzir o absurdo da nossa condição. Ainda que o sintamos em cada terminação nervosa do nosso corpo, sem a palavra não o podemos partilhar com o outro, muito menos admiti-lo como parte integrante do nosso “eu”.

3.3. ALGUMAS PECULIARIDADES DOS DRAMAS

É curioso que Samuel Beckett tenha sido catapultado para a ribalta, no mundo das letras, a partir da publicação de uma peça de teatro – *À espera de Godot* – escrita na conhecida fase de intensa criatividade, entre 9 de Outubro de 1948 e 29 de Janeiro de 1949, mas apenas como forma de desconstracção, em relação à criação dos

²³² Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. p. 304.

romances que compõem a trilogia²³³. Sabendo que o enredo assume um papel menor nas suas narrativas, estando praticamente ausente nos seus dramas, e que os seus diálogos são surdos, quase monólogos, certamente absurdos, como explicar o sucesso das suas peças de teatro?

Godot, como muitos académicos e críticos notam, veio revolucionar o teatro mundial, pois despiu-o de muitos artificios, até à data considerados essenciais ao drama. A nudez dos cenários (a vida que existe para além da deles, é somente a da árvore, ser vivo que é símbolo de tanta coisa importante ao longo da história da humanidade), o vazio do palco, os próprios diálogos absurdos, com que anima as personagens, gritam, como referimos anteriormente, a desolação, o vazio e a angústia que povoam esta época da história da humanidade.

A discussão à volta da escolha do nome *Godot* é tão ampla que nem nos arriscamos sequer a sintetizá-la aqui; partimos, no entanto, da certeza de que esta é uma discussão de somenos interesse para o nosso trabalho, pois, seja quem for *Godot*, o que nos importa é que ele vota, desde o início ao fim da peça, Estragon e Vladimir, a um abandono quase absoluto. Dizemos “quase absoluto”, porque há, ao longo da peça, um rapaz, um mensageiro, que lhes traz novas do Sr. *Godot*, que lhes diz que ele vem... Poderíamos dizer um completo e absoluto abandono, porque, na realidade, *Godot* nunca chega.

Há, para além dos dois amigos, prováveis descendentes de Mercier e Camier, duas outras personagens que nos interessam, particularmente. São elas Pozzo e o seu lacaios, Lucky. O primeiro, Pozzo, personifica o déspota cruel que, inevitavelmente, mais tarde, aprende a sua pequenez. Logo, no segundo acto, é condenado à cegueira e torna-se dependente da comiseração daqueles que brutalizou,

²³³ Deirdre Bair, 1990: p. 361: «I turned to writing plays to relieve myself of the awful depression the prose led me into,” Beckett commented in 1972. “Life at that time was too demanding, too terrible, and I thought theatre would be a diversion.”»

nomeadamente, do seu servo. Lucky, por seu turno, é o melhor dos monstros, uma vez que corporiza a desesperança total, musicando-a, inicialmente, com palavras ilógicas e ilustrando-a com movimentos desconexos e, posteriormente, no segundo acto, demarca-se, emudecido, da tola esperança que os outros mantêm de esperar Godot.

Escrita um ano antes, em 1947, a peça *Eleuthéria* (do grego, liberdade, independência, confiança em si mesmo), que Beckett desejou nunca ver publicada ou encenada, é particularmente reveladora da vontade de libertação das correntes que constroem – quer sejam as amarras formais que limitam a criação literária de Samuel Beckett, o dramaturgo, quer sejam as amarras sociais que prendiam o protagonista da peça, Victor, a um mundo estranho, cheio de exigências às quais escolhia não dar resposta.

Diferente, porque mais óbvia na sua mensagem do que qualquer outra das suas obras, *Eleuthéria* permaneceu quase ignorada até 1995, largos anos após a morte de Samuel Beckett. Os cenários, nesta peça, são muito mais complexos que quaisquer outros cenários beckettianos, nomeadamente, dos de *A espera de Godot*; as personagens também são em maior número – dezassete; há, aliás, quem defenda que este facto, aparentemente trivial, foi fundamental para que, em 1950, Roger Blin preferisse produzir *Godot* e não *Eleuthéria*, uma produção certamente mais dispendiosa e complexa. Em *Eleuthéria*, Beckett despoja o protagonista – e não o palco – de qualquer artifício, deixando-o, no final, sozinho, despido, de costas para o público²³⁴.

Depois de criar uma peça, em que o protagonista está sempre presente, assim como omnipresente está o seu desejo de não ser-fazer nada, conseguindo, à

²³⁴ Samuel Beckett, 1995a, *Eleuthéria*: p. 191: «He [Victor] looks perseveringly at the audience, the orchestra, the balcony (Should there be one), to the right, to the left. Then he gets into bed, his scrawny back turned to mankind) / CURTAIN»

medida que progridem os actos, libertar-se de tudo o que o poderia condicionar, inclusive, dos seus desejos e necessidades emocionais, Samuel Beckett cria *À espera de Godot*, em que o profetizado protagonista, Godot, nem sequer aparece em palco; ao invés, revela-nos a frustração de quem sempre espera, de quem não desiste da espera.

Nenhuma verdade é absoluta, mas podemos assegurar que o silêncio não reina nas obras aqui analisadas, Samuel Beckett conta-nos o silêncio, através das vidas das suas personagens («[...] there is only silence. It's not true, yes, it's true, it's true and it's not true, there is silence and there is not silence [...]»²³⁵). Mas uma coisa é certa a sua voz não parou e ainda hoje nos visita («And were the voice to cease quite at last, the old ceasing voice, it would not be true, as it is not true that it speaks, it can't speak, it can't cease.»²³⁶).

²³⁵ Samuel Beckett, 1995: p. 154.

²³⁶ *Ibidem*.

CONCLUSÃO – SER (N)O MUNDO

Did I try everything, ferret in every hold, secretly, silently, patiently, listening? I'm in earnest, as so often, I'd like to be sure I left no stone unturned before reporting me missing and giving up.

Samuel Beckett, *Texts for Nothing* (7)

The words too, slow, slow, the subject dies before it comes to the verb, words are stopping too. Better off then than when life was babble?

Samuel Beckett, *Texts for Nothing* (2)

Acreditamos que Samuel Beckett tentou de tudo, enquanto viveu, por isso mesmo, ainda hoje, as suas palavras não morreram. O que escreveu ontem continua tão actual, hoje, como naquele tempo. As suas palavras sobreviveram à espera, venceram o silêncio e resistiram, inclusive, ao abandono a que foram votadas, tantas vezes, formalmente, pelo verbo, pela acção. Mesmo completamente inactivas, as suas personagens persistiram na comunicação e provaram que para ser (n)o mundo basta comunicar. Pode ser-se nada aos olhos dos outros, mas se gritarmos (ainda que silenciosamente), se ouvirmos as nossas vozes (no silêncio), seremos belos monstros capazes de acordar outro, algum de entre os alegres (ou tristes) alienados para a verdade da vida (e da morte).

Decidimos concluir a nossa dissertação revendo as belas epígrafes seleccionadas para os diferentes capítulos, pois consideramo-las extremamente ilustrativas do espírito que anima estas páginas. Começámos por ouvir o desabafo do

Inominável, que se sentia, tal como o próprio Beckett, obrigado a falar, que sabia que nunca se iria calar, nunca. A verdade é que, também, nós partilhamos desta vontade de despavrar o mundo, sentimo-la nascer, apesar da certeza de haver muitas coisas que não podem ser ditas. Como Beckett brilhantemente sintetizou:

The fact would seem to be, if in my situation one may speak of facts, not only that I shall have to speak of things of which I cannot speak, [...] at the same time I am obliged to speak. I shall never be silent. Never.²³⁷

Até porque tem tanto para nos mostrar...

Começou, é certo, por brincar com os pequenos gritos. As suas personagens, apesar de nos chamarem a atenção para eles, eram peritas em disfarçá-los, chegando mesmo a dar-nos dicas para que abafássemos os seus avisos.

As long as I kept walking I didn't hear them, because of the footsteps. But as soon as I halted I heard them again.²³⁸

Depois de despertos para o silêncio traduzido em gritos, não importa o quanto nos empenhemos em fugir, o absurdo nunca mais nos abandonará. É inevitável continuar a senti-lo. Samuel Beckett acredita que isto não é necessariamente mau. Aliás, a prova de que podemos sobreviver e rir perante o absurdo é, no nosso entender, a sua maior dádiva para a humanidade.

Quando nos debatíamos sobre a necessidade ou não de falar do tempo de Samuel Beckett, das circunstâncias específicas da vida que podem ter influenciado a sua obra, deparámo-nos, por acaso, com um poema de Walt Whitman intitulado «Pensar o tempo»²³⁹. Este poema assumiu uma enorme importância para esta tese, reforçando a nossa convicção de que a genialidade é do tempo, mas, simultaneamente, de fora dele. Publicado pela primeira vez, um século antes desta fase criativa de Beckett que analisámos, em 1855, do outro lado do grande Oceano

²³⁷ Samuel Beckett, [s.d.], *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, p. 291.

²³⁸ Samuel Beckett, 1995: p. 45.

²³⁹ Walt Whitman, 2006: p. 383-384.

Atlântico, notamos que Whitman partilhava já o mesmo sentimento do absurdo, bem como o desejo de chamar a nossa atenção para a importância de o pensar, no tempo, de o identificar, no passado, a necessidade de sonhar o futuro e de ser, efectivamente, (n)o presente:

Já imaginaste que tu, tu mesmo, não hás-de continuar?
 [...]
 Já receaste que o futuro nada signifique para ti?
 O dia de hoje nada é? o passado sem começo nada é?
 Se o futuro nada for eles certamente nada serão.²⁴⁰

Chegados a esta fase final, ao reler este excerto do poema de Whitman, apetece-nos, realmente, devir monstros, como os monstros de Beckett, e gritar, ainda que no silêncio, sós: *Compreendem?! Temos de desempenhar o nosso papel nos diálogos absurdos que preenchem as nossas vidas. Não nos podemos calar... Compreendem?!*

Daí entender-se o porquê de, ao longo de dois dos capítulos centrais desta dissertação, termos caminhado por terrenos tão vastos como os da História e da Cultura, no século XX, mais especificamente, por aqueles períodos durante e imediatamente após a Segunda Guerra Mundial. Falar dum tempo que ainda assombra os nossos dias é difícil; por isso, optámos por falar dele como o narrador de «O calmante» escolheu falar, como se fosse ontem:

I speak as though it all happened yesterday. Yesterday indeed is recent, but not enough. For what I tell this evening is passing this evening, at this passing hour.²⁴¹

Apesar de ainda nos afectar, hoje, a verdade é que se torna muito mais fácil olhar o Holocausto pelo filtro da história, enfrentando-nos a nós mesmos como se doutros se tratassem, é o que escolhe fazer Samuel Beckett:

I'll tell my story in the past none the less, as though it was a myth, or an old fable, for this evening I need another age, that age to become another age in which I became what I was.²⁴²

²⁴⁰ Walt Whitman, 2006: p. 383-384

²⁴¹ Samuel Beckett, 1995: p. 62

Concluir que todas as histórias e todas as metamorfoses se assemelham entre si não é difícil, basta aceitarmos dedicar algum tempo a ler o absurdo e a olhar os monstros para nos apercebermos de que narrar esta ou aquela história, (re)criar esta ou aquela personagem é, muitas vezes, um mero capricho do criador, pois «[...] you will see how alike they are.»²⁴³

Facilmente depreendemos que a mudança acaba, assim, por ser o mesmo, talvez menos, mas o mesmo, como alerta Samuel Beckett, em *Mal visto mal dito*: «With what one word convey its change? Carefull. Less. Ah the sweet one word. Less. It is less. The same but less.»²⁴⁴ O que mais nos choca nas sociedades de massas – naquelas em que nós mesmos nos incluímos, dada a fatal data do nosso nascimento – e espantou Beckett, desde cedo, até ao final da sua vida, é a falta de curiosidade, a fraca vontade de saber, a insensibilidade humana, o desejo frágil e debilitado de buscar algo, ainda que conscientes do absurdo...

Pensemos na vida de Samuel Beckett. Um homem que cedo se sentiu esbofeteado pelo absurdo, resistiu e sobreviveu à Segunda Guerra Mundial e continuou sempre a falar, a comunicar, a gritar todos os paradoxos, todos os absurdos. Mais importante, ainda, continuou, sempre, a rir. Como é fácil imaginar o seu sorriso, quando estava sentado a escrever na sua secretária ou de pé, nos bastidores, a assistir às encenações das suas peças.

Olhemos a sua obra. Enfrentemos os seus monstros, os exilados da nossa sociedade, que independentemente das suas deficiências, debilidades ou malformações nos mostram a vontade de se ser verdadeiramente humano, independentemente, da forma que assumem, ensinando-nos a usar a arma mais poderosa ao alcance do homem: a Palavra – «No princípio, era o Verbo.» (João 1:1).

²⁴² Samuel Beckett, 1995: p. 62

²⁴³ Samuel Beckett, 1995: p. 60.

²⁴⁴ Samuel Beckett, 2006a: p. 111.

Há, nas obras que referimos, uma busca incessante, uma busca activa, ainda que por vezes imóvel. A sua busca faz-se na perenidade das palavras, através do esforço e do suor do criador e das suas criaturas que chegam mesmo a rastejar para poderem, no fim, morrer compreendendo o absurdo, sorrindo para além da dor.

Talvez não tenhamos conseguido, chegada esta fase final da nossa tese, explicar a obra de Samuel Beckett, desvendar a identidade de Godot, justificar o porquê das suas escolhas literárias... Mas, para sermos justos, temos de reconhecer que este não era, de facto, o nosso objectivo maior. Para nós, nada soaria mais despropositado do que tentar reescrever de forma mais simples as intenções de Samuel Beckett. Ele nunca cedeu à tentação de o fazer, nem sequer respondeu às provocações e apelos de muitos críticos e académicos. Esperamos apenas, tolamente, talvez, mas, ainda assim, esperamos tocar mais alguns de vós, chamar-vos para os nossos diálogos absurdos. Porquê explicar o que podemos simplesmente mostrar!

Como Beckett, em *Textos para nada*, registamos, aqui, a nossa última dúvida. Será que esta tese confina todos os nossos esforços, será que tentámos de tudo, antes de desaparecermos daqui, antes que o agora já não seja para nós e, ainda assim, continue para vós, leitores, antes de desistirmos?... Temos, pelo menos, neste tempo e neste lugar, a vaga noção de termos feito a nossa primeira verdadeira tentativa, não a última²⁴⁵, de concluir sobre a obra deste grande escritor e artista, Samuel Beckett.

²⁴⁵ Samuel Beckett, 1995: p. 129: «That is why one must not hasten to conclude, the risk of error is too great.»

BIBLIOGRAFIA

Esperando facilitar a consulta bibliográfica, decidimos agrupar, por ordem alfabética, as obras consultadas ao longo do processo de escrita desta dissertação, adoptando ainda subdivisões destas, segundo os capítulos em que são citadas ou aludidas, pois, apesar de intimamente interligados, cada capítulo explora mais profundamente um terreno do conhecimento distinto do explorado noutro. Optámos, todavia, por colocar as fontes primárias em relevo, no início da lista bibliográfica, não as repetindo, por isso, nas secções correspondentes aos diferentes capítulos, ainda que neles estejam citadas. As obras de Beckett foram organizadas por ordem cronológica. Importa, ainda, notar que a maior parte das edições Grove Press não apresenta data de publicação, assim, optámos por colocar o ano da publicação original entre parênteses rectos no início e, sempre que conhecidas as duas datas, colocámo-lo, à frente, também entre parênteses rectos. Salientamos, ainda, que a generalidade das traduções do francês para inglês foram feitas por ou em estreita colaboração com Samuel Beckett.

FONTES PRIMÁRIAS

a) CORPUS TRATADO DIRECTAMENTE NA DISSERTAÇÃO

[1931], *Proust*, New York: Grove Press.

[1955], *Three Novels. Molloy, Malone Dies, The Unamable*, tradução do francês por Patrick Bowles em colaboração com o autor, New York: Grove Press.

1975 [1970], *Mercier and Camier*, New York: Evergreen & Grove Press.

1977, *Collected Poems in English & French*, New York: Grove Press.

- 1979 [1958], *Endgame*, London: Faber & Faber Press.
- 1984, *Collected Shorter Plays*, New York: Grove Press.
- 1995, *The Complete Short Prose: 1929 – 1989*, New York: Grove Press.
- 1995a, *Eleuthéria: a Play in Three Acts*, tradução do francês por Michael Brodsky, New York: Foxrock.
- 2001 [1952], *À espera de Godot*, tradução de José Maria Vieira Mendes, Lisboa: Edições Cotovia.
- 2006 [1958], *Novelas e textos para nada*, tradução de M.^a Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa: Assírio & Alvim.
- 2006a [1981], *Mal visto mal dito*, tradução do francês e prefácio de Rui Lage – edição trilingue – Famalicão: Quasi Edições.

b) CORPUS CONSULTADO DURANTE A PREPARAÇÃO DESTA DISSERTAÇÃO

- [1953], *Watt*, New York: Grove Press.
- 1957 [1938], *Murphy*, New York: Evergreen & Grove Press.
- 1961, *Comment C'est*, Paris: Les Éditions Minuit.
- 1976, *I Can't Go On, I'll Go On: a Selection from Samuel Beckett's Work*, organização de Richard W. Seaver, New York: Grove Press.
- 1986 [1952], *En attendant Godot*, Paris: Les Éditions Minuit.
- 1998 [1973], *Dias felizes*, tradução de Jaime Salazar Sampaio, Lisboa: Editorial Estampa.
- 2002 [1970], *Primeiro Amor*, tradução de Francisco Frazão, Porto: Ambar.
- 2002a [1953], *O inominável*, tradução de M.^a Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa: Assírio & Alvim.
- 2003 [1951], *Molloy*, tradução de Dóris Graça Dias, Lisboa: Relógio d'Água.

INTRODUÇÃO – DESPALAVRAR O MUNDO

- BIRKENHAUER, KLAUS, 1999 [1971], *Beckett*, tradução de Maria Emília Ferros Moura, Barcelos: Círculo de Leitores.
- CAMUS, Albert, 2005 [1948], *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, tradução de Urbano Tavares Rodrigues, 1.^a edição, Lisboa: Editora Livros do Brasil.

ECO, Umberto, 1998, *Como se faz uma tese em ciências humanas*, Prefácio de Hamilton Costa, 7.^a edição, Porto: Editorial Presença.

GONTARSKI, S. E. (intro.), 1996, *Nohow On* [de Samuel Beckett], New York: Grove Press.

LEVI, Primo, s.d. [1958], *Se isto é um homem*, tradução de Simonetta Cabrita Neto, Lisboa: Editorial Teorema.

MACHADO, José Pedro (coord.), 1981, *Grande dicionário de língua portuguesa*, tomo V, Lisboa: Amigos do Livro Editores.

PESSOA, Fernando, 2006, *Poesia de Fernando Pessoa*, Introdução e selecção de Adolfo Casais Monteiro, 3.^a edição, Lisboa: Editorial Presença.

STEINER, George, 2006 [2004], *A ideia de Europa*, ensaio introdutório de Rob Riemen, tradução de Maria de Fátima St. Aubyn, Lisboa: Gradiva.

CAPÍTULO I – PENSAR (N)O TEMPO

ACKERLEY, C. J., *et alium*, 2004, *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, New York: Grove Press.

ASSIS, Machado de, s.d., *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Lisboa: Dinalivros.

BIRKENHAUER, KLAUS, 1999 [1971], *Beckett*, tradução de Maria Emília Ferros Moura, Barcelos: Círculo de Leitores.

BROCKMAN, John, 2000 [1995], *A terceira cultura: para além da revolução científica*, tradução de Álvaro Augusto Fernandes, 2.^a edição, Lisboa: Temas e Debates.

CAMUS, Albert, 2005 [1948], *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, tradução de Urbano Tavares Rodrigues, 1.^a edição, Lisboa: Editora Livros do Brasil.

CRONIN, Anthony, 1999 [1997], *Samuel Beckett. The Last Modernist*, New York: Da Capo Press.

ETCHEGOYEN, Alain, 1995 [1993], *A era dos responsáveis*, Carnaxide: Difel.

GOMES, A. Ferreira, 1996, *Dicionário de Latim-Português*, Porto: Porto Editora.

HOBBSAWN, Eric J., 1996, *A era dos extremos. Breve história do século XX, 1914-1991*, tradução de Marcos Santarrita, Lisboa: Editorial Presença.

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

KUNDERA, Milan, 2001 [2000], *A ignorância*, traduzido do francês por Miguel Serras Pereira, 3.^a edição, Porto: Edições Asa.

KUNDERT-GIBBS, John Leeland, 1999, *No-Thing is Left to Tell. Zen/Chaos Theory in the Dramatic Art of Samuel Beckett*, [s.l.]: Associated University Presses, Inc..

LEVI, Primo, s.d. [1958], *Se isto é um homem*, tradução de Simonetta Cabrita Neto, Lisboa: Editorial Teorema.

MIRANDA, José A. Bragança, 2002, *Teoria da cultura*, Lisboa: Edições Século XXI.

MURRAY, Christopher (ed.), 2006, *Samuel Beckett. 100 years*, Dublin: New Island.

NEMÉSIO, Vitorino, 2003, *Era do Átomo/Crise do Homem*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

NOUSCHI, Marc, 2003 [1995], *O século XX. Viragens, tempos e tendências*, tradução de Fernanda Oliveira/Sérgio Pereira, 2.^a edição (revista e aumentada), Lisboa: Instituto Piaget.

O'BRIEN, Eoin, 1986, *The Beckett Country. Samuel Beckett's Ireland*, Dublin: The Black Cat Press in association with Faber and Faber.

O'BRIEN, Eoin, 1986, *The Beckett Country. Samuel Beckett's Ireland*, Dublin & London: The Black Cat Press associated with Faber and Faber.

SNOW, C. P., 1996 [1993], *As duas culturas*, introdução de Stefan Collini, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Editorial Presença.

STEINER, George, 1992 [1971], *No castelo do Barba Azul. Algumas notas para a redefinição de cultura*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água Editores.

STEINER, George, 2003 [1974], *Nostalgia do absoluto*, tradução de José Gabriel Flores, Lisboa: Relógio D'Água Editores.

STEINER, George, 2006 [2004], *A ideia de Europa*, ensaio introdutório de Rob Riemen, tradução de Maria de Fátima St. Aubyn, Lisboa: Gradiva.

WELLS, H. G. , 1914, *The War that Will End War*, London, Frank and Cecil Palmer.

WHITMAN, Walt, 2006 [1855], *Folhas de erva*, tradução de Maria de Lourdes Guimarães, Camarate: Círculo de Leitores.

CAPÍTULO II – COMPREENDER A CULTURA

1997, *Dicionário de Alemão-Português*, Porto: Porto Editora.

ACKERLEY, C. J., *et alium*, 2004, *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, New York: Grove Press.

ADORNO, Theodor W., 1964, "Communications", s.l..

ADORNO, Theodor W., 2003 [1974], *Sobre a indústria cultural*, Coimbra: Angelus Novus Editora.

ADORNO, Theodor W., 2003a [1974], *Notas sobre Literatura. Obra completa II*, Madrid: Ediciones Akal.

ARENDT, Hannah, 1966, *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*, New York: Meridian Books.

ARNOLD, Matthew, 1993 [1869], *Culture and Anarchy and Other Writings*, Cambridge, Cambridge University Press.

BERRETINI, Célia, 2004, *Samuel Beckett: escritor plural*, São Paulo: Editora Perspectiva.

BOSI, Eclea, 1978 [1972], *Cultura de massa e cultura popular*, 4.^a edição, São Paulo: Vozes.

CHAWLA, Nishi, 1999, *Samuel Beckett: reading the body in his writing*, New Deli: Prestige Books.

CRONIN, Anthony, 1999 [1997], *Samuel Beckett. The Last Modernist*, New York: Da Capo Press.

CUCHE, Denys, 2003 [1996], *A noção de cultura nas ciências sociais*, prefácio de Fernando Gandra, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Fim de Século – Edições.

EAGLETON, Terry, 2003 [2000], *A ideia de cultura*, tradução de Sofia Rodrigues, Lisboa: Temas e Debates.

ECO, Umberto (dir.), 2002, *História da Beleza*, tradução de António Maia da Rocha, s.l.: Círculo de Leitores.

ECO, Umberto, 2003 [2002], *Sobre a literature*, tradução de José Colaço Barreiros, Miraflores: Difel, S. A..

ELIOT, T. S., 1979 [1948], *Notes Towards the Definition of Culture*, London: Faber & Faber.

FERNANDES, Maria Leonor Sampaio da Silva Pires, 2002, *Paixões soberanas: amor, conhecimento, felicidade. O projecto cultural de Bertrand Russell*, Ponta Delgada: Universidade dos Açores.

FERREIRA, António Gomes, 1996, *Dicionário de Latim-Português*, Porto: Porto Editora.

GILES, Judy, MIDDLETON, Tim, 2005 [1995], *Studying Culture: a Practical Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing.

HAUSER, Arnold, 2003 [1995], *História social da arte e da literatura*, tradução de Álvaro Cabral, São Paulo: Martins Fontes.

- INGLIS, Fred, 1995 [1993], *Cultural Studies*, Oxford: Blackwell Publishers.
- MACHADO, José Pedro (coord.), 1981, *Grande dicionário de língua portuguesa*, tomo III, Lisboa: Amigos do Livro Editores.
- MORIN, Edgar, 1961, “L’industrie culturelle” in *Communications*, n. 1, Paris : Seuil.
- PATER, Walter, 1866, “Coleridge’s Writings” in *The Westminster Review*, vol. XXIX, n.º 42.
- PIRES, M.^a Laura Bettencourt, 2004, *Teorias da cultura*, Lisboa: Universidade Católica Editora.
- SENA, Jorge de, 1981, *Estudos de Literatura Portuguesa I*, Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de, 1988, *Estudos de Literatura Portuguesa II*, Lisboa: Edições 70.
- TYLOR, E. B., 1871, *Primitive Cultures*, vol. 1, London.
- WATT, Ian, 1990, *A ascensão do romance – Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, São Paulo: Companhia das Letras.
- WHITMAN, Walt, 2006 [1855], *Folhas de erva*, tradução de Maria de Lourdes Guimarães, Camarate: Círculo de Leitores.

CAPÍTULO III – CONTAR O SILÊNCIO

- BAIR, Deidre, 1990 [1978], *A Biography: Samuel Beckett*, New York: Summit Books.
- ACKERLEY, C. J., *et alium*, 2004, *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader’s Guide to His Works, Life, and Thought*, New York: Grove Press.
- CAMUS, Albert, 2002 [1944], *Calígula* seguido de *O equívoco*, tradução de Raul de Carvalho, Lisboa: Editora Livros do Brasil.
- CAMUS, Albert, 2001 [1949], *O estrangeiro*, introdução de Jean-Paul Sartre, tradução de António Quadros, Lisboa: Editora Livros do Brasil.
- LIPOVETSKY, Gilles, 2004 [1992], *O crepúsculo do dever. A ética indolor dos novos tempos democráticos*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- HAUSER, Arnold, 2003 [1995], *História social da arte e da literatura*, tradução de Álvaro Cabral, São Paulo: Martins Fontes.
- ESSLIN, Martin, 1977 [1961], *Théâtre de l’Absurde*, traduzido do inglês por Marguerite Buchet, Francine del Pierre e Fance Frank, Paris: Éditions Buchet/Chastel.
- STEINER, George, 2003 [1974], *Nostalgia do absoluto*, tradução de José Gabriel Flores, Lisboa: Relógio D’Água Editores.

LEVI, Primo, s.d. [1958], *Se isto é um homem*, tradução de Simonetta Cabrita Neto, Lisboa: Editorial Teorema.

CABRAL, Roque *et alii* (dir.), 1989, *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Lisboa: Verbo. Vol. 1

HINCHLIFFE, Arnold P., 1985 [1969], *The absurd – The Critical Idiom*, London: Methuen.

STEINER, George, 2002 [1975], *Depois de Babel. Aspectos da linguagem e da tradução*, tradução de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água Editores.

PESSOA, Fernando, 1997 [1959], *Mensagem*, Lisboa: Edições Ática.

PESSOA, Fernando, 2007, *Prosa íntima e de autoconhecimento*, edição de Richard Zennith, traduções de Manuela Rocha, s.l.: Círculo de Leitores.

MACHADO, José Pedro (coord.), 1981, *Grande dicionário de língua portuguesa*, tomo I, Lisboa: Amigos do Livro Editores.

MORA, J. Ferrater, 1994, *Diccionario de Filosofia*, Barcelona: Editorial Ariel. Vol. 1

CONCLUSÃO – SER (N)O MUNDO

(apenas referências a fontes primárias já referenciadas na Bibliografia)

ANEXO I – LISTA DOS ESCRITOS BECKETTIANOS

Dada a natureza do nosso trabalho interessa-nos, não tanto as datas de publicação das obras, mas mais os anos em que Samuel Beckett as concebeu e criou. Assim sendo, a lista de títulos que se segue foi organizada por nós, respeitando, sempre que conhecidas, a data de início da sua produção, esclarecendo, entre parêntesis, o seu modo e/ou género literário. Em casos de incerteza acerca destas datas, recorreremos às da publicação, como é referido entre parêntesis. Para além disso, no sentido de melhor clarificar as obras que integram o referido período áureo da criação artística de Beckett (1945-50) e nas quais concentramos a nossa análise decidimos destacá-las ao longo da lista colocando-as a negrito. Todos os títulos estão na língua em que os textos foram escritos originalmente.

1929 – *Dante... Bruno... Vico... Joyce* (ensaio publicado na revista *Transition*).

– *Assumption* (conto publicado na revista *Transition*).

1930 – *Proust* (ensaio)

– *Whoroscope* (poema)

1932 – *Dream of Fair Middling Women* (fragmento de romance)

– *More Pricks than Kicks* (antologia de contos concluída em 33)

1934 – *Echo's bones and other precipitates* (volume de poemas)

1935 – *Murphy* (romance concluído em 36)

1942 – *Watt* (romance concluído em 44)

1945 – ***Premier amour*** (conto)

– ***L'expulsé*** (conto)

– ***Le calmant*** (conto)

– ***La fin*** (conto, também conhecido como *Suite*)

– ***Les Bosquets de Bondy*** (conto não publicado)

1946 – ***Mercier et Camier*** (romance)

- 1947 – *Eleuthéria* (peça de teatro publicada *post mortem*)
- 1948 – *Molloy* (romance)
- *Malone meurt* (romance)
 - *En Attendant Godot* (peça de teatro)
- 1949 – *L'innominable* (romance)
- 1950 – *Texts pour rien* (colectânea de treze textos narrativos curtos)
- 1954 – *Fin de Partie* (peça de teatro)
- 1956 – *From an abandoned work* (fragmento de um romance)
- *All that fall* (peça radiofónica)
 - *Acts sans paroles* (pantomina)
- 1958 – *Krapp's last tape* (peça de teatro)
- 1959 – *Embers* (peça radiofónica)
- *Acts sans paroles II* (pantomina)
 - *Comment c'est* (novela)
- 1960 – *Happy days* (peça de teatro)
- 1962 – *Words and Music* (peça radiofónica)
- 1963 – *Cascando* (peça radiofónica)
- *Play* (peça de teatro)
- 1964 – *Film* (guião para filme)
- 1965 – *Imagination morte imaginez* (conto)
- *Come and go* (peça de teatro)
- 1966 – *Eh, Joe* (peça para televisão)
- *Assez* (conto)
 - *Le dépeupleur* (conto)
 - *Bing* (conto)
- 1968 – *Breath* (peça de teatro)
- 1969 – *Sans* (conto)
- 1970 – *Pour finir encore* (texto narrativo curto)
- *Immobile* (texto narrativo curto)
- 1972 – *Not I* (peça de teatro)
- 1974 – *That Time* (peça de teatro)
- 1975 – *Footfalls* (peça de teatro)
- *Ghost trio* (peça para televisão)
- 1976 – *...but the clouds...* (peça para televisão)

- *mirlitonnades* (poemas criados entre 76 e 78)
- 1980 – *A piece of monologue* (peça de teatro)
 - *Company* (longo poema em prosa)
 - *Rockaby* (peça de teatro)
- 1981 – *Ohio Improptu* (peça de teatro)
 - *Mal vu mal dit* (poema em prosa)
 - *Quad* (*ballet* – pantomina – para televisão)
- 1982 – *Catastrophe* (peça de teatro)
 - *Worstward ho* (poema em prosa)
 - *What where* (peça de teatro)
 - *Nacht und Traum* (peça para televisão)
- 1986 – *Stirrings Still* (texto narrativo curto)

ANEXO II – BREVE BIOGRAFIA DE SAMUEL BECKETT

Nesta breve biografia de Samuel Beckett, optámos por sistematizar a informação que considerámos mais pertinente de entre as várias biografias por nós consultadas. Assim sendo, decidimos organizá-la cronologicamente, salientando, de modo esquemático, os aspectos mais relevantes.

13 DE ABRIL DE 1906 – Nasceu, numa Sexta-feira Santa, em *Cooldrinah*, Samuel Barclay Beckett.

1920 – Junta-se ao seu irmão na *Portora Royal School*, um internato de grande prestígio junto da sociedade irlandesa de então.

Outubro de 1923 – Matricula-se no *Trinity College* em Dublin. É aqui que o seu gosto pelas línguas e literaturas se evidencia pela primeira vez.

Janeiro a Setembro de 1928 – Assume o cargo de professor de Francês e Inglês no *Campbell College*, em Belfast (profissão pela qual descobre não nutrir grande vocação nem gosto).

Outubro de 1928 – Assume o posto de leitor na *École Normale Supérieure* de Paris.

Junho de 1929 – Publica o seu primeiro ensaio, *‘Dante... Bruno. Vico..Joyce’*, e o seu primeiro trabalho criativo, o conto *Assumption*, numa revista.

1930 – Escreve *Whoroscope*, o seu primeiro trabalho criativo a ser publicado separadamente.

26 de Junho de 1933 – O seu pai morre, vítima de um ataque cardíaco.

29 de Setembro de 1936 – Muda-se da Irlanda para a Alemanha.

1937 – Depois de uma passagem pela Irlanda, descobre em França, nomeadamente em Paris, o local ideal para fundar o seu lar. É lá que irá viver até aos seus últimos dias.

1940 – Junta-se à Resistência Francesa.

1942 – Quando as tropas nazis invadem França, foge com a sua esposa, Suzanne, para Roussillon, no sul do país.

1945 – É premiado com a *Croix de Guerre* pela sua colaboração com a Resistência. Contribui activamente para a recuperação de *Saint-Lô*, na Normandia.

1945 – 1950 – Período extremamente fértil, em que cria algumas das suas obras mais conhecidas.

Dezembro de 1950 – A sua mãe morre.

1952 – Publica *En attendant Godot*, a sua obra mais conhecida, um marco no teatro do século XX.

1953 – Primeiro ano em que *Godot* é levado a cena.

1954 – Morre o seu irmão, Frank Beckett.

1964 – Visita os Estados Unidos da América para assistir à realização de *Film*.

23 de Outubro de 1969 – É galardoado com o Prémio Nobel da Literatura.

Julho de 1989 – Morre Suzanne Beckett.

22 de Dezembro de 1989 – Morre Samuel Beckett, cujo corpo está enterrado no belo cemitério de Montparnasse.