

DISJECTA MEMBRA: EM TORNO DOS ESCRITOS CRÍTICOS DE SAMUEL BECKETT

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p15-29>

S. E. Gontarski

Tradução: **Fábio de Souza Andrade**

RESUMO

Neste ensaio, avalia-se o lugar dos variados escritos reunidos por Ruby Cohn em *Disjecta* ("Dante ... Bruno . Vico .. Joyce", em especial) e de *Proust* (1931) no projeto estético do jovem Beckett e sua repercussão na produção beckettiana madura.

PALAVRAS-CHAVE: *Disjecta*; "Dante ... Bruno . Vico .. Joyce"; *Proust*; Samuel Beckett

ABSTRACT

This essay examines the role of the various essays collected by Ruby Cohn in *Disjecta* ("Dante ... Bruno ... Vico ... Joyce", in particular) and of *Proust* (1931) in the young Beckett's aesthetic project and their effects on mature Beckettian production.

KEYWORDS: *Disjecta*; "Dante ... Bruno . Vico .. Joyce"; *Proust*; Samuel Beckett

Quando Ruby Cohn editou o que definiu em subtítulo como “escritos diversos e um fragmento dramático de Samuel Beckett”, usou o título quase desdenhoso proposto por Beckett, *Disjecta*. Reunido e publicado pela primeira vez em 1983, com a concordância relutante de Beckett, concebido para uso acadêmico — os fragmentos em francês e alemão na língua de composição por insistência dele —, o volume acabou por se tornar uma coletânea útil dos escritos predominantemente críticos, juvenis e admitidamente menores, de Samuel Beckett. Beckett tomou o título das *Metamorfoses* de Ovídio (Livro VI), os *disjecta membra* ou “membros dispersos” expressando sua convicção de que os textos eram e permanecem fragmentários, desunidos e, portanto, de pouco valor. Cohn discorda desta rejeição, argumentando que, embora resistente à coerência, a miscelânea ainda assim “abriga uma estética”. Seu agrupamento é por temas, abarcando da “estética mais ou menos formal” à crítica literária e artística, somando-se a alguns excertos de cartas e ao fragmento de uma peça abortada, sobre Samuel Johnson, “Human Wishes” (“Desejos Humanos”). Na seleção, Cohn enfatizou os textos que os críticos concordam terem sido aqueles que melhor refletem a estética beckettiana em formação e assim, apesar do desdém de Beckett, igualmente utilíssimos para críticos e leitores em geral. Dentre os mais importantes, destaca-se a monografia que Beckett escreveu sobre o romancista francês Marcel Proust (fora da coletânea de Cohn), publicada separadamente em 1931 e, apesar de tão renegado por Beckett quanto os exercícios críticos que batizou como *Disjecta*, lançada numa edição de

John Calder, antes ainda de *Disjecta*, intitulada *Proust and Three Dialogues* (1965, ver mais abaixo).

A mais antiga destas precoces (e até juvenis) empreitadas críticas foi concebida a pedido de James Joyce. “Dante ... Bruno . Vico .. Joyce” veio a público pela primeira vez em *transition* 16-17 (junho 1929): 242-53. O ensaio foi revisado e reimpresso logo em seguida como parte de *Our Exagmination ‘Round His Factification for Incamination of ‘Work in Progress’*, 3-22. Tecnicamente, o livro saiu em maio, pouco antes do artigo, em junho. Beckett justificou a peculiaridade da pontuação como o “salto” dos séculos separando os autores entre si. O ensaio é erudito, convincente — e derivativo, bebendo em obras de McIntyre, Croce, de Sanctis, Michelet e Symonds, todas no acervo da *École Normale* de Paris, onde Beckett era intercambista e leitor residente. Terence McQueeney resume-o como um “brilhante mosaico de fontes secundárias trabalhadas por um aprendiz apressado” (60), contrastando-o com *Proust*, onde Beckett parece mais a cavaleiro de seu material.

O ensaio levanta o perigo daquilo que chama de “nitidez das identificações”¹. A primeira parte é dedicada àquele “Napolitano prático, de cabeça redonda”, Vico, desafiando a ideia que dele fazia Croce, a de um “místico, essencialmente especulativo”. Beckett condensa as teses de Vico sobre a história cíclica, mostrando que a *Scienza Nuova* segue enraizada na coincidência dos opostos de Bruno. Defendendo a adaptação “estrutural” joyceana de Vico, Beckett argumenta sua presença substancial no *Work in Progress*, título provisório do que viria a ser o *Finnegans Wake*. O “tratamento dinâmico da Linguagem, da Poesia e do Mito” em Vico é, pois, vinculado à “expressão direta” em Joyce, onde “forma é conteúdo, conteúdo é forma.” Os incapazes de compreender isto são tachados “decadentes demais para compreender”. Este escrita, que “não é sobre alguma coisa; é ela própria esta coisa” é definida como “de-sofisticada”.

Sobre a obra de Dante, afirma que ela possui “considerável similaridade de circunstâncias” com a de Joyce. Ela se basearia na inovação linguística, uma composição dos “mais puros elementos de cada dialeto” e de uma “língua sintética”

¹ Em português, Samuel Beckett, *Disjecta: Escritos diversos e um fragmento dramático*. Tradução de Fábio de Souza Andrade, Rio de Janeiro: Globo/Biblioteca Azul, 2022. A tradução das citações dos ensaios incluídos em *Disjecta* que se seguem são sempre extraídas deste volume. N.T.

(30). Para ilustrar sua tese, Beckett recorre ao Dante do *Convivio*, escrito entre 1304-7. Primeiro, a uma citação (I.xi) de Boécio usada para definir as pessoas que carecem de *discrezione* [“discrção”] e por conta disto investem “*contra nostro volgare* [“contra nosso vernáculo”]. Depois (Livro I), reproduz a afirmação de Dante que seu vernáculo será como uma “nova luz” e um “novo sol”, e a compara ao projeto linguístico joyceano. A dimensão profética da afirmação de Dante é traduzida no “*ennui*” [tédio] contemporâneo, a premissa da “inovação formal.” Assim como o público de Dante estava habituado à “suave elegância” do latim, os leitores de Joyce estão ao inglês. Beckett sustenta que “Boccaccio não ridicularizou os ‘*piedi sozzi*’ do pavão com o qual a Signora Alighieri sonhou”. O pavão é Dante; seus “pés imundos”, o italiano vernacular. A *Commedia* é como a carne deste pavão, porque traz a “verdade simples e imutável”; ela é incorruptível. Tal qual os pés sustentam o corpo, a linguagem sustenta a literatura.

O ensaio é concluído com a distinção entre o Purgatório de Dante (cônico, implicando a culminância) e o de Joyce (esférico, excluindo a culminância). Os dois Purgatórios são tomados como parecidos porque ambos se movem; em Joyce, contudo, o movimento perdeu a garantia da redenção. Beckett argumenta que a visão de Joyce é purgatorial em sua “ausência absoluta do Absoluto”. Neste precioso paradoxo revela-se o aspecto “autoextensivo” assinalado por Beckett desde o princípio, o ensaio tendo-se movido erraticamente em direção a este momento de “expressão direta” a propósito de sua própria posição (Beckett o quinto nome implícito no título, talvez). Tomado como um todo, o ensaio antecipa a função purgatorial na obra-ainda-não-em-progresso beckettiana², mas o tom é de arrogância. O leitor é levado a sentir-se “decadente demais para compreender”, se incapaz de assimilar sua expressão direta, acusado de escumar “o escasso creme” do sentido, se incapaz de apreciar que sua forma e conteúdo são um e o mesmo. Isto é intencional, mas se o processo purgatorial enquanto uma reação incipiente contra o estilo joyceano pode ser detectado apenas em retrospecto, pistas sobre o gênio beckettiano futuro já se fazem presentes, por mais recônditas, e muitas vezes irritantes, que agora elas possam ser.

O *Proust* de Beckett saiu em 1931. Por intervenção de Thomas MacGreevy, Charles Prentice e Richard Aldington, Beckett foi convidado a escrever um ensaio

² “Work-not-yet-in-progress”, no original [N.T.]

sobre Marcel Proust. Naquele verão, leu duas vezes *À la recherche*, ansioso por, como escreveu a MacGreevy, “arrancar as bolas do pau crítico e poético proustiano”. O ensaio foi entregue à Chatto&Windus em meados de setembro e publicado como o #7 de coleção Dolphin Books da editora, em março de 1931. Apareceu reeditado tal qual pela Grove Press (Evergreen E-50, 1950; com uma edição assinada de 250 exemplares), e por John Calder (1965), que acrescentou “Three Dialogues with Georges Duthuit” [“Três diálogos com Georges Duthuit”], mas omitiu a epígrafe de Leopardi (a reimpressão de 1999 bagunça de modo constrangedor o nome de Beckett na lombada como “Samuiel Becket”). Insatisfeito com o trabalho no todo, Beckett disse a MacGreevy em 11 de março de 1931 que o texto era abstrato demais, “uma mera extensão crítica de Proust — como um ânus, sem membrana sinovial”, acrescentando “não quero ser um professor”. Renegou o ensaio como “lampejos de jargão filosófico barato” (Bair, 109; de um exemplar achado numa livraria em Dublin, presumivelmente vendida por Beckett).

Como o ensaio anterior “Dante”, Proust se apoia em críticos recentes: Benoît-Méchin, Pierre-Quint, e Firmin-Didot, acrescidos do pessimismo schopenhaueriano filtrado pelo *Marcel Proust: sa révélation psychologique* (1930), de Arnaud Dandieu, todos autores também consultáveis na biblioteca da École Normale. Terence McQueeney mostrou como, embora o método deste ensaio lembre o de “Dante”, seu impacto difere, pois Beckett se empenha mais a fundo no diálogo com suas fontes e consigo mesmo. Dandieu aportava uma síntese de estética e epistemologia, mas as doutrinas do pessimismo cada vez mais definiam a própria atitude beckettiana em relação à arte. No final das contas, o ensaio revela menos sobre Proust que sobre Beckett, revelando “aspectos de mim mesmo”, confissão feita apenas a MacGreevy. E ainda assim, apesar de sua brevidade, não deixa de se envolver com seu objeto, Proust, oferecendo dele uma síntese notável e sensível. Mesmo que tenha se oposto a uma tradução para o francês (publicada apenas postumamente), as rejeições de Beckett são injustificadas.

A “equação proustiana”, começa Beckett, “nunca é simples” e gira em torno do Tempo (“este monstro de duas cabeças, danação e salvação”). Sua abertura é o final proustiano, na biblioteca dos Guermantes, onde Marcel afirma seu livro como o passado recuperado. Proust não pode ignorar a *causalidade*, assinala Beckett; ele deve aceitar “a regra e o compasso sagrados da geometria literária.” E, no entanto,

seus personagens são prisioneiros do tempo. Beckett compara esta dimensão à vertigem experimentada por seres inferiores bidimensionais confrontados pelo mistério da altura. Nosso mistério é “ontem”: não estamos meramente mais cansados porque um pouco mais adiantados no caminho, mas somos outros, “não mais o que éramos antes da calamidade de ontem.” As aspirações de ontem valiam para o eu de ontem, não para o de hoje: sua realização, “A identificação do sujeito com objeto de seu desejo”³, perdeu seu prazo de validade.

Beckett introduz a memória voluntária, rejeitando-a enquanto provedora de “uma imagem tão distante do real quanto do mito de nossa imaginação ou da caricatura fornecida pela percepção direta”⁴. O indivíduo, argumenta, está no ponto de “decantação” entre o fluído do tempo futuro e do tempo passado, existindo em um estado de otimismo pernicioso⁵, rompido apenas pelos raros momentos de desejo, que no caso das relações humanas (“dois dinamismos intrínsecos e separados, carentes de um sistema de sincronização”⁶.) leva a uma insaciável ânsia de posse, irrealizável no tempo. A sabedoria, conclui Beckett, consiste não na satisfação, mas na extirpação do desejo (o universo racional de Neary é desfeito pelo desejo). Beckett submete o universo proustiano à crítica contundente das categorias schopenhauerianas que limitam a percepção (as *formas* de tempo, espaço e causalidade) e ao seu pessimismo. Mencionado aqui pela primeira vez, Schopenhauer é ainda mais abertamente aludido ao final do ensaio.

O Hábito, insiste Beckett, é o “lastro que acorrenta o cão ao seu vômito”⁷, a humanidade, à memória. Somos criaturas do hábito, e isso apenas nos separa das crueldades e encantamentos da realidade, “o mistério de um céu incomum ou de um quarto estranho”⁸. Marcel não consegue dormir em um quarto estranho. A vida oscila entre o Sofrimento e o Tédio, mas o Hábito (como Vladimir admite) é uma grande surdina, tornando a existência tolerável, fechando, contudo, as janelas para o real⁹. Isto vem da discussão de Schopenhauer sobre a existência interior (*O*

³ Op. cit, p.12.

⁴ Op. cit, p.13.

⁵ Op. cit, p.13.

⁶ Op. cit, p.15.

⁷ Op. cit, p.17.

⁸ Op. cit, p.19.

⁹ Op. cit, p.28.

Mundo como Vontade e Representação, I.4#57, 402): “Assim sua vida oscila como um pêndulo para trás e para frente entre a dor e o tédio.”

Proust tinha má memória (ao contrário de Joyce), e a memória voluntária não era uma chave para destrancar o passado¹⁰. No entanto, no calabouço inacessível do ser, no fundo do “*gouffre interdit à nos sondes*” (o “abismo árduo de se sondar” de Baudelaire, FM XXXVI¹¹), há muito armazenado, muito que pode ser encontrado por acaso. Pela ação da memória involuntária, aquele que mergulha nas profundezas¹² pode restaurar o objeto passado em todo seu brilho e integridade, como no “famoso episódio da *madeleine* embebida em chá”¹³. A equação proustiana pode ser simplificada: a memória involuntária pode identificar passado e presente e, assim, superar o monstro de três cabeças, Tempo, Hábito e Memória Voluntária (monstro bicéfalo que passa a triádico agora).

A memória involuntária, esta “salvação acidental e fugaz”, é o leitmotif proustiano. Beckett identifica¹⁴ alguns exemplos, com destaque para “*Les Intermittences du Coeur*”¹⁵ (38-45, N.) e a “tragédia” de Albertine¹⁶, nos termos do paradoxo entre amor e desejo anunciado previamente: “Só se ama aquilo que não se possui” (considerem a perseguição em *Murphy*). O amor, insiste Beckett, e demonstra Albertine, coexiste com a insatisfação¹⁷. É uma função da tristeza humana, como a amizade da covardia. A tentativa de se comunicar é “uma vulgaridade simiesca, horrendamente cômica, como o delírio que sustenta um diálogo com a mobília”¹⁸. As conclusões são honestas, mas implacáveis: se a amizade não é mais que um expediente social, a meio caminho entre a fadiga e o tédio (*ennui*)¹⁹ (68, N.) — numa palavra, *hábito* — então, sua rejeição é uma necessidade: “a arte é a apoteose da solidão”, a assunção de “Assumption”. A arte

¹⁰ Op. cit, p.29.

¹¹ Charles Baudelaire, *As Flores do Mal*. Tradução Julio Castañon. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, p.122-23)

¹² Op. cit, p.31.

¹³ Op. cit, p.33.

¹⁴ Op. cit, p.37.

¹⁵ Op. cit, p.38-45.

¹⁶ Op. cit, p.46-67.

¹⁷ Op. cit, p.54-55.

¹⁸ Op. cit, p.67.

¹⁹ Op. cit, p.68.

está livre de quaisquer considerações morais²⁰. A tragédia não se ocupa da justiça, mas sim com a expiação de um pecado original, o de ter nascido. Como sustenta McQueeny (107), Beckett está refutando Dandieu, que enxerga a reclusão de Proust como uma espécie de suicídio decorrente de morbidade, um fracasso da vontade; ele sustenta, ao contrário, que a renúncia é inerente à vocação artística.

O ensaio retorna ao final do romance de Proust, a *matinée*, e suas implicações para a construção da obra de arte. Ele configura, primeiro, a vitória sobre o Tempo, em seguida, a vitória do Tempo, as duas (salvação e danação) intrinsecamente ligadas²¹ (74, N.). Segue-se a análise da experiência proustiana: os “vasos” nos quais as experiências estão suspensas, e a identificação da experiência imediata com a experiência passada (a “equação”). Beckett insiste que a memória involuntária é “a uma só vez imaginativa e empírica, a uma só vez evocação e percepção direta, real sem ser apenas fatural, ideal sem ser apenas abstrata, o real ideal, o essencial, o extratemporal”²² (79, N.) (*Le Temps Retrouvé*, II.872-73). A conclusão é evidente: se esta experiência mística comunica uma essência extratemporal, então o transmissor é por um momento um ser extratemporal, o Tempo menos recuperado que obliterado²³.

Por fim, o ensaio considera Proust enquanto artista, para quem a Ideia está corporificada não em uma alegoria, mas na concreção²⁴. Beckett reconhece a tensão romântica em Proust: incapaz, como o artista clássico (Joyce), de buscar onisciência e onipotência²⁵, ele afirma a primazia da percepção²⁶, instinto não viciado pelo Hábito, o “relato não-lógico de certos fenômenos, antes que tenham sido distorcidos até a inteligibilidade”²⁷. Assim, a concessão à causalidade, do início do ensaio, é qualificada. O ensaio termina com os valores de Schopenhauer, ou melhor, com sua indiferença ao valor. As flores exibindo sem pudor suas genitálias são extraídas de *O Mundo como Vontade e Representação*, bem como a expressão do sujeito puro “isento de vontade”, o objeto “isento de causalidade”²⁸, e a meditação

²⁰ Op. cit, p.70.

²¹ Op. cit, p.74.

²² Op. cit, p.79.

²³ Op. cit, p.79.

²⁴ Op. cit, p.84.

²⁵ Op. cit, p.87.

²⁶ Op. cit, p.89.

²⁷ Op. cit, p.92.

²⁸ Op. cit, p.96.

sobre a música tomada como “a Ideia em si, inconsciente do mundo dos fenômenos, existindo idealmente fora do universo, apreendida não no Espaço, mas no Tempo e apenas nele”²⁹. A rejeição da ópera reflete a insistência de Schopenhauer na subordinação das palavras à música (*O Mundo como Vontade e Representação*, I.3 #52, 338); a aceitação do *vaudeville*, a “comédia da enumeração exhaustiva”, apoia-se na “razão pela qual a mesma composição se presta a muitos versos” (341); e a celebração do *da capo*, igualmente (342). A música, afirma Beckett, é o “elemento catalisador” em Proust, o transcendente ou a “realidade invisível”³⁰ que sentencia a vida do corpo sobre a terra a igualar-se a um fardo e revela o sentido de *defunctus* (*Parerga und Paralipomena*, II.12 #157). McQueeny conclui que a síntese beckettiana da psicologia e estética proustianas revela uma profunda simpatia pelo pessimismo. Os capítulos de Schopenhauer sobre o sofrimento, a vanidade da existência, e as qualidades transcendentais da música foram influências formadoras da visão que Beckett tem da realização de Proust. Mais tarde, Beckett colocaria em dúvida menos a realidade da experiência proustiana que algum valor que a ela pudesse ser atribuído; mas, ao final deste ensaio, a “salvação” (palavra que Beckett anotou à margem de seu exemplar, na passagem em que Marcel ouve o *Septeto*) proustiana, a solução musical à difícil equação, é essencialmente afirmada.

Three Dialogues: Samuel Beckett and Georges Duthuit são três diálogos em torno da arte e da crítica entre Beckett e Georges Duthuit (historiador de arte e genro de Matisse) sobre Tal Coat, André Masson e Bram van Velde. Publicado em *Transition forty-nine 5* (dezembro 1949): 97-103, e assinado “Samuel Beckett e Georges Duthuit”; republicado ao lado de *Proust*, por John Calder (1965), sob o título de capa, “3 dialogues with Georges Duthuit”; incluído no volume editado por Martin Esslin, *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays* (1965); por fim, em *Disjecta* (138-45), onde o título foi por deslize abreviado para “Three Dialogues”. O descuido criou um padrão, replicado por Calder, que em seu *“Beckett Shorts”#2; Dramatic Works and Dialogues*, reimprimiu-os como obra de Beckett, batizados “The Duthuit Dialogues” apenas na quarta capa. A tradução francesa adota

²⁹ Op. cit, p.98.

³⁰ Op. cit, p.99.

simplesmente “Trois dialogues” (Minuit: 1998; para o amplo debate em grande parte falacioso sobre a atribuição correta da autoria, ver Duthuit).

Os diálogos de Beckett são travados mais intensamente com Georges Duthuit, mas igualmente com o número de *Transition* em que foram publicados. Estilizados como são, derivam de conversas efetivas posteriormente retrabalhadas e publicadas porque Duthuit insistiu para que Beckett fizesse circular melhor suas opiniões. Eles refletem a quarta das certezas beckettianas: a de que nascemos, existimos, vamos morrer — e a que se prova absurda, subvertendo as outras, “A expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhum poder de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar.”³¹ Neste texto autodepreciativo, Beckett explorou o debate estético performativo e disfarçado e o diálogo filosófico ao gosto de Platão. A tradição inclui os *Three Dialogues between Hylas and Philonous*, de George Berkeley, decididamente nada dramáticos, dos quais ecos sobrevivem em *Fin de Partie*, que ele começou a escrever pouco tempo depois. Os *Dialogues* também são um pouco tributários dos poemas dialógicos de W. B. Yeats. O tom também não é suficientemente levado em conta: o texto é concebido como parte de um espetáculo de music-hall, com “D” como escada, e “B” como o *clown* intelectual. Por todas as regras racionais de um debate, D é o vencedor; segue-se, portanto, que B foi bem-sucedido em falhar.

A “obrigação de expressar” encontra-se no primeiro diálogo. B argumenta que embora as “orgias franciscanas” de Tal Coat tenham um valor prodigioso, elas representam, contudo, “certa ordem no plano do factível”³². Perguntado sobre que outro plano poderia haver, B responde que, logicamente, nenhum, mas a arte precisa fazer mais que a mesma velha coisa um pouco melhor, “[que] trilhar [adiante] a mesma estrada enfadonha”³³. O segundo diálogo dá prosseguimento ao primeiro, B sustentando que os problemas que Masson se colocou no passado perderam sua legitimidade e que ele se acha “espetado no feroz dilema da expressão.”³⁴ D não tem como discordar da avaliação dos dotes de Masson, seu

³¹Samuel Beckett, *Disjecta: Escritos diversos e um fragmento dramático*. Tradução de Fábio de Souza Andrade, Rio de Janeiro: Globo/Biblioteca Azul, 2022, 182-83.

³² Op. cit., 182.

³³ Op. cit., 182.

³⁴ Op. cit., 184.

leque de variações técnicas, e sua arte que “perdura e prolifera”; então só resta a B, sem nada a dizer e sem meios para dizê-lo, “sai(r) chorando”³⁵. O duelo é retomado em III: “Francês, atire primeiro.” Aqui, B invoca (e D admite) uma arte de uma ordem diversa, a arte de alguém (Bram van Velde) obrigado a pintar, incapaz de pintar, uma arte (B reconhece, duas semanas depois) que seja inexpressiva. Enquanto tal, diria ele, trata-se de uma arte de uma ordem mais elevada que os “contorcionismos” de Masson e os experimentos “a-cada-homem-sua-própria-esposa do espiritualizado Kandinsky”³⁶. O debate chega ao clímax na fala mais longa de B, em que Bram é celebrado como o primeiro a admitir que “ser artista é falhar, como ninguém mais ousou falhar”³⁷. Mas B não afirmará que, conduzindo “esse assunto horrível” a uma conclusão, ele (ou Bram) estejam de alguma maneira fazendo um ato expressivo, nem mesmo da impossibilidade de tal obrigação. O ponto de vista é ratificado numa carta a Duthuit (09/03/1949), na qual Beckett discute a importância do “*rapport*” [relação] — não só entre o artista e o mundo exterior, mas também entre seus impulsos interiores; a pintura de Bram, afirma, é a primeira a rejeitar o “*rapport*” sob todas as formas. Sua pintura, em vez disso, oferece “*refus et refus d’accepter son refus...Pour ma parte, c’est le gran rifiuto* [a grande recusa] qui m’intéresse”.³⁸

Os críticos teimam em ignorar, com excessiva frequência, o contexto destes três diálogos, seu lugar entre as questões específicas de *Transition forty-nine#5*. Os diálogos tomaram forma a partir de cartas e conversas nos cafés que não estavam centradas na estética beckettiana latente em abstrato, mas em artistas, ensaios e questões específicas, incluídos neste número da revista. Os *Dialogues* aparecem na sequência do ensaio de André du Bouchet, “Three Exhibitions: Masson — Tal Coat — Miró.” Beckett talvez tenha substituído Miró por van Velde porque o ensaio que se segue aos *Dialogues* é “Some Sayings of Bram van Velde”, no qual a estética empobrecida de van Velde soa muito beckettiana: “Não tenho nada nos bolsos, nada nas mãos. Onde devo encontrar o que preciso?” (104). Uma seção intitulada “Documents”, um manifesto da estética dos anos do pós-guerra, contém o ataque de Masson à estética modernista “desinteressada”, a estética da arte pela arte. Para

³⁵ Op. cit., 186.

³⁶ Op. cit., 189.

³⁷ Op. cit., 190.

³⁸ “A recusa e a recusa de aceitar sua recusa. De minha parte, é o *gran rifiuto* que me interessa”. N.T.

Masson, estas obras anteriores à guerra são mera decoração ornamental, “com nada para decorar.” Ele reclama, como Sartre, uma arte que na era pós-Segunda Guerra trabalhe “to the liberation of man, to the transmutation of all values, to the denunciation of the ruling class responsible for the imperialist and fascist regression.”³⁹ A resposta de Becket a estes “contorcionismos” é a estética do fracasso.

O impacto destes *Dialogues* foi considerável, tanto na obra beckettiana que, das *Novelas* (compostas em 1946) ao final de sua carreira, está implicada na arte do fracasso, como em termos do diálogo crítico com sua obra. Peter Murphy é cético quanto a este aspecto, argumentando que Martin Esslin em especial privilegiou a interpretação de um autor tentando moldar um nada existencialista, e que a profusão tremenda de leituras formalistas da obra beckettiana ignora outros aspectos da sua realização. Os *Three Dialogues* foram reivindicados pela estética pós-estruturalista de tal modo a estimular interpretações da obra beckettiana dominadas pelo pessimismo quanto aos poderes expressivos da linguagem; descentrando o discurso, desconstruindo-o, reconhecendo estruturas fugidias, e buscando traços evanescentes. Outra tese que emerge dos *Dialogues* — mais modernista que pós — é a que os vê como exemplo da impossibilidade e do problemático na arte moderna, corrigido por zombaria autoconsciente. O perigo desta abordagem é o de reduzir a ironia radical de Beckett a mais uma “aposta na concessão,” ela mesma um alargamento do campo do factível. Se fosse assim, seria possível concordar com Hesla (4), e com a admissão implícita na posterior entrevista de Beckett a Tom Driver (23), de que os *Dialogues* não seriam efetivamente tão revolucionários quanto aparentariam à primeira vista. Ao contrário, teriam resolvido em si mesmos, para si e para aqueles que são seu objeto, a busca dos artistas em toda parte: uma vez admitida à bagunça, a tarefa do artista é agora (e sempre) encontrar uma forma para acomodá-la.

“Les Deux Besoins” (1938) é um ensaio sem tradução, agora depositado na Baker Memorial Library, Dartmouth College, inédito até 1983, quando Ruby Cohn o incluiu em *Disjecta* (55-57). Ele se ocupa da “monotone centralité” da existência individual, aliada, contudo, à necessidade de cultivar tal estado, as duas

³⁹ “pela libertação do homem, pela transmutação de todos os valores, pela denúncia da classe dominante responsável pela regressão imperialista e fascista”.

necessidades sendo a “besoin d’avoir besoin” e a “besoin dont on a besoin”, ou, dito mais cruamente, a necessidade e a necessidade de a ela responder. Em “Denis Devlin”, Beckett comentou “a necessidade de ter necessidade”. Cohn (173) articula a defesa beckettiana de “uma arte irracional e interrogativa” e entende os parágrafos “disjuntivos” do ensaio como uma ilustração deste processo. As imagens são precisamente aquelas empregadas em *Murphy*: a mônada, o dodecaedro de Pitágoras, a incomensurabilidade entre o lado e a diagonal, a história de Hípaso⁴⁰, todas com um elemento comum de irracionalidade. As duas necessidades são incomensuráveis, mas a arte (o hexágono formado pela intersecção dos dois triângulos da necessidade) é o produto de ambas; escolher uma delas é preferir um testículo a outro. O engenho aparentemente irrelevante dos exemplos beckettianos (o movimento do berço de Galileu, o embaçamento do espelho de Stendhal, Hípaso, nem fascista, nem comunista) estão de acordo com o tema. Estes são os “enthymèmes de l’art”, silogismos baseados em premissas não mais que prováveis, com conclusões incertas (o diagrama é apresentado pelo floreio: “falsifications davantage” [mais falsificações]). O ensaio é, portanto, uma precoce sugestão da necessidade irracional de expressar apesar das antinomias que tornam a expressão impossível.

“Hommage à Jack B. Yeats” é uma breve apreciação da exposição por ocasião dos 84 anos de Jack Yeats, na Galerie Beaux-Arts, Paris (março 1954), publicada em *Les Lettres Nouvelles 14* (abril 1954): 619-20, depois, republicada em *Disjecta* (148-49), numa “extraordinária” tradução, segundo Ruby Cohn, extraída do texto de um catálogo das pinturas de Yeats editada por James White. “Hommage” é muito apropriado, já que Beckett realiza uma afirmação acrítica de, em suas palavras, “cette grande oeuvre solitaire”.

Quando Cottie⁴¹ morreu (1947), Beckett foi ao seu funeral e, naquela visita, comprou *Regatta Evening* (Knowlson, 333). Tendo escrito “Hommage à Jack B. Yeats” para a exposição de 1954, “uma verdadeira tortura” nas suas palavras, Beckett visitou a exposição muitas vezes. Yeats morreu (28 de março de 1957) na

⁴⁰ Hípaso de Metaponto (sec VI a.C), filósofo e matemático grego, discípulo dos Pitagóricos, que teria sido assassinado por ter divulgado conhecimentos secretos sobre os números irracionais e a natureza da comensurabilidade e do imensurável [N.T.]

⁴¹ Mary Cottenham Yeats (1867-1947), mulher de Jack B. Yeats (1871-1957), irmão do poeta William B. Yeats [N.T.]

Portobello Nursing Home, mas Beckett não pode estar presente ao funeral. Cedeu dois quadros para uma mostra das pinturas de JBY em Veneza (maio de 1962). Continuou rendendo homenagens à obra, enfatizando que JBY era um fiel a seu jeito de ser; impermeável a influências, e lembrando o comentário de Yeats, o de que toda pintura precisa ter algum “balanço de vida”. A grandeza da dívida pode ser incalculável, se Knowlson tiver razão (342) em listar “The Two Travellers” e “Men of the Plain”, quadros de Yeats, entre as influências de *Waiting for Godot*; ou O’Brien, em sugerir (285) o impacto da recusa de Yeats em comprometer sua arte pintando o que outros teriam preferido que ele tivesse visto.

“Pour Avigdor Arikha” é um parágrafo escrito por Beckett por ocasião de uma mostra de desenhos de Arikha, aberta em 26 de janeiro de 1967 (Paris, Galerie Claude Bernard). Foi publicado em *Avigdor Arikha: Dessins 1965-1970* (Paris: Centre National d’Art Contemporain, 1970), mas traduzido previamente para *Avigdor Arikha: Darwings 1965/66* (Jerusalem&Tel Aviv: Tarshish Books, 1967), 3. O tributo integrou outras exposições da obra de Arikha, em Paris (8 de dezembro de 1970 a 18 de janeiro de 1971), Londres (Victoria and Albert Museum, catálogo, Fevereiro-Maio 1976) e nos EUA; também em *Arikha* (Paris: Hermann, 1985), 10. O original e a tradução foram republicados em *Disjecta* (152); expressam a convicção beckettiana sobre a arte como um cerco ao “exterior inexpugnável”; “marcas profundas” que mostram a batalha do olho e da mão com o “não-eu”⁴². Seis rascunhos sucessivos aparecem em Atik, ilustrações 10-12, pp.26-28, bem como a tradução para o inglês, ilustração 13, p.29

Outras Leituras

Bair, Deirdre. *Samuel Beckett: A Biography*. London: Jonathan Cape, 1978.

Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2004 [1997].

McQueeney, Terence. "Beckett as a Critic of Joyce and Proust." PhD Diss., U of North Carolina, 1977.

⁴² Samuel Beckett, *Disjecta: Escritos diversos e um fragmento dramático*. Tradução de Fábio de Souza Andrade, Rio de Janeiro: Globo/Biblioteca Azul, 2022, p.198.

S. E. Gontarski editou o *Journal of Beckett Studies* entre 1989-2008. Seu ensaio *Bad Godots: 'Vladimir enters from the barrel' and other Interventions* foi publicado pela Cambridge University Press em 2024 e seu *Beckett. Przewodnik. Tłumczenie Piotr Szymor* foi lançado recentemente, pela Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź. *Włodzimierz Staniewski and the Phenomenon of "Gardzienice"*, editado com Tomasz Wiśniewski e Katarzyna Kręglewska, foi lançado pela Routledge, em 2021, mas a edição em brochura acaba de sair, em 2024. No Brasil, o segundo volume de sua introdução ao teatro de beckettiano, *Samuel Beckett: Os Pequenos (Grandes!) Textos Teatrais* (Tradução, apresentação e notas de Robson Corrêa de Camargo) foi recém-lançado pela Giostri Editora, 2024. O volume vem juntar-se a *Samuel Beckett: Os Grandes Textos Teatrais*. (Tradução de Camille Vilela-Jones; revisão, Robson Corrêa de Camargo; apresentação e notas Marcus Mota), também publicado em São Paulo, pela Giostri Editora, em 2021. Professor no Departamento de Inglês da Florida State University (Robert Lawton Distinguished Professor), além de expoente maior dos estudos beckettianos, publicou extensamente sobre os modernismos europeu e americano e no campo dos estudos irlandeses e da teoria da performance.