

ROSANNE BEZERRA DE ARAÚJO

**Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst:
Fim e recomeço da narrativa**

Tese apresentada como exigência para
obtenção do título de Doutorado em
Literatura Comparada, pela Universidade
Federal da Paraíba.

Orientador: Prof. Dr. Arturo Gouveia de
Araújo

JOÃO PESSOA-PB

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ROSANNE BEZERRA DE ARAÚJO

**Nilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst:
Fim e recomeço da narrativa**

Tese submetida ao corpo docente da Universidade Federal da Paraíba – UFPB (Departamento de Letras/PPGEL), como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutorado.

Defendida e aprovada em 26 de março de 2009.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade (USP)

Prof. Dr. Marcos Falchero Falleiros (UFRN)

Profa. Dra. Sandra Luna (UFPB)

Prof. Dr. Rinaldo de Fernandes (UFPB)

SUPLENTES:

Profa. Dra. Elisalva Madruga Dantas (UFPB)

Prof. Dr. Milton Marques Junior (UFPB)

JOÃO PESSOA-PB

2009

No meu caminho composto de
nadas dos dois lados, seu amor
brota como uma flor no chão árido.
Na minha seca solidão, seu amor é
uma fonte que ameniza minha sede.
À minha mãe, que vive a vida com
leveza e amor, dedico meu
nilismo heróico.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe e avó que sempre aceitaram meus momentos de ausência.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Arturo Gouveia, cujos ensinamentos tanto acrescentaram a minha formação acadêmica.

Ao Prof. Dr. Marcos Falchero Falleiros, que tem acompanhado e incentivado meu percurso acadêmico, desde o mestrado.

À Prof. Dra. Elisalva Dantas, pelo seu incentivo e confiança desde o começo do curso do doutorado.

À Prof. Dra. Sandra Luna, pela sua importante contribuição no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade, que se dispôs a participar como membro da banca examinadora.

Ao Prof. Dr. Rinaldo de Fernandes, pela sua crítica na fase em que a tese ainda era um projeto de doutorado.

À CAPES por ter financiado esse estudo, permitindo a realização da pesquisa nos Arquivos de Beckett, em Reading, na Inglaterra.

A David Hassett, amigo e mestre, com quem compartilho as mesmas preferências literárias.

A Mona Lisa e Valeska, pela amizade e cumplicidade.

A Conceição Guimarães, amiga e companheira do curso de doutorado, que tem testemunhado minhas dúvidas e angústias literárias e existenciais.

Súbito descortina-se então o mundo abandonado por deus como falta de substância, como mistura irracional de densidade e permeabilidade: o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem.

Georg Lukács

Entre mim e a vida há um vidro tênue. Por mais nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não posso lhe tocar.

Fernando Pessoa

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo apresentar uma compreensão a respeito do que vem a ser *niilismo* e de como ele configura-se no texto literário de Samuel Beckett e Hilda Hilst. A atenção é voltada para como a forma literária e seu conteúdo estão ligados à realidade e como os textos são afetados esteticamente. Com relação ao niilismo, Nietzsche é o autor mais relevante para o desenvolvimento desta tese, que busca estabelecer um elo entre a decadência filosófica e a decadência literária. É importante ressaltar que não se pretende, de forma alguma, rotular a literatura hilstiana e beckettiana de niilista. Em vez disso, procura-se provar um *niilismo heróico* nesses autores. Através do confronto de autores críticos como Adorno e Badiou, a tese busca revelar um niilismo heróico por intermédio do amor, da ascese, do evento e da nostalgia. O *corpus* escolhido foi a trilogia de Beckett e *Fluxo-floema* de Hilst. E, dentro desse *corpus*, elegeu-se a segunda parte da trilogia, *Malone Dies*, e os contos “Lázaro” e “O unicórnio”, de Hilst, para uma análise mais detalhada acerca do niilismo heróico nas obras, evidenciado na resistência contra a morte e o fim do texto literário. Através da análise do enredo, dos narradores e da linguagem dessas narrativas, é possível descobrir uma centelha de esperança para os personagens, imersos em desespero e perdidos na torrente niilista de seus pensamentos. O niilismo heróico pode ser observado na persistência e permanência da linguagem. Embora o narrador produza um discurso problemático e fragmentado, ele persiste nos seus pensamentos. Sabe que haverá um fim, mas, mesmo assim, segue tentando, sem cessar de falar.

Palavras-chave: Samuel Beckett. Hilda Hilst. Niilismo heróico. Linguagem. Enredo. Narrador.

ABSTRACT

This work has the aim of presenting a comprehension of what *nihilism* is and how it is portrayed in the literary texts of Samuel Beckett and Hilda Hilst. It focuses on how literary form and content are linked to reality and how the texts are affected aesthetically. Regarding nihilism, Nietzsche is the author who deserves more attention in this research, which tries to link philosophical decadence to literary decadence. Moreover, this work does not intend to label the hilstian and beckettian literature as a nihilist one. Its aim is to prove a *heroic nihilism* instead. By confronting critical authors such as Adorno and Badiou, this thesis tries to reveal a heroic nihilism through love, ascesis, event and nostalgia. For the *corpus* of this research, the *trilogy* by Beckett and *Fluxo-floema* by Hilst was chosen. And, inside this *corpus*, the second part of the trilogy, *Malone Dies*, and two short stories by Hilst, “Lázaro” and “O unicórnio” were chosen, as a focus of a more detailed analysis of the heroic nihilism, portrayed by the resistance against death and the end of the literary text. Through the analysis of the plot, the narrators and the language of these narratives, it is possible to figure out a signal of hope for the characters who are immersed and lost in the despair of their nihilist torrent of consciousness. The heroic nihilism can be observed in the persistence and permanence of language. Although the narrator produces a problematic and fragmented discourse, he persists on his thoughts. He knows there will be an end, but even though keeps trying without ceasing to speak.

Key words: Samuel Beckett. Hilda Hilst. Heroic nihilism. Language. Plot. Narrator.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 OS AUTORES	16
2.1 HILDA HILST	16
2.2 SAMUEL BECKETT	21
2.3 <i>FLUXO-FLOEMA</i> E A TRILOGIA	25
3 DA ORIGEM DO NIILISMO	30
4 A CRISE NARRATIVA	50
5 A TRILOGIA	76
5.1 <i>MOLLOY</i> : A BUSCA	77
5.2 <i>MALONE DIES</i> : A ESPERA	85
5.3 <i>THE UNNAMABLE</i> : A INFINITUDE DA FALA	116
6 <i>FLUXO-FLOEMA</i>	140
6.1 “FLUXO”: TORRENTE DE VOZES E PENSAMENTOS	143
6.2 “OSMO”: LIBERDADE SEM LIMITES	153
6.3 “LÁZARO”: O CAMINHO DE VOLTA	163
6.4 “O UNICÓRNIO”: CRENÇA NO AMOR E CONSCIÊNCIA DA MORTE	185
6.5 “FLOEMA”: O SILÊNCIO DE DEUS	207
7 CONFLUÊNCIA DAS OBRAS	217
7.1 A PRESSÃO DO MERCADO DE EDITORAÇÃO	218
7.2 A MUTILAÇÃO DOS PERSONAGENS	220
7.3 O ANONIMATO DO PROTAGONISTA	221
7.4 NIILISMO HERÓICO	224
7.5 A NOSTALGIA, O OUTRO, O AMOR, A ASCESE	233
7.6 A MORTE E O FIM DO TEXTO LITERÁRIO	243
8 CONCLUSÃO	251
REFERÊNCIAS	260

1 INTRODUÇÃO

How far does the Truth admit of being learned?

kierkegaard

Em seus *Fragmentsos filosóficos*¹, Kierkegaard lança a pergunta sobre a possibilidade de se alcançar a verdade, como mostra a epígrafe desta introdução. A consciência intelectual de muitos autores, filósofos e poetas parece compartilhar dessa angústia de Kierkegaard. Hilda Hilst e Samuel Beckett, além de demonstrarem uma preocupação estética com o texto artístico, tentavam compreender o mistério ou, ainda, a ausência de mistério da vida e da morte.

No empenho em embarcar na aventura literária e filosófica do conhecimento, observa-se que a filosofia divide-se em teologia e escolástica. Uma escola guia a filosofia para o entendimento de uma onipotência divina, ao passo que a outra prioriza a razão. Ambas buscam a verdade, a diferença é que cada uma toma um caminho diferente. A História da filosofia mostra que a humanidade sempre está buscando respostas para preencher a lacuna, o vazio, a incógnita que carregamos conosco. Desde Pascal o homem sente um estranho no ninho, ao perceber a complexidade do mundo frente à insignificância de sua existência. Ao mirar as estrelas no céu e o espaço que o circunda, o homem percebe-se pequeno diante de um mundo misterioso e contraditório a ser desvendado.

Posto esse estado de dúvida e angústia inicial, pensemos na situação do homem contemporâneo que, como um ser errante, vaga no mundo, percebendo-se impotente e incapaz de agir de forma concreta. O século XX apresenta um mundo fragmentado, predominado pelo individualismo e isolamento. Conforme Sartre², o homem só consegue ser livre se isolar o seu *ser* do mundo exterior, uma vez que o *outro* tenderá sempre a frear sua liberdade. Dessa maneira, nosso Eu vive numa eterna luta contra o não-Eu (o mundo, o

¹ KIERKEGAARD, Sören. *Philosophical fragments*. Princeton: Princeton University Press. 1986. Nessa obra, o autor investiga o conhecimento alcançado pela razão e pela fé. Ele parte da teoria de Platão de que o conhecimento é preexistente na memória do homem.

² SARTRE, Jean Paul. *O ser e o nada*. Nesse livro, Sartre desenvolve o conceito de liberdade, mostrando, através de situações concretas, que para ser livre o homem deve experimentar o mundo para melhor compreendê-lo. Já em *Crítica da razão dialética*, o pensamento de Sartre revela que a nossa liberdade na verdade é submetida ao mundo exterior. Este exerce controle sobre nossas ações.

outro). O grande papel da filosofia é o de proporcionar uma reconciliação entre o Eu e o mundo. Essa eterna batalha filosófica parece não ter fim, pois reconciliar o homem e o mundo permanece sendo um desafio. Assim, entre o homem e o mundo parece existir uma muralha, que os separa ontologicamente. Indo mais além, entre os homens entre si parece haver um muro separando-os uns dos outros. O homem contemporâneo assemelha-se a uma abelha, voando contra uma janela de vidro, enxergando o mundo do outro lado, mas incapaz de atravessá-la, como sugere Georg Lukács em *Teoria do romance*, escrito por volta de 1917-1920. Esta parece ser a condição humana diante do mundo.

A ruptura entre o homem e o mundo aconteceu na era moderna. A era clássica caracterizava-se como sendo uma união entre o mundo interior (Eu) e o mundo exterior (não Eu). O homem e a natureza correspondiam a uma totalidade, como pode ser observado nos grandes épicos. Heróis como Aquiles e Ulisses estavam imersos na natureza e não tinham dimensão de sua extensão. A era moderna, por sua vez, apresenta um homem individual que não representa mais o coletivo.

O século XX, objeto de nossa análise, no qual estão situados Hilst e Beckett, é marcante pela sombra niilista herdada de autores como Nietzsche e Dostoiévski que previram a estadia do niilismo num século onde a presença divina havia sido eclipsada. Voltando ao questionamento inicial, posto por Kierkegaard, Nietzsche não acredita na existência de uma verdade ou na sabedoria absoluta. O niilismo nietzschiano não é negativo, muito pelo contrário. O filósofo abraça a humanidade e a conduz para o despertar de um mundo ideal e falso, abrindo, assim, espaço para novas verdades.

Diante disso, buscou-se explicitar essa ruptura entre o Eu e o mundo para o melhor entendimento do *corpus* da tese em questão. O conflito, a ansiedade, a desesperança e o sentimento de estranhamento perante o mundo fazem parte do universo literário contemporâneo aqui estudado. Os protagonistas existem e são por causa da linguagem. Esta funciona como um refúgio, como um abrigo para a sua existência. Sozinhos, em meio a suas divagações e alucinações, os protagonistas são conscientes do nada e de um mundo sem Deus.

Beckett e Hilst foram os autores aqui escolhidos devido a seus textos abordarem muitos pontos em comum. As obras analisadas foram *Fluxo-floema*, de Hilst, um livro de cinco contos, ou novelas, como a própria autora os chamava, e a trilogia de Beckett,

composta por *Molloy*, *Malone Dies* e *The Unnamable*. A análise de cada narrativa será feita individualmente, para em seguida serem observados os contrastes e as semelhanças do estilo literário de ambos, tendo sempre em mente o niilismo heróico, categoria escolhida para este estudo. A literatura comparada entre os dois autores e as duas obras justifica-se pela presença de temas semelhantes e significativos para análise. Seus textos, que abordam a crise do sujeito e do texto literário, apresentam alguns dos pontos a serem ressaltados como a utilização do recurso do fluxo de consciência, a secundarização do enredo, a fragmentação da linguagem discursiva e a metanarrativa. Visto ser demasiado ambicioso analisar a trilogia completa e os cinco contos de *Fluxo-floema*, sentiu-se a necessidade de criar um outro *corpus* dentro do *corpus* escolhido. Assim, uma análise mais detalhada será dedicada a *Malone morre* e aos contos “Lázaro” e “O unicórnio”.

No recurso do fluxo de consciência evidencia-se o desejo de individuação dos seus protagonistas, ainda que estes se apresentem sem poder de ação e vítimas de uma razão totalizadora que rouba até a subjetividade deles. O enredo não apresenta uma história coerente, com princípio, meio e fim. A ação dos personagens possui pouca relevância, não chegando a modificar o real. O narrador-protagonista fala de si para si, mesmo que invente outros Eus que lhe roubem a cena na narrativa. Muitas vezes, a linguagem apresenta-se codificada, fragmentada e repetitiva. A problematização interior do Eu que narra é transferida para a linguagem também, tornando o texto de difícil compreensão para um leitor que está acostumado com um Eu narrador realista. Esse discurso problemático revela preocupações sobre como a narrativa se encaminha. Por trás do discurso dos protagonistas surgem questionamentos quanto à estrutura e codificação do texto narrativo. Esse viés metalingüístico possui íntima ligação com a predominância do fluxo de consciência, através do qual o narrador expõe não somente suas dúvidas e sentimentos, mas também observações estéticas a respeito do texto que escreve.

Além da preocupação estética, questões de teoria literária, como o enredo, o foco narrativo e a linguagem utilizada pelos personagens, esse estudo traz como tema o *niilismo heróico* na narrativa de Beckett e Hilst. Não se trata de rotular a obra desses autores de niilista, mas sim salvá-la desse rótulo já idealizado pela crítica literária no que diz respeito à literatura beckettiana. É importante reconhecer a crise do personagem, estabelecendo um elo entre este e a crise da narrativa, e, conseqüentemente, a relação

mimética que a obra estabelece com o real. Contudo, faz-se necessário sinalizar para algo além dessa crise: a descoberta de um *niilismo heróico* através de um sentimento que evidencia menos resignação do que resistência. Mesmo que o niilismo seja constatado esteticamente no texto, através da perda da ação, perda dos valores e crenças dos personagens, bem como da linguagem fragmentada da torrente de pensamentos, podem ser constatados, também, momentos de delicadeza e esperança. A presença do amor e da individuação figura como uma tentativa de resgate do humanismo nos personagens, comprovando, dessa maneira, o niilismo heróico.

Partindo de Nietzsche, entende-se por niilismo a perda dos valores de toda uma tradição européia cristã, enraizada no sono platônico de recusar a realidade em detrimento de um mundo sublime e idealizado. Tentando desfazer o erro platônico, Nietzsche nega o platonismo e o cristianismo e diz *sim* ao homem e ao mundo real. Assim, há dois niilismos: o platônico que nega o real em prol de um sublime que não existe, fazendo com que o homem reprima a si mesmo e aos outros; e o niilismo de Nietzsche que nega a moral cristã e afirma o ser humano. Posto isso, tem-se um niilismo ativo – o niilismo de Zarathustra – que acredita no homem, no além homem, aceitando o mundo com suas imperfeições. O que se deve evitar, conforme o filósofo, é cair num niilismo passivo que recusa tudo e gera o nada.

A categoria (*niilismo heróico*) criada neste trabalho para analisar os textos escolhidos será reforçada pela resistência à *morte* e ao *fim* do texto literário. Nos contos “Lázaro” e “O unicórnio”, assim como em *Malone morre*, serão enfatizados o recomeço do texto literário e a ressurreição de seus narradores, em defesa do fazer literário como um processo interminável, sempre preso ao presente, assim como a vida que só existe na duração do seu transcorrer. Os narradores lutam contra a morte não só do *corpo*, mas também da *palavra*. No decorrer do estudo de *Fluxo-floema* e da trilogia é possível encontrar uma definição para o termo *niilismo heróico*. Trata-se de uma consciência da inexistência de Deus e da certeza do nada/morte que nos circunda. Ou ainda, com a morte de Deus, este passa a viver no próprio ser humano. Assim sendo, deus/homem são as faces da mesma moeda. Não há mais mistério. Não havendo mais mistério, o homem passa a contar com ele mesmo e o universo a sua volta, mas sem idealizações. Eis a definição de niilismo heróico. É saber que o mistério não existe, e, ciente disso, seguir persistindo na

afirmação da vida com toda a vontade e desejo de viver.

O trabalho não tem a intenção de desenvolver uma análise metafísica dos textos. O niilismo faz-se presente por ser um tema inerente aos personagens, podendo ser observado no seu comportamento e na sua linguagem. Está-se diante de protagonistas que questionam sobre o homem, o mundo e sobre si próprios. São seres ora céticos, irônicos e cínicos, ora inocentes e crédulos.

O termo “niilismo heróico” foi encontrado no ensaio “Da poesia”, de Nelly Novaes Coelho, ao comparar o niilismo de H. Hilst ao niilismo de Nikos Kazantzákis. Desde a leitura desse ensaio, o termo apresentou-se relevante para a feitura desta tese, sobretudo por não haver nenhuma literatura a respeito. A autora compara Hilst a Kazantzákis, mas não desenvolve um conceito do que venha a ser “niilismo heróico”. Tal desenvolvimento será nossa tarefa, no decorrer da análise dos textos. Nessa análise, o niilismo heróico será percebido através de temas como o *amor*, o *outro*, a *ascese* e a *nostalgia*, extraídos das narrativas hilstianas/beckettianas.

O presente estudo busca evidenciar uma saída para os personagens dessas obras. No deserto do niilismo, busca-se um oásis de resistência. Essa resistência ganha forma numa linguagem antidiscursiva, indo contra o modelo narrativo estabelecido. O fluxo de consciência dos personagens arrisca um dizer diferente, resistindo, dessa forma, à massificação e reificação do enredo. A tendência da linguagem é a de provocar o efeito do fracasso de o personagem expressar-se. A linguagem é condenada à incompletude, assim como a torrente intensa e ininterrupta de pensamentos do personagem. Essa falta de completude é característica das narrativas modernas/contemporâneas, por apresentarem personagens que não alcançam um fim desejado, diferentemente do que ocorria com o personagem épico. A configuração caótica da linguagem e do pensamento na narrativa atual não obedece somente a uma exigência estética da obra, mas também ética. A incompletude lingüística relaciona-se com a incompletude do personagem atual, cuja existência é cada vez mais retraída em prol da expansão do mundo administrado. Esse retraimento, exposto pelo fluxo de pensamentos, não se apresenta num plano narrativo claro, justamente por não haver um plano narrativo linear e coerente. Há vários planos nesse tipo de narrativa aqui estudada, incluindo as estruturas em abismo.

Diante disso, não há propriamente como esboçar um trajeto espacial e temporal

dos personagens dos contos de *Fluxo-floema* e da trilogia. São narrativas que fogem ao padrão tradicional, pois seus narradores distanciam-se cada vez mais do narrador realista.

Posto isso, vejamos como a tese está dividida em capítulos. O primeiro capítulo apresenta os autores Beckett e Hilst, situando-os em seu tempo, descrevendo o seu estilo e suas preocupações estéticas. As obras a serem estudadas são apresentadas e justificadas por serem apropriadas ao estudo da categoria analítica escolhida: o niilismo heróico.

O segundo capítulo é uma compreensão da história do niilismo, de suas raízes até os tempos de hoje. O niilismo é mostrado como um sentimento de estranhamento do homem diante do mundo. Tal sentimento perpassa todos os tempos, tendo se agravado nos séculos XIX e XX. O objetivo nessa parte da tese é o de estudar o niilismo de forma ontológica, antes de Nietzsche e depois dele. Por ser o filósofo que mais discorreu sobre o tema, algumas das obras de Nietzsche merecem destaque nesse capítulo, como *The will to power (A vontade de poder)*, na qual o filósofo mais tematizou sobre o niilismo.

O terceiro capítulo traz como tema a crise da narrativa. Nele, é apresentado o pensamento de autores como Adorno, Benjamin, Genette, Kermode e Ricoeur, no que diz respeito à estrutura da narrativa, à descentralização do narrador e ao excesso de subjetividade do Eu que narra a história. Nesse capítulo, a crise narrativa é ressaltada como sendo um fenômeno paralelo à decadência do indivíduo e da sociedade contemporânea.

O quarto e o quinto capítulo compreendem a análise das obras. Nesses capítulos procurou-se resumir cada narrativa, comentando o seu enredo, ressaltando o comportamento dos personagens e a subjetividade do Eu narrador. As citações de Beckett em inglês são acompanhadas das traduções de Leo Schlafman (*Molloy*), Paulo Leminski (*Malone morre*) e Maria Jorge Vilar de Figueiredo (*O Inominável*). As demais traduções de outros autores, que por ventura ocorram no texto, serão de minha responsabilidade.

No sexto capítulo é apresentada a confluência das obras, partindo de alguns temas encontrados tanto em *Fluxo-floema* como na trilogia. Entre os temas estão: o anonimato do protagonista, a pressão do mercado de editoração, a mutilação dos personagens, a morte, o fim do texto literário e o niilismo heróico. Este pode ser percebido através da nostalgia, do amor (ou da ausência de amor), do encontro com o outro e da ascese. Finalmente, há a convergência do pensamento filosófico e teológico com a teoria literária e o pensamento crítico de autores como Adorno e Badiou, na nossa tentativa de

evidenciar o niilismo heróico nas narrativas estudadas.

É importante salientar que *Malone morre* e os dois contos “O unicórnio” e “Lázaro” receberão uma atenção especial, em relação aos demais, por tratarem do tema da morte. A morte do narrador-personagem apresenta-se intimamente ligada ao fim do texto literário, provando que os narradores lutam, tentando prolongar o presente da *vida* e da *narração*, justificando, ainda mais, o niilismo heróico.

2 OS AUTORES

2.1 HILDA HILST

Atraco-me comigo, disparo uma luta. Eu e meus alguéns, esses dos quais dizem que nada têm a ver com a realidade e é somente isto que tenho: eu e mais eu

H. Hilst

Desejo de eternizar-se. Desejo de abdicar da vida social para se dedicar totalmente à literatura. Desejo de alcançar a verdade, o conhecimento, a compreensão da vida e da morte. Desejo de ser santa aos oito anos de idade, quando era interna no colégio de freiras. Desejo de escrever um livro a cada novo amor que surgia em sua vida. Desejo de traçar um roteiro para a sua obra, mesmo que o final deste roteiro fosse dar no *silêncio*: “eu fui atingida na minha possibilidade de falar”.³ Eram tantos os desejos dessa autora, leitora de Joyce, Beckett, Kafka, Nietzsche, Kierkegaard, Kazantzákis, só para citar alguns de seus autores preferidos.

A literatura de Hilda Hilst (1930-2004) traz como tema, entre outros, o sentido da existência humana. A autora escreveu poemas, contos, romances, crônicas e peças de teatro. O acervo da literatura crítica sobre sua obra é escasso. Há algumas dissertações e teses publicadas. Entre elas estão *Holocausto das fadas*, de Deneval Siqueira de A. Filho, e *Hilda Hilst: três leituras*, de Vera Queiroz. Há também a publicação de ensaios e artigos sobre sua obra literária. Hilst foi traduzida para o francês e o italiano. Há pouca coisa traduzida em inglês, alemão e espanhol. Algumas de suas obras foram adaptadas para o teatro.

A autora inicia sua carreira literária compondo poemas em 1950, fase que perdura até 1962. Sua poesia, fundada numa tradição lírica, com influência dos poetas latinos, Catulo e Marcial, traz um Eu que busca uma compreensão de si mesmo e do mundo. É pertinente o tema do amor, tema privilegiado que segue o modelo idealizado de poesia como as *cantigas de amigo* medievais que cantam o amado ausente. Seus poemas

³ Por volta de 1990, H. Hilst decide não escrever mais. Diz ter sido atingida pelo silêncio. “É aceitar esse silêncio. Eu não sentia mais necessidade de falar” (Cadernos de Literatura, p. 37)

versam sobre o amor, a morte, Deus e o silêncio. Tal silêncio é percebido também em sua prosa. No prefácio *Da morte: odes mínimas* (1980), Alcir Pécora afirma que há nesses poemas sobre o tema da morte “um tipo peculiar de esperança: a de que a poesia possa tornar-se exercício espiritual que prepara para o fim”, como se a morte se tornasse cúmplice do eu-lírico.

A poesia hilstiana tanto explora a natureza física e erótica como a natureza metafísica. Nelly Novaes Coelho, no ensaio “Da poesia”, ressalta dois Eus em sua poesia: um Eu de natureza física e outro de natureza metafísica. A estudiosa ressalta ainda o fato de sua poesia estabelecer uma ponte entre o homem do século XX, filho da técnica, e o homem natural, consciente de ser *terra* e partícula do universo (1999, p. 71).

A segunda produção compreende obras em teatro, escritas entre 1967 e 1969 (auge da ditadura militar no Brasil). Ao todo, são oito peças pouco encenadas até hoje, peças que trazem fatos históricos como a morte de Ernesto Che Guevara, em o *Auto da barca de Camiri*. Simbolizando o mundo fechado do regime militar, no qual as pessoas viviam sob a coerção e eram impedidas de manifestarem seu pensamento, o teatro hilstiano traz ambientes de clausura, como em *O rato no muro*, de 1967, cuja história se passa num convento, e *As aves da noite*, de 1968, cuja história se passa na Cela da Fome do campo de concentração de Auschwitz. Seu teatro traz a voz da subjetividade do personagem. Nessa voz, evidenciam-se a incerteza e a angústia do homem ao perceber que não possui poder de ação para modificar a realidade a sua volta.

O terceiro momento de sua literatura é iniciado com a obra em prosa, *Fluxo-floema*, em 1970. Sua prosa ficcional tem continuidade com *Qadós* (1973), *Tu não te moves de ti* (1980), *Com os meus olhos de cão e outras novelas* (1986), *Rútilo nada* (1993), *Estar sendo. Ter sido* (1997). Além desses textos há os porno-eróticos, que na verdade compreendem uma aguçada reflexão sobre o ato de escrever. São textos disfarçados de pornografia que aprofundam o tema da escrita literária como *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). Nessa obra, a narradora é uma menina de oito anos, cujo pai é um escritor falido.

Leitora de biografias de santas, como Santa Tereza d’Ávila e Sórora Juana Inés de la Cruz, H. Hilst compreendia muito bem que a busca do sublime não significa a renúncia do corpo. Mesmo na literatura erótica, a autora insiste no sublime, na busca em

esboçar uma idéia da essência divina. Para Hilst, o erótico possui íntima relação com a santidade.

Durante alguns anos (1967-1974), parou de escrever poesia. Somente em 1974 a escritora voltou a publicar poemas, versando sobre a morte, o amor, o sagrado. A poesia não era mais o canal ideal para expressar seu pensamento criador. A forma da poesia parecia limitar a torrente de idéias da autora. Essa contenção de idéias só passa a ser liberada na prosa. É por isso que em 1970 inicia-se uma nova fase na sua literatura com a publicação de *Fluxo-floema*. É nesse momento que Hilst inaugura sua arte de ficcionista e de dramaturga. A prosa lhe oferece a chance de trabalhar uma nova linguagem, rompendo com os padrões da forma tradicional. Sua prosa é o oposto de sua poesia. Enquanto a poesia segue toda uma tradição formal dos poetas latinos, das cantigas de amigo, a prosa opõe-se à narrativa tradicional, passando a valorizar o sentido da palavra, ainda que esta tenha um sentido escatológico. Sua escrita busca romper com os limites e tabus. É verdade que alguns livros de poesia também abordam a pornografia como *Do desejo* (1992) e *Bufólicas* (1992), mas trata-se de uma poesia tardia, num momento no qual ela queria se despedir da “literatura séria”.

É através da prosa que a autora opta pela criação de um texto de difícil decodificação. *Fluxo-floema*, seu primeiro livro em prosa, considerado uma prosa poética e centro desse estudo, é uma obra que traz personagens reclusos em sua interioridade. A autora consegue explorar a imaginação no texto numa época em que até o pensamento era vigiado. O país estava sob a vigência do A-I5 e, portanto, não havia liberdade de ação, nem de expressão. No entanto, ao mesmo tempo em que a exposição do livre-pensamento era proibida na música e nos meios de informação, na arte literária ela era retratada através do comportamento de personagens mergulhados numa insatisfação diante de sua existência no mundo. A época na qual *Fluxo-floema* estava sendo escrito coincidia com o momento de luta armada dos grupos de esquerda contra o regime militar. Se a poesia de Hilst estava imersa nos anos *dourados*⁴ da década de cinquenta, ainda que o tema do silêncio em seus versos seja um eco do silêncio da Guerra Fria, já a prosa revela a contundência de uma época difícil no Brasil. Talvez a isso se deva o fato de sua obra em prosa ter sido pouco

⁴ Em seu ensaio sobre Hilda Hilst, nos *Cadernos de literatura brasileira*, Lygia Fagundes Telles menciona que “na passagem de década: 59-60, o Brasil ainda era todo *anos dourados*, inflação mínima...” (p. 16). São Paulo achava-se em um estado de agitação intensa: cinema, dança, liberação sexual, literatura, política.

compreendida e estudada. Também sua obra teatral não obteve uma ampla recepção por parte dos leitores e da crítica.

Incomodada com a falta de acolhimento do público, a escritora passou a escrever textos porno-eróticos, o que não melhorou a sua recepção. Mas, seja qual for a fase de sua literatura, o valor artístico de seus textos prevalece em todas elas devido a sua preocupação em inaugurar um tom literário, uma voz que em vez da perfeição, da clareza e da solidez⁵ preferisse a obscuridade, a insatisfação, o incômodo, o fracasso. Até mesmo os textos porno-eróticos revelam um motivo estético: o do fracasso. A autora mimetiza esse fracasso através de personagens como o pai de Lori Lamby, cujo papel é o de um escritor falido; ou através do protagonista do conto “Fluxo”, que sofre a exigência do editor de escrever “coisas fáceis” que atraiam a atenção do público.

Há estudos sobre sua obra, ressaltando, sobretudo, temas da sexualidade. Segundo depoimento da própria autora⁶, as obras que foram mais estudadas são aquelas que pertencem à fase porno-erótica de sua escritura. Já em relação à filosofia, foi constatada uma lacuna. Eis o motivo pelo qual se elegeu o “nihilismo heróico” como categoria analítica a ser estudada em *Fluxo-floema*. Através de uma abordagem niilista, o estudo da escrita de Hilst fornece subsídios para uma análise do homem e da sociedade contemporânea.

Em relação ao contexto da literatura brasileira, a autora surge com sua poesia (1950-1962) em meio a uma época na qual os poetas das novas vanguardas (1956-1968), como o Concretismo e o Tropicalismo, se destacavam. Num momento em que a criação poética era motivada pela experiência de vanguarda, Hilst, cuja poesia não se permite enquadrar em nenhum movimento, optou por escrever um verso clássico, enraizado na tradição poética latina.

⁵ Em *Cadernos de literatura brasileira*, numa carta para a autora, Caio Fernando Abreu elogia sua escrita, ressaltando o fato de a literatura não mais comportar o modelo tradicional “Detesto coisas dignas, impecáveis, engomadas, lavadas com anil: aceito nos outros, levando em conta, inclusive o tempo em que foram feitas. Mas não é mais tempo de solidez: a literatura tem que ser de transição, como o tempo que nos cerca.” (p. 22-23)

⁶ Ver entrevista com Hilda Hilst em *Cadernos de Literatura*.

Já sua prosa, ao lado da narrativa psicológica de Caio Fernando Abreu (1948-1996), dá continuidade ao romance psicológico presente na literatura de Clarice Lispector⁷ (1925-1977). A narrativa de H. Hilst, imbuída de traços de Clarice Lispector, bem como da influência européia de autores como Joyce, Beckett, Camus e Kafka, ultrapassa o território nacional e se consagra como uma grande literatura. Influenciada pelo pensamento de autores como Freud e Jung, sua obra revela ao mundo a multiplicidade do ser humano, através de questionamentos de seus personagens e do incessante trabalho com a linguagem.

A importância de sua obra no contexto da literatura brasileira é a de sempre ter se mantido preocupada em escrever o inesperado, o inapreensível, e, para isso, utilizar-se de uma linguagem que consegue escapar das formas *mecânicas* e *enformadas*⁸ da literatura tradicional, mesmo correndo o risco de não ser compreendida ou acolhida pelos leitores.

Todas as obras da autora dialogam entre si. Os temas e os personagens de determinada obra podem ser encontrados em outra, de modo que o universo literário hilstiano é o mesmo, seja no teatro, na ficção, nas crônicas e em alguns livros de poemas. Semelhante situação ocorre com Beckett, cuja obra apresenta-se interligada por afinidades gerais.

Além da afinidade de cada autor com a obra que produz, há entre a literatura deles afinidades nos temas abordados. O isolamento, a indignação e o estranhamento dos personagens frente ao mundo são temas pertinentes no universo literário de ambos.

⁷ A busca incessante de uma realidade inapreensível é presente tanto em Clarice como em Hilst. Desde o romance de 30, cujos personagens eram esmagados pela sociedade e lutavam pela sua sobrevivência diariamente, presos a uma rotina da qual não conseguiam sair, já era possível verificar um pouco da presença do romance psicológico, pois os personagens, ainda que não expusessem seu pensamento através do recurso do fluxo da consciência, eram reflexivos e possuíam um senso crítico diante das relações sociais nas quais estavam inseridos, como é o exemplo de *Os ratos*, de Dyonelio Machado, e dos romances de Graciliano Ramos.

⁸ Nossa intenção aqui não é a de criticar a literatura tradicional. Tais termos ‘mecânica e enformada’ são utilizados por Samuel Beckett em seus ensaios críticos, ao ressaltar a importância de romper com valores tradicionais para o nascimento de uma nova forma literária. Afirmamos, ainda, que o valor tradicional de uma literatura é estabelecido com o tempo. Em outras palavras, aquilo que parece revolucionário em termos de arte, com o passar do tempo termina consagrando-se como cânone e, de certa forma, tradicional. Assim, justificamos o ímpeto e a ousadia do discurso de escritores contemporâneos.

2.2 SAMUEL BECKETT

I write about myself with the same pencil and in the same exercise book as about him. It is no longer I, but another whose life is just beginning.

Samuel Beckett

O contexto histórico-filosófico de Beckett (1906-1989) é a passagem do existencialismo para o pessimismo. Eis a situação do sujeito do século XX, após vivenciar os anos de guerra. As paisagens inóspitas e os diálogos de seus personagens que denunciam a impossibilidade de comunicar algo são evidências da realidade do pós-guerra. Sua linguagem sem ornamentos tem como função ressaltar o silêncio dos personagens. Seu teatro exprime a angústia de personagens que se encontram condenados à incapacidade de a linguagem comunicar o que sentem.

Assim como Hilst, Beckett publicou poemas, romances e peças de teatro. Publicou ainda traduções, ensaios críticos sobre pintura, sobre a sua própria escritura, e escreveu para a rádio. Seguidor de uma estética contemporânea que cultiva o fracasso de representar a realidade na arte, a estética beckettiana é retratada na economia da linguagem que está relacionada à miséria e às dificuldades do homem contemporâneo. Assim, o êxito de Beckett está no fracasso de sua estética. O autor reconhecia na arte contemporânea a representação da impossibilidade de representar o real.

Beckett não via limites para a arte; logo, as fronteiras artísticas deveriam ser ultrapassadas. Na experiência do autor, a pintura relacionava-se ao teatro, que por sua vez trazia a linguagem associada à música. O intercâmbio entre os gêneros artísticos era uma constante num artista como Beckett. Seu teatro, tal qual uma pintura, muitas vezes se mostra mais visual do que verbal. Outras vezes suas peças trazem a linguagem como eixo principal, sem a ação física dos personagens, como é o exemplo de *Happy days* (1961), peça na qual uma mulher, Winnie, com o corpo semi-enterrado numa colina até a cintura, no primeiro ato, e enterrada até o pescoço, no segundo ato, permanece falando, como resistência contra a ameaça da morte e do nada. Se por um lado o teatro de Beckett se caracteriza pela economia de palavras, por outro lado, uma peça como *Endgame* (1956) traz

personagens que falam o tempo todo, mesmo quando os diálogos são dispensáveis. A fala torna-se um refúgio para a angústia e a solidão que carregam consigo.

De um modo geral, a obra de Beckett possui grande influência dos autores do século XVIII, como Fielding, Pope, Boswell, Swift e Sterne. *Molloy* (1955), *Malone Dies* (1956) e *The Unnamable* (1958) podem refletir personagens de Fielding, Swift e Sterne na consciência do escritor.⁹ Através da influência desses autores canônicos, Beckett interpreta o século XVIII à luz do século XX, mostrando, através de sua obra, que o século XVIII é tão contemporâneo quanto a nossa época. A literatura beckettiana nos faz perceber que a existência não é mais para ser assumida, supondo que acreditamos num significado da existência. A existência passa a ser negada em sua literatura, e o ser é uma permanente lacuna de confiança. O ser ontológico e metafísico é tratado com indiferença e com um traço da ironia swiftiana¹⁰ em sua literatura.

A linguagem literária começa a fracassar quando o diálogo não representa mais um êxito nos personagens, e quando o homem do século XX, destruído pelos anos de guerra, segue desesperançado. A linguagem, sendo reflexo da instabilidade do ser e da sua relação/comunicação com o outro, passa a evidenciar o absurdo da condição humana. A introspecção passa a assumir o papel principal no romance, assumindo a forma de um drama ontológico. A literatura de Beckett desconfia da comunicação humana. Há um profundo ceticismo em relação à eficácia da comunicação verbal. Mas essa descrença não se situa somente no plano da linguagem. A descrença de Beckett é evidenciada nos sentimentos ambíguos dos personagens.

De acordo com Alain Badiou, Beckett é conhecido pela crítica literária como um escritor do absurdo, do desespero, do incomunicável e da solidão constante.¹¹ Sendo um escritor da época do pós-guerra, ainda que tenha começado a escrever nos anos vinte, sua maior obra em prosa, a trilogia, publicada por volta de 1950, traz a marca da subjetividade como uma característica moderna, podendo ser relacionada aos debates pós-modernistas e a

⁹ Em seu livro *Beckett's Eighteenth century*. New York: Palgrave, 2002, Northrop F. Smith ressalta a 'influência', de acordo com a interpretação freudiana de Harold Bloom, que a obra beckettiana apresenta de autores ingleses do século XVIII.

¹⁰ A desconfiança em relação à filosofia e a crítica em relação à credulidade e ingenuidade do homem são temas constantes em Beckett e Swift, como mostra a seguinte passagem de *A tale of a tub*: "the pretended philosophy enters into the depths of things, and then comes gravely back with informations and discoveries that in the inside they are good for nothing." (SWIFT, 2004, p. 95).

¹¹ BADIOU, Alain. *Beckett: L'incroyable désir*. Paris: Hachette, 1995.

cultura do capitalismo tardio. Como bem ressalta Célia Berrettini, nessa época (anos 40-50), a confiança de Sartre e Camus na ação humana já estava passando. Palavras como autenticidade e engajamento passaram a ser substituídas por solidão, absurdo e sofrimento (2004, p. 19).

Conforme David Weisberg¹², Beckett sempre negou que suas obras tivessem algum significado social ou político. No entanto, essa sua postura apolítica não deixa de se revelar uma atitude política: a de recusar a possibilidade de toda escrita ter um comprometimento político. A atitude positiva em relação à autonomia estética é por si só um posicionamento político, afinal, uma posição aparentemente indiferente em relação à realidade social e econômica não deixa de refletir uma insatisfação e um incômodo perante esse real que no texto beckettiano será redimensionado para a realidade autônoma da obra de arte.

A dúvida na qual se encontra o narrador beckettiano o faz oscilar entre os dois extremos: o breve e o tardio, o Eu e o não Eu, o sim e o não. A aporia é o caminho escolhido pelo narrador, que parece não saber como conduzir o seu pensamento e a sua narrativa:

What am I to do, what shall I do, what should I do, in my situation, how proceed? By aporia, pure and simple? Or by affirmations and negations invalidated as uttered, or sooner or later?"(BECKETT, 1991, p. 291)

[Como fazer, como vou fazer, que devo fazer, na situação em que estou, como hei-de proceder? Por mera aporia ou por afirmações e negações que vão sendo infirmadas, ou que acabarão por ser infirmadas, mais cedo ou mais tarde] (2002, p. 7)

Seus textos apresentam angústias e questionamentos sobre o ser e o mundo. Beckett foi um escritor inimigo de todos os sistemas e ortodoxias, fossem elas filosóficas, religiosas ou éticas. Conhecido com um *freethinker*, defensor da liberdade individual do sujeito, Beckett não aceitava dogmas, era contra a interferência da Igreja na sociedade, e contra qualquer tipo de patriotismo e nacionalismo.

¹² WEISBERG, David. *Chronicles of disorder: Samuel Beckett and the cultural politics of the modern novel*. New York: State University of New York, 2000. O autor estuda a subjetividade de Beckett como um sintoma de um mundo desamparado socialmente.

Entre os autores que influenciaram sua obra estão Dante, Shakespeare, Defoe, Swift, Joyce, Fielding, Boswell, Sterne e Pope, para citar alguns exemplos. Mas a influência literária não se resume a um grupo de autores. De fato, Beckett possuía um amplo conhecimento humanístico. Sua formação, nos tempos de universidade, por exemplo, teve grande influência dos clássicos italianos: Petrarca, Ariosto, Carducci, D'Annunzio, como afirma James Knowlson¹³ em sua biografia. Beckett tinha grande interesse pelas línguas românicas. Escolheu italiano como sua segunda língua em vez do alemão. Além do italiano estudou francês no Trinity College.

Pertencente a uma ampla tradição literária européia e influenciado principalmente por Joyce e Dante, Beckett permanece entre os escritores mais eruditos do século XX. Além de uma educação literária, teatral e cinematográfica, o autor nutria grande admiração pela pintura a ponto de influenciá-lo no seu trabalho como escritor.

A glória de uma literatura como a de Beckett está no fato de que este autor escreveu numa língua que não é a sua. Assim como Joyce, irlandês, Beckett escreveu em inglês, devido a língua irlandesa ser uma minoria. Beckett foi além e escreveu também em francês, consagrando-se um autor bilíngüe e tradutor de sua própria obra. Trata-se de uma literatura maior, mas que nasce de uma literatura marginal.

Exemplo semelhante ocorreu com Kafka¹⁴: saindo da literatura marginal tcheca, escreveu em alemão e conseguiu projetar sua literatura e cultura para o mundo, assim como o fez Beckett em inglês e francês. O mesmo não ocorreu com Hilda Hilst. Em entrevistas, a escritora enfatizava a importância de um autor escrever em inglês, visto a língua portuguesa ser minoria. Esse era um dos conselhos de Hilst para os novos autores.

As obras de Beckett estudadas nesta tese são *Molloy*, *Malone Dies* e *The Unnamable*, que compõem a trilogia. Dentre as três, *Malone Dies* receberá maior atenção de acordo com o *corpus* estabelecido para análise. Os personagens da trilogia parecem querer recompor a memória. Todos eles escrevem sobre sua experiência no intuito de buscar algum sentido, alguma ordem para as suas vidas. Malone e o Inominável, por

¹³ KNOWLSON, James. *Damned to fame: the life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1996. (p. 67). Nessa biografia, o Prof. Knowlson expõe a vida e o mundo de Beckett, restituindo a vida do autor irlandês desde seu nascimento até a morte, traçando, cuidadosamente, elos entre o indivíduo Beckett e a sua figura literária.

¹⁴ Em seu livro *Kafka para uma literatura menor*, Gilles Deleuze e Félix de Guattari ressaltam que a língua de autores como Kafka e Joyce compensa a sua desterritorialização por intermédio de uma reterritorialização no sentido. Ou seja, de literatura “menor”, a literatura desses autores passa a ser “maior” ao ser reterritorializada.

exemplo, são contadores de histórias compulsivos e as histórias contadas por eles são histórias de sua vida própria ou de personagens imaginários que eles, os narradores, inventam.

A narrativa beckettiana mimetiza a situação do sujeito contemporâneo, à margem do sistema. Em seus enredos há a predominância de espaços nebulosos, cuja cor predominante é a cor cinzenta, compondo um cenário de desesperança e solidão. Não só a trilogia, mas também obras como *The lost ones* (1970) e *How it is* (1964) mostram o cenário dantesco de seres angustiados, torturados, sem fé, que se arrastam na lama, tal é o exemplo de Pim e Pam ou como os personagens de *The lost ones* que vivem num grande cilindro, repleto de escadas através das quais eles tentam alcançar o topo mas nunca conseguem. Tal imagem do cilindro pode ser uma menção às chaminés humanas em Auschwitz. Assim como os condenados, os personagens não conseguem escapar do cilindro.

No canto IV do *Inferno*, Dante encontra-se no Limbo, onde estão as almas que não tiveram batismo:

Somos por essa causa, essa somente,
perdidos, mas nossa pena é só esta:
sem esperança ansiar eternamente (ALIGHIERI, 2000, p. 44)

Assim seguem os personagens de Beckett. Não vivem no Paraíso nem no Inferno, mas no Limbo, semelhante aos personagens do cilindro em *The lost ones*. Vivem no tempo da espera e anseiam eternamente.

2.3 FLUXO-FLOEMA E A TRILOGIA

É possível explorar vários aspectos da obra de Hilda Hilst e Samuel Beckett. Pode-se apreender, entre outras, uma leitura religiosa, mitológica, narratológica e simbólica da ficção desses autores. O presente estudo opta por estabelecer uma relação entre a filosofia e a teoria da narrativa. Tal relação tem como objetivo traçar uma intersecção entre *Fluxo-floema* (1970) e a trilogia (1947-1949). O estudo dessas narrativas revela uma coincidência de temas tais como a morte e o fim do romance, tornando evidente

a vertente autocrítica desses autores. A estrutura circular da narrativa, na qual a ação é reduzida e o espaço de recolhimento do personagem é ampliado; a natureza cindida do herói, revelada pela metamorfose do protagonista em outros Eus; e, finalmente, a autodescrição de seu próprio talento narrativo, ressaltando o viés metalingüístico da narrativa contemporânea, são pontos a serem enfatizados no decorrer da análise dos contos.

Diante disso, busca-se apresentar o cruzamento das duas obras. Assim como os personagens viajantes A e B, mencionados numa fabulação do protagonista de *Molloy* no início do livro, representam o cruzamento dos caminhos de Molloy e seu duplo (Moran), nossa análise também busca a intersecção do caminho da trilogia e de *Fluxo-floema*. Para tanto, elegeu-se o niilismo heróico como tema que une essas narrativas. O niilismo permanece na ficção desses autores como um hóspede entre seus personagens. É importante notar que o niilismo tratado nessa análise das obras não é um niilismo vulgar, mas sim uma resistência, uma consciência da vida/escrita dos protagonistas.

Quando se lê teoria narrativa, estética da obra de arte e interpretações filosóficas da sociedade, compreende-se que a crise do sujeito é acompanhada da crise da narrativa, de modo a tornar possível uma analogia entre o fenômeno da decadência da sociedade e o da literária. A realidade niilista dos protagonistas é mimetizada pelo tema da morte e do fim do texto literário.

Fluxo-floema recebe destaque por ser um marco na literatura brasileira contemporânea. É um texto de vanguarda, de experimentalismo, pouco estudado. Os cinco contos que compõem o livro apresentam reminiscências do passado, impressões do presente e questionamentos metafísicos. Tudo é apresentado numa constante mistura de monólogo e diálogo. Há o desdobramento do Eu em pergunta e resposta, bem como a fragmentação desse Eu em outros personagens. Os cinco contos (“Fluxo”, “Osmo”, “O unicórnio”, “Lázaro” e “Floema”) apresentam duas vozes principais, uma que pergunta ou repreende e outra que responde. Pode-se dizer que uma equivale à voz do pai (sistema) enquanto a outra corresponde à voz do filho (Eu). Assim, no primeiro conto, Ruiska dialoga com o filho Rukah e depois com o Anão; no segundo conto, Osmo dialoga com a sua consciência; no terceiro, “Lázaro” dialoga com o velho monje; no quarto conto, a protagonista-unicórnio dialoga com a voz narrativa; finalmente, no último conto, Koyo dialoga com Haydum. Todos esses pares serão aprofundados no decorrer da análise dos contos.

A trilogia é formada por *Molloy* (1946-7), seguido por *Malone Dies* (1948) e *The Unnamable* (1949). *Molloy* é um romance dividido em duas partes. A primeira parte é narrada por Molloy, que sai em busca de sua mãe, e a segunda é narrada por Moran, que sai em busca de Molloy. Este termina tornando-se seu duplo. Malone, narrador do segundo romance da trilogia, tem muito a dizer, mas teme não conseguir terminar a escritura a tempo. Malone narra, deitado em sua cama, esperando pela morte. Enquanto a morte não chega, ele compõe histórias. A narrativa dá indícios de que Malone está numa instituição pública para indigentes. Já o narrador de *The Unnamable* parece ser uma comprovação da exaustão da subjetividade literária. Nessa terceira parte da trilogia, a relação ambígua entre vida e morte torna-se um princípio da composição literária. Deixar de existir é deixar de narrar. *The Unnamable* representa um impasse. Ao mesmo tempo em que há uma atmosfera pessimista, há também o imperativo da linguagem, evidenciando a necessidade de continuar a escrita, ainda que seja em vão. O existencialismo de Beckett é a lida do narrador com o verbo. Questões metafísicas não representam o foco central de sua literatura, mas sim a concretude da linguagem, uma espécie de metafísica do verbo. Conforme Badiou (2003), a lição de Beckett é uma lição de medida, de exatidão e de coragem frente à crise da linguagem e da comunicação contemporânea.

Temas como a solidão e o sofrimento estão nas obras de Hilst e Beckett. Mesmo não sendo temas novos na literatura, a novidade está em como estes temas são retratados na obra dos escritores. Seus textos assemelham-se em alguns aspectos e causam certo impacto no leitor porque os personagens, imbuídos de lirismo, incomodam pelo que trazem de mais subjetivo e pessoal.

Uma das heranças joycianas de Beckett e Hilst é a utilização do fluxo de consciência em suas narrativas. Os autores conseguem radicalizar esse recurso estilístico levando-o ao extremo, fazendo com que a narrativa se apresente entrecortada, como se o leitor passasse de uma cena a outra, sem uma seqüência, uma continuidade. Seus personagens, além de conviverem com pessoas *reais* da história, criam personagens imaginários, cujas falas se misturam com a do próprio protagonista, provocando uma confusão no leitor que está acostumado a uma leitura linear, sem atropelos, e sem ambigüidades que comprometam a compreensão do todo.

A obra de Hilst e Beckett traz as correntes do pensamento do século XX. A

psicanálise, o existencialismo e o niilismo são correntes pertinentes a serem abordadas na sua literatura, pois são reflexos do comportamento de personagens presos ao seu mundo interior.

Franco Volpi (1999, p. 107-111)¹⁵ aponta a dissolução dos valores e o declínio da teologia: com Freud, o homem percebe que não é mais o centro. Os conceitos de alma e de pessoa são diluídos pelo inconsciente e o homem percebe que não é o dono de sua vontade e sim sujeito ao seu inconsciente. Com a teoria do capitalismo, Marx derruba toda a ordem social. Com Einstein é desfeita a imagem antropocêntrica do universo, através da teoria da relatividade. Diante desse quadro, o homem torna-se cada vez mais vulnerável, encontrando um clima propício para o crescimento do existencialismo e do niilismo. O homem sente-se um exilado no mundo. Esse contexto, apontado por Volpi, é mimetizado pelos personagens.

Assim, *Fluxo-floema* e a trilogia retratam a solidão, o isolamento e a falta de sentido com a qual o protagonista depara-se diante do mundo. São obras imersas na atmosfera da desesperança, ainda que a literatura desses autores possua fases e faces diversas.

É evidente a semelhança do texto de Hilda Hilst com o texto de Samuel Beckett, principalmente no que diz respeito à linguagem e aos personagens. A linguagem oscila entre coloquial e formal, com nomes exóticos e neologismos. Os personagens de ambos os autores vivem situações dramáticas insustentáveis, traduzindo o desamparo do homem num mundo hostil. Mas, mesmo diante do quadro negativo no qual se encontram, esses personagens esperam obter uma resposta, esperam uma solução para os problemas e as incógnitas da vida. A diferença é que em Beckett a esperança de que haja uma existência após a morte é uma mentira. Beckett descrê de tudo. Mesmo quando seus personagens buscam um sentido para a vida e esperam por dias melhores, a trama passa do drama ao cômico, de modo que os personagens são ridicularizados por crerem em algo maior, como é o exemplo de *Esperando Godot*. Nessa peça, os dois personagens esperam insistentemente por Godot que nunca chega. Até o final eles permanecem esperando Godot, pois acham que

¹⁵ VOLPI, Franco. *O niilismo*. São Paulo: Loyola, 2000. No capítulo “Niilismo, teologia política, secularização”, o filósofo mostra que do século XIX para o século XX é estabelecida, aos poucos, uma nova ordem; ordem esta que evidencia a dissolução dos conceitos e a tendência da formação de um pensamento cada vez mais político e técnico. (p. 107-111)

este irá salvá-los. O final da peça provoca uma decepção pela longa espera vã. Não há recompensa pela espera dos dois personagens embaixo de uma árvore de três ou quatro folhas. Já em Hilst, a busca de uma compreensão do divino é verdadeira, ainda que depois seus personagens percebam que essa busca não passa de ilusão, pois, ao compreenderem o homem e sua real condição, a figura divina lhes parece algo mais próximo do sadismo do que da inocência ou da bondade. O fracasso do protagonista (Koyo) no conto “Floema” é um exemplo do desencantamento do herói diante de sua tentativa vã de compreender o significado da vida. A palavra que finaliza esse último conto da obra é “tentei”.

Compatível com o contexto da literatura atual, Hilst e Beckett compreendem que o personagem contemporâneo, seja no teatro, seja na ficção, não pode ser figurado como aquele capaz de executar uma ação transformadora da realidade e corrigir as injustiças do mundo. Já é passado o tempo dos existencialistas (Malraux, Sartre e Camus) confiantes no poder de ação. O papel do personagem passa a ser cada vez mais o de comunicar a angústia do homem, em meio aos problemas e conflitos. Ocorre que essa ficção que mostra o universo do desamparo, da angústia, da injustiça e da destruição não é bem recepcionada ou compreendida pelo público. Mesmo sendo um espelho da condição atual do homem, na qual predominam o desrespeito pelo outro, a destruição da natureza, a intolerância entre os povos, a injustiça social e o sentimento de desamparo; o homem hedonista da modernidade prefere fechar os olhos para tudo isso como se não fizesse parte desse mundo. Diante disso, a literatura hilstiana/beckettiana tenta, insistentemente, despertar o leitor para uma possível reflexão.

3 DA ORIGEM DO NIILISMO

Where we still walk soon no one will be able to walk

Nietzsche

O sentimento niilista presente na literatura, principalmente a partir de Dostoiévski, é verificado no discurso da narrativa, no pensamento e no comportamento dos personagens. Tanto na trilogia como em *Fluxo-floema*, o leitor depara-se com personagens desesperançados, que caminham em círculos, presos ao seu monólogo. Mas, antes de aprofundar esse tema nas obras, é necessária uma compreensão, ainda que breve, da história do niilismo e de sua relevância no estudo do texto literário.

Quando se pensa no niilismo, tem-se em mente a situação incerta do homem no mundo contemporâneo. A fragilidade humana torna-se evidente através do embate entre o mundo exterior e o mundo interior do sujeito moderno que se torna cada vez mais problemático diante da precariedade de sua existência.

Etimologicamente, “niilismo” vem do latim *nihil* e significa a persistência do pensamento pelo nada. De acordo com Franco Volpi¹⁶, o termo “niilismo” surge entre o final do século XVIII e início do século XIX, mas há registros de que o termo já havia sido empregado em 1733 no título do tratado de F. L. Goetzius, “De neonismo et nihilismo in theologia”. É sabido também que em 1829 surgiu um artigo escrito por um crítico romântico, N. I. Nadezdin, cujo título é “Somnisce nigilistov” (a reunião dos niilistas).

No entanto, apesar desses registros anteriores, o termo “niilismo” tornou-se conhecido somente a partir do romance russo, *Pais e filhos*, de Ivan Turguêniev, escrito entre 1860 e 1862. De fato, é tarefa difícil remontar a história do niilismo, pois suas raízes tendem a se aprofundar cada vez mais à medida que se busca a sua origem. Mas, para além da origem do termo, o niilismo, enquanto sentimento, existiu desde sempre. Trata-se do sentimento de estranhamento e da falta de sentido diante do mundo. O niilismo enquanto idéia do não-ser, ou da ausência de ser, se deu muito antes do termo. Isso tem origem na

¹⁶ VOLPI, Franco. *Op. cit.*, Neste livro o autor remonta a história do niilismo, ressaltando os principais teóricos, desde as raízes do termo até a contemporaneidade.

cosmologia moderna que traz uma concepção diferente da natureza. Antes o homem achava-se inserido na natureza, não tinha dimensão de sua extensão, e fazia parte de uma totalidade. A partir da cosmologia moderna, cada vez mais o homem torna-se consciente da imensidão do universo e de sua insignificância perante ele.

É através do romance *Pais e filhos* que o niilismo é popularizado. O romance traz como protagonista o jovem Bazarov, um estudante de medicina que, junto com um amigo, volta à casa dos pais para passar as férias. Bazarov é um jovem cético, materialista, prático, que contesta os valores de sua época e a tradição dos pais. Segundo o próprio romancista, *Pais e filhos*¹⁷ é considerada uma obra embrionária do niilismo.

Ainda assim, Turguêniev não seria o primeiro teórico niilista, mas sim aquele que abriu caminhos para a inquietude e a crítica de muitos conservadores da época que julgavam ser de responsabilidade dos niilistas qualquer mal que assolasse o mundo. Portanto, a pergunta é quem teria sido o principal teórico do niilismo, ou seja, aquele que iria aprofundar ou ampliar a dimensão do sentimento niilista vivido pelo personagem Bazarov. O grande teórico do niilismo foi Nietzsche. Em *A vontade de poder*, obra escrita na sua última década produtiva, a de 1880, o filósofo teoriza sobre o niilismo.

No capítulo “Niilismo e decadência em Nietzsche”, Franco Volpi ressalta o estudo de Nietzsche sobre a teoria da decadência da sociedade, tornando o niilismo objeto de uma reflexão filosófica. Para o filósofo alemão, o niilismo tem origem em Platão, que estabelecia dois mundos – o mundo das idéias e o mundo das aparências –, criando uma dicotomia que persiste até os dias de hoje. Essa divisão provocou a expectativa de um homem ideal, um homem que correspondesse às exigências do mundo das idéias.

Segundo Nietzsche, o mundo ideal de Platão é um mundo falso e inalcançável, correspondendo, assim, ao mundo das aparências. Já aquilo que Platão julgava aparência é considerado por Nietzsche o mundo verdadeiro. Assim, a filosofia nietzschiana valoriza o mundo verdadeiro dos homens, aceitando-os com seus acertos e falhas. A promessa platônica de um homem ideal passa a ser popularizada pelo cristianismo e a filosofia de Nietzsche é totalmente contrária a isso. O pensamento nietzschiano tenta conduzir o

¹⁷ TURGUÊNIEV, Ivan. *Pais e filhos*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Coleção Prosa do mundo; 16). No romance, o autor caracteriza o personagem Bazarov como aquele que examina tudo do ponto de vista crítico. Essa seria a definição do autor sobre o perfil de um niilista. Ocorre que o termo “niilismo” se espalhou e passou a adquirir novos significados como categoria de crítica social.

homem ao acordar deste sono platônico. Este acordar é denominado niilismo. Sendo assim, niilismo não é a crença em nada, como é vulgarmente conhecido, como a rebeldia de filhos contra pais, como ocorreu no niilismo dogmático da Rússia. O verdadeiro niilista é aquele que analisa a decadência do mundo, e, ao reconhecer os erros do passado, busca alcançar um mundo novo, com valores renovados. É este niilismo que será analisado na obra de Hilst e Beckett, o niilismo heróico que resiste à morte e ao fim, buscando sempre um recomeço. Não se trata de um niilismo passivo, que nega o mundo.

De acordo com o pensamento de Heidegger¹⁸, ao interpretar Nietzsche, niilismo é o momento histórico no qual o Deus cristão perde o seu poder sobre o destino da humanidade. O niilismo é o despertar para a realidade sem os adornos da religião cristã, imbuída de ideais, princípios, regras e moralidades. Com a perda do sentido cristão, o niilismo propõe uma transvaloração dos valores e passa a aceitar o mundo e os homens sem o véu da ilusão cristã.

A filosofia de Nietzsche prevê uma nova época, que resulta em novos questionamentos: o século XX. É justamente nas três primeiras décadas desse século que se dá a crise do humanismo. Para Gianni Vattimo (1996, p. 35)¹⁹, essa crise não possui somente um sentido negativo. O sentido positivo da crise está na descoberta da “crítica do sujeito”. O niilismo abre caminhos para que o sujeito supere essa crise e chama o humanismo a uma superação. Essa superação é o conhecimento que o homem tem de si próprio e da realidade a sua volta.

Ao lado de Nietzsche, o grande romancista que incorporou o sentimento niilista em suas obras foi Dostoiévski. É em obras como *Crime e castigo* (1866), *Os demônios* (1872) e *Os irmãos Karamazov* (1880) que essa corrente filosófica ganha profundidade, através de personagens que vivem imersos na dissolução dos valores, chegando ao crime e à perversão. De uma maneira geral, a obra de Dostoiévski traz o sentimento de descrença de tudo e as histórias culminam com a queda do herói, reforçando, assim, a idéia de niilismo.

¹⁸ HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Traducción Juan Luis Vermal. Barcelona. Ediciones Destino, 2005. (Colección Imago Mundi) Volumen 67.

¹⁹ VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Neste livro, o autor aceita a tendência niilista de nossa época, mas não considera o niilismo um mal-estar. Ao contrário, mostra que o niilismo surge da necessidade que a sociedade tem de impor sentido e valores às coisas.

A convergência do pensamento niilista de Nietzsche e de Dostoiévski exerce influência no século XX. O primeiro teoriza sobre o niilismo em sua obra filosófica, ao passo que o segundo põe o niilismo em prática através de personagens humilhados e amargurados que caracterizam o universo de sua obra literária. A partir de Dostoiévski, vê-se que a tendência da arte literária é a de representar a perda dos valores que estão presentes tanto na sociedade como na forma literária. Assim, a fragmentação do texto literário representa uma mimese da decadência da sociedade, bem como do individualismo do sujeito.

Em *Gaia Ciência* (1882), no parágrafo 125, Nietzsche ressalta a morte de Deus (ou o assassinato de Deus). Vê-se que a crise na qual se encontra o mundo moderno/contemporâneo aponta para nenhuma direção. Deus não representa mais um papel fundamental na vida do homem e na sua relação com a realidade. Nessa obra, o filósofo sugere que o homem sempre viveu no erro ao criar um mundo para si próprio, de acordo com sua razão. A história da filosofia tem mostrado que somos frequentemente enganados pelo nosso pensamento e pela razão. Ao buscar alcançar a verdade, a humanidade se afasta cada vez mais dela, como um incansável Sísifo.

A descrença humana, característica dos séculos XIX e XX, provoca a queda desse mundo construído e idealizado no decorrer de milênios. A partir dessa queda, o ser humano sente-se livre para explorar novos horizontes e navegar por mares ainda não descobertos. Como diz Nietzsche, “there is an open sea in front of us” (há um mar aberto diante de nós). Assim, uma nova verdade está para ser descoberta, ou ainda, sendo mais fiel ao pensamento nietzschiano, não há verdades, há que duvidar de todas as verdades para que o homem não seja manipulado ou ludibriado por elas.

No entanto, ainda que haja um mar a nossa frente a ser explorado, Nietzsche diz que o homem permanece enraizado na fé cristã e no mundo ideal de Platão. É preciso acordar desse sono platônico no intuito de nos libertarmos de um mundo falso e irreal. Assim como o mundo tem sido modelado pelo idealismo e pelo cristianismo, a humanidade tem sido modelada pela moral. Ao criar um mundo aparente para si mesmo, o homem termina permitindo que Deus, com sua onipotência, guie a vida humana entre o mundo real e o mundo aparente. A história da filosofia pode ser entendida, na visão de Nietzsche, como a passagem deste deus onipotente para a vontade de poder do homem. A morte de Deus ou

o seu assassinato é o resultado do esclarecimento alcançado pela humanidade no decorrer dos tempos. Para Nietzsche, a existência de Deus, a idéia de Deus é a grande incógnita que carregamos conosco. A verdade é que se Deus existe ou não, não faz muita diferença, pois a natureza segue operando suas leis. Dessa forma, tanto faz se essas leis são regidas pela natureza ou por um Deus onipotente.

Publicado em 1889, *O crepúsculo dos ídolos* traz a transvaloração dos valores, bem como proposições sobre a impossibilidade de um mundo pretensamente ideal. Nesta obra, Nietzsche procura mostrar como os filósofos, desde Sócrates, tornaram-se decadentes devido a persistirem no dualismo como uma forma de preservar a autoridade da palavra filosófica, evitando romper com uma tradição estabelecida ao longo do tempo. O capítulo “Os quatro grandes erros” sugere que as pessoas, especialmente os cristãos, confundem o efeito com a causa e que elas projetam sua subjetividade para outras coisas, criando o conceito ilusório de Deus e de Ser. Este capítulo ressalta ainda que a humanidade segue sendo enganada pelos filósofos que a fizeram acreditar que o homem é naturalmente desviado da verdade por causa da forte influência dos seus sentidos. Nesse capítulo, Nietzsche parece criticar o pensamento de Spinoza que condenava a intuição e os sentidos do homem, priorizando cada vez mais a razão. Contrário a Spinoza, ele afirma que o homem deveria ser guiado pelos instintos e pela paixão.

Além do *Crepúsculo dos ídolos*, obra na qual o filósofo ataca outros pensadores, seu trabalho, como um todo, tem a tarefa de confrontar a moral e a tradição filosófica que modelaram o mundo europeu desde Platão. Tal tradição é sinônimo de Cristianismo para Nietzsche. O niilismo é o resultado do fato de que os altos valores cultivados pela tradição se desvalorizam no decorrer do tempo. É o acordar para a realidade de que Deus, a razão e a pretensão das verdades eternas tornam-se inacreditáveis, dissolvem-se no ar, no nada.

O pensamento nietzschiano impulsiona questionamentos novos na tentativa de evitar que a humanidade permaneça vivendo no erro, na falácia filosófica na qual ela está imersa e permanece atada no decorrer de sua existência. A crença em um mundo real e outro transcendental é, para Nietzsche, um dos maiores erros criados pelo homem ao ponto de enfraquecê-lo diante da objetividade da vida. Enquanto um ser humano forte (Dionísio) é capaz de enfrentar os desafios da vida com todas as atribulações e sofrimentos, aceitando o mundo com todas as suas ambigüidades e afirmando a vida com todas as suas

contradições, um ser humano fraco (Cristão) nega até mesmo os momentos mais felizes da vida em detrimento de um mundo imaginário, transcendental idealizado desde Platão. O niilismo é justamente o resultado dessa separação entre mundo real e mundo aparente. Devido a esta separação, a humanidade segue numa contínua queda e decadência.

Em *A vontade de poder*, Nietzsche afirma que a fé é um enfraquecimento da vontade que resulta no estreitamento e na limitação da existência humana. Trata-se de uma simplificação da vida que elimina as ambigüidades e as contradições do mundo. Nesta obra, o filósofo expõe como a humanidade alcançou o niilismo. Para explicar esse processo, ele descreve o declínio dos valores, mostrando que a humanidade sempre acreditou na existência de um sistema superior e ideal que comanda sua vida na terra. Por causa desta fé em algo superior, o homem terminou perdendo a fé em si próprio. Ludibriada por valores cristãos, a consciência humana dificilmente vê que esse mundo platônico inventado é uma mentira. Ao acordar dessa ilusão platônica, o homem cético começa a negar não apenas o mundo idealizado, mas também o mundo real a sua volta. Ao se render à melancolia, o homem passa a desenvolver um forte sentimento de descrença, seja num mundo metafísico, seja no mundo real. Esse é o verdadeiro niilismo combatido pelo filósofo, pois a existência passa a perder totalmente seu sentido, seu objetivo. Assim, há dois tipos de niilismo:

1- Niilismo enquanto negação de um mundo ideal e de valores estabelecidos pela religião e pela tradição filosófica. Para Nietzsche, esse é o niilismo positivo e ativo, pois ele desperta no homem a atenção para o mundo real – não para um mundo fantasiado de deuses, mas para um mundo dos homens.

2- Niilismo enquanto negação não somente de um mundo ideal, mas também do mundo real dos homens. Conforme o filósofo, através da razão, ambos os mundos perdem valor. Ao negar o mundo dos homens, o homem nega a si mesmo. Para Nietzsche, esse é o niilismo passivo e negativo. Esse é o niilismo ao qual se deve combater.

Assim, torna-se preciso negar o mundo ideal e aceitar, com paixão, o mundo dos homens. O homem deve dizer *sim* ao mundo e buscar novos valores, pois a existência deve ser algo mais além daquilo que pensávamos ser.

O pensamento nietzschiano defende, portanto, que a causa do niilismo está enraizada nos valores do Cristianismo. Uma vez que eles perdem seu valor, por intermédio da razão, o homem começa a desvalorizar a sua própria existência e o universo como um todo. O filósofo combate esse niilismo negativo, dizendo que o homem não deve medir o valor do mundo real de acordo com o mundo fictício. Muito pelo contrário, é necessário buscar novos valores. É preciso evitar o niilismo como uma patologia. Não se deve generalizar e igualar os dois mundos – real e sublime – afirmando que não há sentido algum.

O Budismo, por exemplo, é, conforme Nietzsche afirma, uma forma conhecida e famosa de niilismo. Trata-se de um niilismo passivo que leva o homem a atingir o Nada, o êxtase, o nirvana. Possui grande relação com o tédio e a náusea diante do real. Talvez isso explique o crescente interesse e curiosidade das pessoas pelo misticismo. Mas o Zen Budismo não passa de mais outra ilusão.

Segundo Nietzsche, há duas grandes causas para a presença do niilismo: a ausência de grandes modelos para a humanidade (grandes homens) e a crescente maioria da população (a massa, a sociedade, o rebanho). O excesso de fraqueza e a falta de força – a falta de modelos de força e vontade humana – constituem para o filósofo a raiz do niilismo. Assim, haverá homens fracos e fortes no mundo, mas é importante que os fortes representem a maioria, para que a vida seja enriquecida. No entanto, faz-se necessário frisar que nem sempre aqueles que detém o poder, a autoridade e o saber são os mais fortes. Muitas vezes eles são os mais fracos, os parasitas. O que Nietzsche quer, de fato, afirmar é que o homem vive numa era de pobreza (“age of poor”). O homem tem se tornado pobre em valores, em talentos, em conhecimento e em espírito. O mundo de um modo geral torna-se corrompido. O socialismo, por exemplo, é corrompido pela visão cristã da sociedade. A máscara cristã está presente em toda parte; no socialismo, no comunismo e na arte moderna, afinal, mesmo tentando desvencilhar-se da ideologia cristã, esta permanece profundamente enraizada no homem. Também Adorno concorda com essa impossibilidade de livrar-se da ideologia. Esta se apresenta mascarada, incorporada na revolução mais radical que possa existir. Ou seja, mesmo que se esforce, o homem continua seguindo o instinto do rebanho, ainda que o negue.

Ainda em *A vontade de poder*, no capítulo sobre a história do niilismo europeu, o filósofo reforça a idéia de que o homem vive numa era de queda, fraqueza e incertezas. Nietzsche parece prever um novo tempo onde o “homem bom” de Rousseau tornar-se-á uma espécie em extinção e o mundo será povoado por homens abandonados, sem rumo e sem esperança. A náusea e o tédio tomarão conta e a ascensão de um mundo desumanizado acompanhará o desenvolvimento científico e tecnológico. A ideologia permanecerá comandando a consciência do homem. Se antes éramos influenciados pelos padres, hoje somos pelos meios de comunicação, conforme adverte o filósofo: “now we have newspapers in place of priests” “agora temos jornais no lugar de padres” (1968, p. 44).

Diante disso, ao refletirmos sobre a modernidade surge a pergunta sobre como caracterizá-la. Seria um tempo de exaustão ou de ascensão? Regressão ou progressão? Talvez ambos, pois de acordo com o pensamento nietzschiano o mundo funciona como um ciclo, ora ascendemos, ora declinamos. Dessa forma, cada século herda algo do século que o antecede. Assim, o século XIX herdou a pobreza do século XVIII, que por sua vez herdou o ar aristocrático do século XVII. Ao longo dos tempos, o homem tem se tornado mais natural (não a natureza de Rousseau), menos idealista, mais concreto, menos revolucionário. Nietzsche parece ser contraditório quando diz que o homem, a partir do século XIX, passa a vivenciar um declínio, e, ao mesmo tempo, afirma que o homem tem progredido em relação aos séculos anteriores. Tentemos compreender essa contradição. Quando Nietzsche diz que somos decadentes, ele enfatiza a falta de moral, de humanidade e de sentimento alcançada pelo homem. Por outro lado, ele afirma que progredimos porque retiramos nossa máscara posta no século XVIII e assumimos nossa identidade desumana e frágil frente ao mundo. Do século XIX em diante o homem tem adotado uma posição mais natural frente à moral, à arte, à política e à ciência. Somos cientes do problema do poder e tratamos os princípios morais cristãos com ironia. Quanto à arte, por exemplo, não se espera que esta traga a moral e a beleza, mascarando assim a realidade. A arte passa a ser positiva realista. Em outras palavras, o europeu do século XIX sente menos vergonha dos seus instintos e reconhece sua natureza e falta de moral. O homem se torna mais forte ao enfrentar suas fraquezas.

Após refletir sobre a religião, a moral, a civilização, o socialismo, o progresso, enfim, depois de tecer uma crítica sobre a existência no decorrer dos séculos, Nietzsche

finaliza o “Livro Primeiro: Niilismo europeu”, da *Vontade de poder*, tentando compreender o porquê de as guerras existirem no mundo. Prefere evitar prever o século XX, mas, mesmo evitando tal previsão, ele define, no parágrafo 133, o século XX como “a tremendous stock-taking after the most terrible earthquake: with new questions” “uma nova disposição de ânimo depois do mais terrível terremoto: com novos questionamentos” (1967, p. 81)

Nietzsche vê tal século como a época do grande meio-dia, a mais espantosa claridade: “the time of great noon”, “the most terrible clearing up” (1967, p. 81). Nessa época, prevalece uma grande contradição entre civilização e engrandecimento pessoal do homem. A moral é vista como uma história de mentiras. A cultura/nação cresce sobre uma outra que fracassa. A seleção torna-se a condição de todo o crescimento e os valores perdem seu valor para ceder lugar a busca por novos valores. O Livro Segundo inicia-se com questionamentos acerca da contradição do homem em criar um mundo para depois sentir-se expurgado desse mundo criado, ao projetar beleza e sublimidade sobre o real, procurando embelezá-lo. Seja como poeta, como Deus, como pensador, o homem adorna a realidade para empobrecer a si mesmo, para sentir-se um nada diante do mundo inventado por ele. Para Nietzsche, este foi e continua sendo o maior erro do homem; o de admirar e adorar um mundo, esquecendo que foi ele próprio o criador desse mundo ideal. Eis o maior sentimento niilista. Ao enaltecer um mundo imaginário e poetizado, o homem termina rejeitando o mundo da realidade concreta, e, conseqüentemente, rejeita a si mesmo e seu semelhante.

A vontade de poder nietzschiana pode ser compreendida como a razão moderna. Ao recusar o poder absoluto de Deus e sua onipotência, o pensamento moderno cria o Eu absoluto, como se Deus estivesse escondido por detrás da máscara da *vontade humana*. Quando se pensa, por exemplo, no existencialismo de Sartre, nota-se bem o desenvolvimento das idéias de Nietzsche bem como o desenrolar dos séculos seguintes ao existencialismo. O homem vem perdendo, gradativamente, a virtude de viver a vida de maneira apaixonada, bem como o senso de responsabilidade sobre suas decisões e sua existência. O existencialismo tende a ser considerado uma filosofia do tédio e da desesperança, mas a verdade parece ser o oposto. Quando se lê os filósofos existencialistas o leitor não se depara com um sentimento de angústia em relação à vida, talvez seja mais um sentimento de se sentir no topo da vida: sua vida é você quem a inventa. O destino é

traçado pelo seu pensamento transformado em vontade de poder. Nesse sentido, o pensamento de Nietzsche vai de encontro ao pensamento existencialista.

Para além do bem e do mal (1886) é uma crítica da modernidade, um ataque à ciência moderna, à arte, à política e à religião. Trata-se de uma obra mais crítica e menos poética. A obra inicia incitando o leitor a refletir sobre o porquê de a humanidade buscar a verdade de modo incessante. Para exemplificar a situação de o homem buscar por respostas continuamente, em busca da verdade, o filósofo menciona Édipo e a esfinge. Novamente é mencionado o problema do mundo real e ideal, o que, para Nietzsche, é um engano, pois, de fato, só há um mundo: aquele no qual vivemos. Em vez de aceitar todas as certezas prontas, o pensamento nietzschiano prefere duvidar de todo o discurso filosófico, psicológico, teológico e fisiológico construído até então. Mas isso não significa desprezar toda uma tradição e sim abrir caminhos para novas interpretações e explicações acerca da existência.

Na parte II desse livro, Nietzsche identifica a verdade de Deus como sendo uma herança dos gregos. Ele sugere a existência de uma escada com três degraus importantes: o primeiro deles evidencia que em determinada época a humanidade foi sacrificada por um Deus. O segundo degrau revela que em seguida a humanidade sacrificou seus mais fortes instintos e sua natureza em nome da moral. Finalmente, no terceiro degrau, a humanidade sacrificou deus em favor do nada e da liberdade. Mas, diante da leitura de tais apontamentos nietzschianos, surge uma pergunta para o leitor: liberdade para quê? Agora o homem é livre, porém não sabe o que fazer com sua liberdade e se encontra sem direção, navegando num mar desconhecido. A parte VII do livro, que versa sobre as virtudes, enfatiza esse espírito ambíguo inerente no homem moderno, que, apesar de livre, permanece preso à sua interioridade e segue em direção a um destino indeterminado. Nenhum rótulo parece ser adequado ao homem moderno. Ao se referir ao homem do século XIX, Nietzsche diz que nenhuma definição consegue abranger sua essência, como mostra o parágrafo 223 de *Para além do bem e do mal*:

Consider the nineteenth century with regard to these rapid predilections and changes in the style-masquerade; notice too the moments of despair because “nothing suits” us - . It is in vain we parade ourselves as romantic or classical or Christian or Florentine or baroque or “national”, *in moribus et artibus*: the “cap doesn’t fit”! (2004, p. 119)

[Levando em consideração o século XIX com relação às súbitas predileções e mudanças no estilo-mascarado; notam-se momentos de desespero porque nada parece adequado para nós. É em vão que nós nos apresentemos como romântico, clássico, cristão, florentino, barroco, ou “nacional”, *in moribus et artibus*: não cabemos em nenhuma definição, “não assenta”.]

O homem é uma grande antítese. É excesso, fragmento, caos, tudo junto. É criador e criatura. É civilizado e bárbaro ao mesmo tempo. Embora tenha atingido um certo grau de civilização e de razão, ainda se depara com a violência, a intolerância, a exploração e as guerras.

Diante da leitura da obra nietzschiana, é possível apreender o desejo principal do filósofo: o de criar um antagonista de Deus através da figura de Dionísio. Contudo, como bem chama a atenção Michael Allen Gillespie, em seu livro *Nihilism before Nietzsche*²⁰, ao criar Dionísio, Nietzsche estaria criando uma encarnação recente de Deus. Apesar de Nietzsche evitar, de todas as formas, cair nas malhas do Romantismo, seu Dionísio termina sendo uma figura repleta de adornos românticos.

Quanto à “vontade de poder”, esta pode ser interpretada como a razão moderna e o pensamento moderno. Ao evitar a onisciência divina, o homem termina criando o Eu absoluto, presente desde Fichte, previamente idealizado por Descartes. O “penso, logo existo” de Descartes torna-se a “vontade de poder” de Nietzsche. Na verdade, a criação de Dionísio parece ser uma armadilha, pois Deus parece estar escondido na sombra de Dionísio, caminhando lado a lado com ele. E a onisciência divina termina sendo mascarada pela vontade de poder.

De fato, o ser humano não parece ser suficientemente capaz de compreender o Eu, o *Ser* ou o significado da existência. A experiência subjetiva do homem é tão nebulosa quanto o entendimento que ele possui do mundo objetivo. Em *Gaia Ciência*, Nietzsche fala da existência de um mar desconhecido a ser navegado por nós. Nas palavras de Zarathustra, “there are many houses to be built” “há muitas casas a serem construídas”. Diante disso, cabe a pergunta: e quando o homem atravessar o mar? E quando as casas tiverem sido construídas? E quando o homem alcançar o topo da montanha? Ocorre que não se chegou ao topo, nem o mar foi atravessado ainda. O homem segue em constante movimento, oscilando entre ascensão e declínio, os dois momentos fundamentais de sua vida. Não

²⁰ GILLESPIE, Michael Allen. *Nihilism before Nietzsche*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

alcançou um determinado destino, mas está continuamente em direção a ele. No prefácio de *Zarathustra*, o narrador diz que a vida é como uma ponte. Não importa alcançar o outro lado, mas sim percorrer o caminho em direção ao final da ponte (vida). O final é o desconhecido, a morte, a incógnita.

Seguindo adiante com esse exemplo da ponte, é possível, ainda, relacionar a imagem da ponte ao distanciamento do Eu em relação ao mundo. Cada vez mais o ser humano encontra-se apartado do mundo objetivo. A ponte é uma imagem que tanto serve como uma metáfora de aproximação como de distanciamento entre os dois lados. Essa lacuna ou vazio que se impõe entre o Eu e o mundo é retratada na narrativa contemporânea, de modo a quebrar com a imagem de afirmação e permanência do Eu.

Em seu livro *La vida como azar*, num capítulo intitulado “Las murallas del yo”, José Jimenez²¹ menciona o despertar de Gregor Samsa, encontrando-se em sua cama transformado em um inseto, e relaciona esse começo da narrativa à falta de estabilidade do Eu no mundo moderno. Em narrativas como as de Kafka, o Eu passa a dissolver-se no mundo fragmentado e desumanizado.

A narrativa de Kafka, bem como a de Hilst e Beckett, consegue subverter o pensamento de Descartes: “cogito, ergo sum”. Em tais narrativas, a existência do Eu não possui estabilidade. Os personagens encontram-se à mercê das vicissitudes do amor, da premonição da morte e da sensação constante de isolamento e solidão.

Se em Descartes o pensamento era forte o suficiente para o Eu se declarar independente das determinações espaciais ou materiais, nos personagens contemporâneos o Eu encontra-se dependente e subjugado às leis externas que comprimem e limitam sua identidade humana no mundo.

Para recuperar a força do Eu, sem idealizar um Eu composto puramente de pensamento e razão, obras como *Assim falou Zaratustra* (1885) e narrativas como as citadas anteriormente, recobram a importância do corpo, reconhecendo nossa corporalidade e animalidade. A união da razão e do corpo parece compor verdadeiramente o Eu humano, de modo a explicar ou justificar a utilização de descrições escatológicas, na tentativa de melhor investigar a essência humana que está por detrás da razão, do Eu pensante que o

²¹ JIMÉNEZ, José. *La vida como azar: complejidad de lo moderno*. Barcelona: Ediciones Destino. (Colección: Destinolibro, 354), 1994.

homem ocidental produziu. Repleto de inquietude e insatisfação diante da simplificação que a dimensão da vida e da morte, do espaço e do tempo sofreu como produto do pensamento contemporâneo, o homem não encontra mais o sentido de grandeza, presente nos deuses da Antiguidade ou no Deus Cristão. Em personagens beckettianos, kafkianos, hilstianos o leitor depara-se com o silêncio de Deus e a expressão poética de um vazio.

A transformação de Gregor Samsa tem lugar depois de Nietzsche e Freud, ou seja, época da crise da identidade humana, na qual o indivíduo experimenta o vazio e a solidão, confrontando com seu próprio corpo e sua razão. José Jimenez abre seu livro com a frase de Walter Benjamin: “Nos hemos hecho pobres”. Ao citar Benjamin, Jimenez expõe toda a contradição que a humanidade tem vivenciado. Afinal, como empobrecemos se o que temos feito todo esse tempo é acumular matéria, saber e tecnologia? Mas a questão a ser posta é para onde caminhamos ou onde pretendemos chegar. A situação atual é de pobreza e indignidade e isso é retratado muito bem na literatura. A mera acumulação de cultura e de saber não produz exatamente a plenitude vital que se busca. Assim, os personagens contemporâneos buscam este saber em suas próprias vidas.

Walter Benjamin revelou o empobrecimento da experiência humana com o advento do avanço tecnológico, dos meios de comunicação e da indústria cultural como um todo. O domínio niilista da técnica e a fragmentação da experiência humana compõem o perfil dos dois últimos séculos. Esse cenário é representado pela literatura atual, que revela uma alteração radical na posição do narrador, como bem observa Jimenez:

La desaparición del narrador resulta indisociable de la consolidación del monólogo interior como formula expresiva. El flujo mental fragmentario e inconexo. La superposición de lenguaje y silencio. (...) No existe narrador o género de discurso capaz de darle al hombre de hoy un guión unitario de su vida, un trazado homogéneo de su papel en el mundo (1994, p. 12-13)

Nem a narrativa é capaz de dar ao homem um fio condutor, uma linha que o conduza e o torne capaz de preencher sua vida de sentido. Na era da comunicação de massa, o texto literário reflete o vazio e a redundância da linguagem banal e repetitiva. Basta lembrar os diálogos repetitivos e as ações repetitivas dos personagens beckettianos. A alienação contemporânea está exposta na linguagem confusa e no fluxo de consciência

intenso produzido por esses personagens. Tal fluxo é convertido em balbúcio, na busca pela palavra poética que escapa ao protagonista e o deixa abandonado, mergulhado no silêncio.

Esse sentimento niilista que perpassa a narrativa contemporânea precisa ser muito bem distinguido do niilismo vulgarmente conhecido e popularizado. Afinal, até mesmo os pensadores niilistas parecem não alcançar o sentido do niilismo. Para Michael Allen Gillespie, por exemplo, Nietzsche talvez não tenha compreendido muito bem a essência do pensamento niilista. Devido a esse sentimento errôneo, o conceito do niilismo foi desviado no decorrer do pensamento filosófico após Nietzsche. Em seu livro *Nihilism before Nietzsche*, Gillespie busca mostrar que o niilismo não é consequência da morte de Deus. Na verdade, niilismo é o resultado de um novo conceito de onipotência humana que surge no final da idade média e exerce influência no pensamento moderno. Partindo do nominalismo (séculos XI e XII), cujo um dos principais pensadores é William de Ockham (1285 – 1347), o homem passa a ser livre, não mais aceitando o racionalismo teológico que governa as ações humanas. De acordo com Aristóteles e a Escolástica, o homem é um ser racional que ocupa o primeiro lugar na ordem da criação e cujo fim e obrigações são determinados. Ockham não concorda com esse destino racional do homem. Para ele, o homem não possui um objetivo ou fim. Ele é um ser livre como Deus. Contudo, a liberdade humana permanece inferior à onisciência divina. A revolução nominalista de Ockham teve grande importância para os movimentos intelectuais posteriores como a Reforma, a Contra-Reforma, o Calvinismo e o Ceticismo. Mas a figura onipotente de Deus permanece como uma sombra por trás do nominalismo, caracterizando os séculos XV, XVI e XVII. E é justamente a idéia desse Deus onipotente, que transcende a razão humana, que Descartes teve que enfrentar. O pensamento de Descartes pode ser compreendido, ao menos em parte, como a tentativa de abrir um espaço para o homem, um espaço de liberdade, imune aos poderes do Deus do nominalismo. A base desta liberdade humana é o seu famoso “penso, logo existo”. O ego cartesiano apresenta o Eu absoluto em contraposição à onipotência divina e abre caminho para o pensamento de Fichte que, assim como Descartes, critica o absolutismo da teologia. Descartes e Fichte tentam estabelecer uma ponte entre Deus e o homem, entre a fé e a razão, diminuindo o poder de Deus e aumentando a vontade (que mais tarde tornar-se-á a “vontade de poder” de Nietzsche) e liberdade do homem. Diante do crescente ceticismo que avança aos poucos, o mundo parece envolto num nevoeiro,

anunciando uma era na qual Deus é eclipsado gradativamente. Cada vez mais o Eu se impõe e Deus passa a ser somente uma idéia, uma criação da razão humana. Assim sendo, o homem possui a liberdade de escolher entre Deus e o Nada. Ao escolher o Nada, o homem torna-se Deus²². Essa é uma das coisas mais importantes na famosa carta pública que Jacobi escreveu para Fichte. A consciência do nada é que impulsiona o homem a ir além das fronteiras da razão em busca de um sentido para o mundo e sua existência.

Eis a situação do início da modernidade na Europa do século XVIII: a negação do divino e a ascensão da razão. Pode-se dizer que o niilismo surge da noção de infinito que Fichte tomou de Descartes e Kant e radicalizou-a num Eu que representa a vontade criadora do mundo. Esse Eu idealizado por Fichte parece ser uma das fontes do niilismo, cuja força torna-se cada vez mais explícita do século XIX em diante.

O niilismo heróico e ativo de Nietzsche pode ser entendido então como a certeza de que a existência caminha para o Nada. Não se trata simplesmente da negação de Deus. Trata-se da consciência que o homem passa a ter da sua finitude e da finitude das coisas, passando a aceitar tal fato e a amar o mundo imperfeito e contraditório no qual ele vive. Tal niilismo diz *sim* à vida, ao presente e aos homens. As palavras de Camus descrevem com exatidão o niilismo nietzschiano.

Nietzsche reconheceu o niilismo e examinou-o como fato clínico. (...) Diagnosticou em si mesmo, e nos outros, a impotência de acreditar e o desaparecimento do fundamento primitivo de toda fé, ou seja, a crença na vida. No seu caso, o “pode-se viver revoltado?” transformou-se no “pode-se viver sem acreditar em nada”? Sua resposta é afirmativa. Sim, se se fizer da ausência de fé um método, se se levar o niilismo até suas últimas consequências e se, desembocando num deserto e, confiando no que vai vir, sentir-se, com o mesmo movimento primitivo, a dor e a alegria. (CAMUS, 2008, p. 86)

Esse incômodo de afirmar o nada e seguir adiante, de reconhecer-se insignificante e ao mesmo tempo afirmar o Eu, torna-se cada vez mais presente na literatura.

Trazendo essa questão do Eu no pensamento filosófico para a representação estética do texto literário, é importante observar que o Eu enquanto reflexo da consciência

²² JACOBI, F. H. *Brief an Fichte* (1799). Nessa carta, Jacobi critica o idealismo de Fichte. Influenciado pelo subjetivismo transcendental de Kant, Fichte criou um subjetivismo onipotente do Eu, subjugando a realidade. Para Jacobi tal subjetivismo era já a raiz do niilismo.

no texto literário evidencia, principalmente, a fragmentação e a perda de sua autonomia, ainda que afirme sua existência. Seja em Goethe, Shakespeare, Beckett ou Hilst, o Eu constitui-se como algo essencial, passando a exercer uma atividade primordial, substituindo a onisciência divina.

Na literatura contemporânea, a representação desse Eu é radicalizada através da técnica do fluxo de consciência, explorada pelos autores, para dar voz à consciência dos personagens. Ele corresponde à autoconsciência cartesiana, ao desejo de compreender o mundo objetivo através da experiência subjetiva do protagonista. Esse fluxo representa a tentativa de união do mundo real ao mundo interior do personagem. Porém, ainda que os protagonistas empenhem-se nessa tentativa, terminam percebendo que na verdade não são capazes de compreender o Eu e a sua experiência subjetiva da mesma maneira que compreendem o mundo objetivo.

O ser humano (Eu) está sempre buscando libertar-se do mundo (não Eu). Este anseio pela liberdade interior parece nunca realizar-se. Nesse sentido, o homem contemporâneo não se distancia muito do romântico, uma vez que tem dificuldade em se encaixar na realidade. Para Schopenhauer²³ a vida é um constante adiamento da morte e um prolongamento do tédio. Ou seja, não há saídas. A vida resume-se a uma espécie de prisão existencial.

Vivendo na época da perda da identidade bem como da perda de todo o sentimento de unidade com os demais seres humanos, o homem depara-se com o tempo da pluralidade, descontinuidade, fragmentação e dispersão. A maneira de sair desta armadilha contemporânea na qual ele se encontra é através da constituição de uma consciência crítica. Dessa forma, é possível recuperar a memória de nossa civilização, indo além da vida imediata e simultânea que caracteriza a contemporaneidade. A vida vem apresentando-se como um presente sem profundidade e sem sentido. Há somente uma coisa que permanece sendo radicalmente nova e que consegue tirar o homem do tédio: a morte. Segundo Lars Svendsen, o tédio é a linguagem mais fiel da contemporaneidade. Ele nos ensina a lição mais importante da vida: a de que somos insignificantes. Os homens são habituados ao significado, a acreditarem em algo: “Human beings are addicted to meaning. We all have a

²³ SCHOPENHAUER, Arthur. *Da morte. Metafísica do amor. Do sofrimento do mundo*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

great problem: our lives must have some sort of content” “como somos dependentes de um significado, nossa vida deve trazer um conteúdo, uma razão de ser”²⁴ Com a morte de Deus²⁵ – que, como foi possível perceber, não ocorreu com Nietzsche, pois Deus já estava morto desde Kant – o homem depara-se com um grande vazio e trata de preenchê-lo com os recursos do *agora*. Conforme Svendsen, o homem é facilmente seduzido pelos encantamentos da modernidade. No intuito de fugir do tédio, da monotonia, o homem atual reduz tudo à diversão e entretenimento.

Assumindo, de forma criativa, o mundo desamparado e esvaziado de sentido, artistas como Beckett e Hilst, cientes do niilismo e do tédio que rondam a atmosfera de sua vida e obra, encontram uma saída através da insistência da palavra literária. Esta permanece sendo uma eterna novidade. A literatura parece preencher essa grande ausência que o homem leva consigo. O momento de escritura, para esses autores, talvez seja o momento no qual eles encontram algum sentido para a sua vida e obra.

Sobre a presença do niilismo em *Fluxo-floema*, compreende-se que o niilismo heróico nos personagens é marcado pela amplitude de pensamentos e reflexões, o que, na verdade, revela uma luta contra o vazio de ser ou ainda o lugar estreito que o herói ocupa em meio ao universo à sua volta. O niilismo heróico está em insistir na vida, em busca de uma reconciliação com o mundo. A pertinência do niilismo como categoria analítica neste estudo deve-se ao intuito de analisar a crise do sujeito na construção do texto literário contemporâneo. Dentro dessa perspectiva, entende-se que o niilismo é a inexistência de um propósito final dos narradores/personagens, culminando com a falta de crença no mundo e nos seus valores. Isso pode ser verificado na construção de uma narrativa que ironiza, problematiza o ato de escrever e questiona o valor da literatura e do ser humano. O niilismo é identificado em *Fluxo-floema* e caracterizado como sendo “heróico” porque os personagens insistem no caminho da vida, assim como o personagem Zarathustra em meio aos perigos que a vida lhe impõe. A noção de perigo é fundamental para entender esse

²⁴ SVENDESEN, Lars. *A philosophy of boredom*. London: Reaktion Books, 2006. Neste livro, o autor discursa sobre o tédio como um problema filosófico. Cita filósofos e escritores como Fernando Pessoa, Beckett, Flaubert, Proust, Kierkegaard, Adorno, entre outros. Mostra como o homem contemporâneo preenche o tédio de sua vida com a máscara do entretenimento. Ainda assim, o homem seguirá deparando-se com o tédio, pois não há como escapar dele.

²⁵ Como diz Camus, em *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2008, “Nietzsche não meditou o projeto de matar Deus. Ele o encontrou morto na alma de seu tempo.” (p. 89)

niilismo heróico²⁶. Desde o primeiro conto, o personagem é posto à prova diante do real. Confrontado pela realidade, o sujeito se entrega à reflexão como fuga, e busca um novo espaço-tempo em si mesmo, produzido pelo que há de mais íntimo e individual. Dessa forma, o narrador se distancia de todos a fim de mergulhar em si mesmo.

Como já foi dito na introdução, o termo “niilismo heróico” foi encontrado no ensaio “Da poesia”, de Nelly Novaes Coelho, quando a autora menciona os escritores “eleitos” de Hilda Hilst. Entre eles, a autora ressalta a importância do escritor grego Nikos Kazantzákis e do seu niilismo heróico, sendo este recorrente na obra da autora de *Fluxo-floema*. Na obra *Ascese*, escrita em 1926, de Nikos Kazantzákis, e no prefácio escrito pelo tradutor da obra, José Paulo Paes, verificou-se uma tentativa de aproximação entre o “niilismo heróico” do herói em *Ascese* ao do herói em *Assim falou Zaratustra*. O niilismo em *Ascese* corresponde, segundo José Paulo Paes²⁷, ao impulso vital do homem em ir à luta, mesmo que a marcha da vida não lhe traga esperança, nem recompensa.

O livro de contos, *Fluxo-floema*, parece ser uma incógnita em relação ao sentido da vida. De “Fluxo” a “Floema” há a tentativa da voz narrativa de dissolver essa incógnita entre o triunfo e o fracasso. O impasse entre um e outro torna difícil a resolução desta incógnita. O narrador, diante dos questionamentos da consciência humana, no jogo entre vida e morte, se disfarça em outras vozes, resultando numa voz narrativa fragmentada, percebida no discurso dos personagens.

Já em Beckett, o personagem não explicita uma preocupação em desvendar o mistério entre a vida e a morte, propriamente. O niilismo em Beckett é revelado, principalmente, na sensação de vazio que o personagem passa para o leitor e no sentimento de tédio que perpassa toda a obra. E é para fugir do tédio de existir, do tédio de estar preso a uma rotina sem sentido, que os protagonistas da trilogia narram histórias, ainda que o enredo delas seja disperso, como resultado de sua torrente de pensamentos. O niilismo heróico pode ser evidenciado na insistência em contar histórias para preencher o tempo

²⁶ Zarathustra revela uma disposição para amar o homem assim como alguns personagens cristãos, como é o exemplo da escritora-unicórnio. A inocência de Zarathustra que desce da montanha onde habitava sozinho por dez anos para ir ao encontro dos homens é semelhante à inocência de personagens como unicórnio e Lázaro.

²⁷ KAZANTZÁKIS, Nikos. *Ascese*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1997.

Na introdução à *Ascese*, José Paulo Paes afirma que o nosso coração deseja compreender o mistério da vida, da morte, buscando além dos limites de nossa mente, indo nietzschianamente ‘além do homem’, ainda que estejamos ou nos sintamos mergulhados no nada. *Ascese* é um chamado à luta, à marcha da vida, como é o título do segundo capítulo do livro: “A marcha”.

presente.

Sabe-se que a narrativa contemporânea compreende uma forma diferente dos modelos tradicionais já estabelecidos pela estética da obra de arte. Como diz Adorno em “A posição do narrador no romance contemporâneo”, tal posição se distingue por uma contradição: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração.” (2003, p. 55). Isso ocorre porque o narrador não consegue mais comunicar uma experiência única e de forma objetiva. Cada vez mais o narrador tende a se recolher no seu interior, uma vez que o mundo exterior lhe é hostil. Para exemplificar esse comportamento do narrador, Adorno cita a obra de Proust. De fato, *Em busca do tempo perdido* traz um protagonista que inicia a história relembrando a sua infância. Porém, essa “aparente” objetividade, que simula uma união da ficção com o real, tende a se separar no decorrer do romance, pois, sendo um romance psicológico, o protagonista percorrerá cada vez mais o universo do seu pensamento. Dessa forma, o excesso de subjetividade comprova a crise da objetividade na narrativa contemporânea, pois o narrador clássico desaparece para ser substituído pelo fluxo psíquico do personagem. A desintegração do relato é coerente com a desintegração da experiência humana, resultado de um mundo onde os indivíduos estão cada vez mais incomunicáveis com o advento das forças produtivas. Mas, de acordo com Gianni Vattimo, em *O fim da modernidade* (1996), apesar dessa crise do humanismo e da crise da objetividade literária, é necessário entender o niilismo da época contemporânea como uma reação ao processo de desumanização e da redução de tudo a valor de troca. O niilismo tem por objetivo reagir contra a reificação geral. Trata-se do despertar crítico para a realidade a nossa volta.

Pretende-se, portanto, estudar as narrativas de Hilst e Beckett, vendo na estética desses autores uma resistência contra a reificação. É certo que os heróis comportam-se de maneira diferente. Diferentemente do herói beckettiano, o herói hilstiano assemelha-se mais ao herói de Franz Kafka. Em *O processo*, por exemplo, apesar de se encontrar sem saídas, o herói procura respostas o tempo todo e não se entrega de forma resignada aos acidentes impostos pela vida. Semelhante exemplo ocorre nas narrativas de Hilst. Os protagonistas procuram um sentido para a existência e se opõem à insensibilidade do mundo. É como se os protagonistas acordassem de repente num mundo inteiramente novo do qual não fizessem parte, e não se conformassem com a situação na qual se encontram. Portanto, os

protagonistas seguem em frente, dando continuidade à narrativa, mesmo com o poder de ação limitado.

Quanto à trilogia, a primeira narrativa, *Molloy*, apresenta personagens que caminham em círculo. Molloy, por exemplo, não sabe como chega a determinado destino e ignora sua própria identidade. A intriga circular corresponde a uma intriga interior do personagem, perdido em questionamentos e na ambigüidade de seu ser. O enredo de *Molloy* tem pouco a revelar no decorrer da narrativa. A riqueza está nos monólogos dos dois personagens, Molloy e Moran, que vagam no mundo e cuja ação é paralisada, como mostra a própria estrutura física dos personagens, que sentem dor e paralisação nas pernas. A dificuldade de caminhar do personagem se traduz na dificuldade de dar continuidade à narrativa. Os protagonistas vagam, com certa indiferença, buscando um consolo, mas cientes da absurdidade do mundo.

Buscando romper com o realismo e as formas tradicionais, a literatura de Beckett, a exemplo da segunda parte da trilogia, *Malone Dies*, mostra que a literatura aponta para a sua morte, para o próprio fim da escritura, mimetizando, cada vez mais, o fracasso de dizer, através de um protagonista que apresenta perda de memória e encontra-se condenado à solidão de uma vida fracassada.

Finalmente a terceira parte, *The Unnamable*, apresenta um narrador que abdica de sua autoria, mas continua falando, ou servindo de canal para outras vozes até o final da narrativa, buscando o silêncio, o descanso, a morte, a escuridão. Contudo, o silêncio parece inalcançável para uma voz que não consegue calar, evidenciando uma espécie de niilismo heróico do narrador diante do seu ofício de escritor.

Em *Endgame* o personagem diz: “The end is in the beginning and yet you go on” “o fim está no começo e, no entanto, continua-se”. Tal afirmativa serve de exemplo para reforçar a insistência do personagem na vida, ainda que esta lhe traga infelicidade, como também reforça a continuidade do fio narrativo beckettiano, a fim de não rompê-lo, de não decretar o fim da escritura. Dessa forma, a literatura de Hilst e Beckett, passa a ser redefinida pela estética niilista, pela esperança mutilada e por textos que contrariam a expectativa dos leitores. Ainda assim, a marcha da vida/escrita segue adiante para os seus narradores.

4 A CRISE DA NARRATIVA

Por que, afinal, precisamos de um romance para ter um pedaço da vida quando podemos simplesmente nos dirigir à esquina mais próxima e experimentar, de primeira mão, um pedaço de vida mais vívido?

Norman Friedman

Desde a Antiguidade Clássica até as narrativas contemporâneas, pode-se observar a degradação do herói. Percebe-se que as narrativas antigas compreendem feitos heróicos, pois a ação heróica é intensificada no passado. Por outro lado, quanto mais moderno, mais desamparado e mais isento de ação é o herói. O herói moderno, a partir de Dom Quixote, demonstra uma insatisfação com o presente e com a realidade. A partir do romance de Cervantes, o herói compreende que o mundo externo lhe é superior e procura um refúgio na sua interioridade. Na leitura de “O romance como epopéia burguesa”, de Lukács (1999), observa-se que não há êxito para o herói do romance, como ocorria com o herói da epopéia. Se por um lado o herói clássico era o modelo, aquele que conduzia a ação; por outro lado o herói moderno representa uma situação, mas não é modelo para os outros. O romance moderno apresenta duas naturezas: de um lado o mundo interior e a individualidade do sujeito e de outro a exterioridade do mundo. Há uma cisão entre pensamento e realidade. Neste impasse, o herói moderno busca um espaço na sua interioridade, mas isso não significa dizer que o mundo objetivo seja negado por ele. O mundo não compreende uma realidade solidificada e fatalista. Por mais que esse herói conviva com o fracasso, ele possuirá a liberdade interna da reflexão e da idéia. Através dessa liberdade, ele interage com o mundo ainda que sua ação seja um tanto limitada. Assim, da epopéia à narrativa contemporânea, o herói sofre um declínio, encontrando-se imerso num mundo descrente e sem sentido.

Diante de narrativas como as de Tolstoi, Balzac e Zola, compreende-se como a sociedade é organizada, quem tem o poder, quem é subordinado ou não e, finalmente, qual a posição do herói na sociedade. Porém, diante de narrativas como as de Kafka, Beckett e Hilst, por exemplo, o leitor não tem acesso aos detalhes de como a sociedade é organizada. O leitor vê os fatos, mas sua visão é comprometida, como se houvesse um nevoeiro a sua

frente. Em *O processo*, o personagem K. é processado sem saber o porquê. A ordem parece impor-se por si mesma. Tem-se a consequência sem se saber ao certo a causa. O poder se impõe, mas não se sabe de onde vem o poder. É isso o que a crítica de Lukács persegue. Aparentemente, tais textos não possuem objetividade, pois as relações sociais não são claras; a maneira como a sociedade é organizada e o poder se impõe não são explicitados no texto. Isso causa uma falta de objetividade e de clareza na literatura contemporânea, fazendo com que esta não seja facilmente aceita por críticos como Lukács. No entanto, não há como detalhar, objetivamente, o sistema burocrático no qual a narrativa kafkiana, beckettiana ou hilstiana está inserida. A máquina da burocracia é impessoal e desumana, por isso não se sabe de onde o poder vem. A obscuridade desses textos e a falta de objetividade é a retratação fiel da sociedade fragmentada e de um protagonista vítima de uma força que o retrai, deixando-o sem saídas.

Semelhante exemplo se passa na trilogia. Na segunda parte de *Molloy*, o protagonista Moran recebe ordens de um sujeito chamado Gaber para ir em busca de Molloy. Não se sabe o porquê da busca, muito menos como as relações sociais são estabelecidas. Seria Gaber o chefe de Moran? Moran seria um espião a procura de Molloy? E quanto a Molloy? O que faz Molloy? Onde vive? Molloy parte em busca de sua mãe, mas não se lembra do nome da cidade onde ela mora. Além da ausência de detalhes sobre as relações sociais estabelecidas entre os personagens e o mundo, tampouco há informação geográfica. O protagonista encontra-se perdido em meio à narrativa. A memória de Molloy e Moran parece enfraquecer-se no decorrer do enredo. Quanto mais avança a narrativa, mais eles esquecem o propósito de sua viagem, bem como o espaço e o tempo no qual se encontram. Ao contrário de narrativas como as de Proust, cuja memória é monumental, a memória para os personagens beckettianos é uma vaga lembrança que se esgarça no decorrer da narrativa. São personagens que vão perdendo sua identidade, paulatinamente, tanto fisicamente como psicologicamente:

I also tried to remember what I was to do with Molloy, once I had found him. And on myself too I pored, on me so changed from what I was. And I seemed to see myself ageing as swiftly as a day-fly. But the idea of ageing was not exactly the one which offered itself to me. And what I saw was more like a crumbling, a frenzied collapsing of all that had always protected me from all I was always condemned to be. (Beckett, 1991, p. 148)

[tentava também me lembrar do que devia fazer com Molloy, depois de encontrá-lo. E me ocupava também de mim mesmo, sobre o que de um tempo para cá mudara em mim. E parecia me ver envelhecer à velocidade de uma libélula. Mas não era a idéia de envelhecimento que então se apresentava a mim. O que via se parecia mais a um esmigalhamento, a uma queda raivosa de tudo que sempre me protegera daquilo que sempre estivera condenado a ser.] (BECKETT, 1987, p. 145)

Em *Malone Dies* também não se sabe ao certo onde o narrador se encontra e qual a sua identidade. Sua memória é falha e suas histórias misturam-se à biografia que ele escreve de si mesmo. Ao longo da narrativa, percebe-se que Malone vive num hospital. Isso não é dito no texto, mas é possível fazer inferências de acordo com a descrição do local, do seu quarto e das pessoas que entram no quarto e lhe trazem comida. Na biografia de James Knowlson, consta que Beckett visitou hospitais como o Bathlehem Royal Hospital em Londres. Em sua obra, o autor retrata a solidão, pensamentos e desejos dessas pessoas que passam a ser personagens de sua ficção.

O espaço no qual Malone se encontra é um espaço de confinamento, de prisão. Além das paredes do seu quarto, o narrador sente-se comprimido pelas paredes (ossos) do seu cérebro. Ele começa a imaginar que está dentro de um cérebro: “(...) in a head and that these eight, no, six... planes that enclose me are of solid bone” “numa cabeça e que estes oito, não, seis... planos que me fecham são de osso sólido”. Assim, o quarto e o cérebro espelham sua clausura.

The Unnamable traz um narrador fragmentado tanto fisicamente como mentalmente. De um ser com pernas e braços, ele passa a ser um homem-tronco plantado num pote, com a cabeça para fora. O Inominável segue falando, pois não consegue calar sua voz. É um ser condenado a narrar.

Da mesma maneira, os contos de *Fluxo-floema* não trazem protagonistas com uma vida organizada e um enredo no qual o leitor possa compreender de onde vem o poder, qual a identidade e o papel dos protagonistas na sociedade e, finalmente, qual a relevância de suas ações. Em sua maioria são narradores, escritores falidos. No conto “Fluxo”, o protagonista é um escritor que vive à mercê das ordens do seu editor. Em “Osmo”, segunda narrativa da obra, o protagonista assume não ter identidade, nem trabalho. Escreve e conta histórias quando não é interrompido por uma amiga que o convida para dançar. Em

“Lázaro”, o personagem bíblico parece enclausurado entre a vida e a morte, vivendo um sonho/pesadelo, encontrando-se perdido, numa espécie de purgatório existencial, no qual sua fé é ameaçada pela realidade do século XX. “O unicórnio” traz uma protagonista-escritora metamorfoseada em bicho, condenada a acreditar no amor das pessoas, ainda que se decepcione no final. Koyo, em “Floema”, é enclausurado tanto mentalmente, por conta de suas alucinações em busca da “essência da substância” divina, como fisicamente por “paliçadas” ao seu redor, isolando-o da população, como se estivesse num hospício e os outros o mirassem de fora.

Seja kafkiano, beckettiano ou hilstiano, todos esses personagens apresentam-se encurralados, limitados fisicamente e/ou psicologicamente. O fluxo narrativo é a solução para abrir as comportas da imaginação desses protagonistas que sobrevivem alimentando-se da palavra.

Apresentando características de uma literatura autônoma e aparentemente distanciada do real, a narrativa contemporânea é geralmente pouco compreendida pelo público. Porém, isso não se deve somente a uma possível *perda* da objetividade literária, mas, sobretudo, à falta de conhecimento e sensibilidade do leitor mediano que busca leituras fáceis, prazerosas ao seu momento de ócio e de entretenimento. De fato, autores como Beckett e Hilst permanecem pouco lidos. Aparentemente são conhecidos. Como exemplo disso, *Waiting for Godot* é uma peça que as pessoas conhecem (nem que seja somente o título da obra), mas já uma obra como *More pricks than kicks*, que exige do leitor um conhecimento da literatura de Defoe, Fielding e Swift, devido a várias alusões a obra desses autores, assim como a trilogia, permanece uma obra obscura. Em relação aos textos de H. Hilst, são os porno-eróticos os mais procurados pelos leitores e pesquisadores. Obras como *Kadosh* e *Fluxo-floema* são tidas como de difícil codificação.

A literatura desses autores mostra que cada vez mais o homem distancia-se de um mundo unificado. Cada vez mais o mundo abstrato do sujeito distancia-se do mundo objetivo da realidade. O mesmo deve ocorrer com a arte.

A arte literária atual sofre o efeito da projeção de um mundo, cujo contexto histórico e sócio-econômico é comandado pelas leis do sistema capitalista. A linguagem artística termina exercendo a função de satisfazer a demanda de uma nova exploração comercial da técnica artística em cada aspecto/faceta da nossa cultura. Assim, a leitura

rápida e inconsciente ou não de jornais e propagandas é um exemplo da banalização e fetichização da linguagem cada vez mais vítima da exigência de mercado. Eis o porquê de os leitores comprarem Paulo Coelho, Sidney Sheldon e Stephen King. A linguagem passa a ser unívoca, padronizada e reificada.

Ciente desse momento frágil da literatura e da arte como um todo, Leyla Perrone Moisés compartilha de nossa preocupação em *Altas literaturas*. Conforme a autora, a indústria cultural, os agentes literários fazem com que um livro seja rapidamente publicado sem passar pelo crivo dos críticos e professores universitários. Assim sobe a lista dos mais vendidos e cai a lista dos clássicos. A arte contemporânea parece seguir indiferente, como um dos bens de consumo da sociedade capitalista. “O desafeto progressivo pela leitura é um fenômeno internacionalmente conhecido. Leitura exige tempo, atenção concentração, luxos ou esforços que não condizem a vida cotidiana atual.” (2000, p. 178)

Diante do perigo da reificação, autores como Hilst e Beckett rompem com o público, não no sentido egoísta, mas na tentativa de chocar o leitor para que haja uma reação, um despertar do leitor para a realidade. Isso se deve ao fato de a mudança social econômica afetar não só a obra artística, mas também a recepção do leitor, cuja capacidade de concentração é alterada e substituída por momentos de distração. Conseqüentemente, a obra de arte preenche a necessidade daquele leitor que passa a valorizar a forma artística que não priorize pelo todo homogêneo. Com a perda da totalidade e a fragmentação das partes, compondo a realidade social econômica, o mesmo ocorre com a obra artística. Esta perde o seu valor como um todo, e sua forma é danificada, pois não apresenta mais uma organização homogênea do mundo em sua forma textual.

A obra literária passa a tornar-se um objeto, entre outros, uma mercadoria vulnerável às leis de mercado e à demanda da indústria cultural. Conforme Jameson, “The work of art suffers distortion, is broken down and fetishized” “O trabalho de arte sofre distorção, uma ruptura e torna-se fetichizado”²⁸ (1971, p. 24). Assim como a experiência individual é modelada pelo sistema, a obra é “formada” ou moldada pelo contexto sócio-econômico-cultural.

Assim sendo, a narrativa do século XX, especialmente a que se elegeu para esse

²⁸ JAMESON, Fredric. *Marxism and form*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1971. Para Jameson, o sujeito não pensa. Ele é quem passa a ser pensado pelo sistema: “The former subject no longer thinks, he is thought.” (p. 28).

estudo – a narrativa de Hilst e Beckett –, não compreende mais uma história com a seqüência delineada de começo, meio e fim. O excesso de subjetividade e o recolhimento do personagem em seu mundo particular são a prova dessa ruptura entre indivíduo e sociedade. A independência e a individualidade do sujeito provocam a decadência do conjunto.

Os textos da autora, especialmente os contos de *Fluxo-floema*, apresentam personagens acuados pela realidade na qual estão inseridos, sem poder de ação para modificarem suas vidas. São personagens solitários, isolados e incompreendidos pelo outro. No campo da linguagem discursiva, esta se apresenta impregnada de pensamentos incompletos, ainda que sejam organizados pelo recurso do fluxo de consciência. A desagregação do texto é reflexo da fragmentação do sujeito. O mesmo se passa com os personagens beckettianos, personagens perdidos, à deriva, em busca de algo, ainda que esta busca seja inútil, como ocorre com Molloy em busca de sua mãe. De fato, o texto literário não poderia figurar de outra forma perante um mundo no qual predomina a quebra dos valores tradicionais e a consciência do homem de sua insignificância diante do mundo.

A primazia da linguagem na literatura contemporânea, ressaltando a subjetividade no texto, consegue trazer a problematização do personagem para a própria linguagem literária, na tentativa de fugir de uma linguagem padronizada e reificada. A relação do sujeito com a realidade do século XX resulta numa arte introspectiva, aparentemente distanciada da sociedade. Sabe-se que não se pode pensar o sujeito fora da sociedade. Contudo, a literatura contemporânea é a negação da identificação do Eu com a sociedade. Em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, Theodor Adorno²⁹ aponta o rompimento da dialética entre indivíduo e sociedade diante da configuração da estética contemporânea. Tal rompimento deve-se ao fato de o homem não se sentir acolhido pela realidade, não se sentir parte integrante do todo. O isolamento do sujeito é resultado da falta de sentido diante da vida e da única certeza que ele possui – a da morte.

Tendo como exemplo a literatura de Hilst e Beckett, percebe-se que suas narrativas se distanciam da objetividade do real, da coletividade, e se refugiam na interioridade de seus personagens. Mas, ao fazê-lo, revela-se justamente um fenômeno

²⁹ ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: Notas de literatura I. Trad. Jorge de Almeida. Rio de Janeiro: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

social. Na verdade, a objetividade da arte contemporânea é ser subjetiva. Num mundo onde predomina a coisificação de tudo e a submissão do homem à mercadoria, a linguagem artística procura se distanciar cada vez mais da 'objetividade' do real, refugiando-se na subjetividade do Eu. Portanto, é a atual relação social do sujeito com o mundo que configura uma arte introspectiva e subjetivista. É através do subjetivismo que o homem tenta religar-se ao mundo, desfazendo, assim, uma ruptura que foi causada pela própria ação humana de dominar a natureza. Como diz Gianni Vattimo, em *O fim da modernidade*³⁰, o próprio humanismo foi responsável pela crise do humanismo. O sujeito consciente de si, pensado de forma humanística como autoconsciência, provoca o anti-humanismo. Frente a uma estética contemporânea, é necessário compreender a subjetividade como uma tentativa de resgate contra os atentados desumanizantes da racionalização.

Através de *The sense of an ending*, de Frank Kermode, percebe-se que a relação entre ficção literária e realidade não é algo tão simples de compreender. Se pensarmos na narrativa moderna e contemporânea, vemos que os enredos apresentam-se cada vez mais multidimensionais, fragmentados e privados de um fim narrativo, de uma seqüência linear. De fato, a narrativa atual parece ser a mais fiel à realidade, pois na nossa própria vida, muitas vezes as situações apresentam-se desordenadas, sem seguir um fio narrativo seqüencial e bem organizado. Muitas vezes a vida resume-se em tédio, como em *A náusea* de Sartre. A vida nos surpreende, nos decepciona, nos ilude, e, no final, sabemos que a morte nos espera. Mas o que conta não é o começo, nem o final (a morte), mas a continuidade de nossa existência, a insistência no presente, uma vez que é ele que preenche a nossa vida. Se a vida não é uma seqüência matemática e lógica, por que a ficção teria que ser? Se o real é falho e incompleto, por que a arte deve mostrar uma completude? Assim como a nossa vida, a arte é inconclusa.

Assim, a literatura desses autores é baseada na pergunta *o que é o homem ou quem sou eu?* No século XX surge uma nova fonte de complexidade no romance – o fluxo de consciência. Através desse recurso, o equilíbrio do romance realista é rompido e a

³⁰ VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade: Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Para o filósofo, é necessário recuperar o humanismo da tradição, pautado na liberdade, para que o ideal humanista sobreviva, mesmo perante a condição de vida da modernidade. (1996, p. 21-23)

complexidade social é aliada à complexidade psicológica. Tudo gira em torno do personagem, de sua personalidade inacabada. Vários níveis de consciência são explorados. É certo que o fluxo de consciência inibe uma ação concreta dos personagens, uma vez que estes não produzem mudanças. Porém, é importante lembrar as palavras de Ricoeur, na sua obra *Tempo e narrativa*:

Por ação, deve-se entender mais do que a conduta dos protagonistas produzindo mudanças visíveis da situação, reviravoltas de sorte, o que se poderia chamar o destino externo das pessoas. É ainda ação, num sentido amplo, a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à complexidade da vida moral e afetiva. Pertencem finalmente à ação, num sentido ainda mais sutil, mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, das emoções, eventualmente no nível menos concertado, menos consciente, que a introspecção possa atingir. (1995, p. 19-20)

Ampliando a noção de ação, de acordo com Ricoeur, percebe-se que até a narrativa mais subjetiva, como *The Unnamable*, traz uma ação capaz de afetar os seres, ainda que estes sejam imaginários, na narrativa. Talvez o protagonista não consiga modificar a situação na qual se encontra, mas consegue, sim, afetar a linguagem, problematizando a comunicação, devido à maneira como narra determinada história.

Em *Tempo e narrativa*, Ricoeur apresenta uma reflexão sobre a narrativa contemporânea, relacionando-a ao destino como Apocalipse. Assim como o final dos tempos, a ficção contemporânea, esteticamente, parece apontar para a “ficção do fim”, como ele afirma. Entretanto, esse fim traz também um recomeço, assim como o Apocalipse é seguido de uma renovação, após a catástrofe. Eis as palavras do filósofo: “a Crise não assinala a ausência de qualquer fim, mas a conversão do fim iminente em fim imanente” (RICOEUR, 1995, p. 40). Dessa forma, a narrativa atual já contém em si esse aspecto apocalíptico, pois ele é inerente ao texto contemporâneo.

Essa crise é reforçada pelo enfraquecimento do narrador e o surgimento do recurso do fluxo de consciência, permitindo, assim, uma maior intimidade do protagonista com a linguagem. Essa intimidade lhe dá liberdade diante das palavras. O protagonista narra sem a formalidade do narrador onisciente. É como se ele falasse consigo mesmo. Tal intimidade parece aproximar o leitor da obra, como se o discurso fosse mais verossímil e próximo da realidade de quem o lê. Ocorre que, nessa tentativa de replicação do real, o protagonista evidencia, também, o fracasso em expor esse real para a arte, percebendo uma

certa impossibilidade ao fazê-lo, uma vez que o real será sempre maior e superará qualquer tentativa lingüística de abarcá-lo. O fracasso da linguagem, então, torna-se evidente, pois as palavras do fluxo-torrente de pensamentos parecem não abarcar todo o conteúdo desejado pelo protagonista. Essa impossibilidade de representar o real³¹ é comentada por Ricoeur ao tecer considerações a respeito de *The sense of an ending*, de Kermode. Sobre esse texto, Ricoeur ressalta a relação estabelecida pelo autor entre a ficção literária e a teologia – o fim apocalíptico. A análise de Kermode corre o risco de decretar o fim da ficção, unindo o fim dos paradigmas tradicionais da ficção ao fim apocalíptico. Na verdade, Kermode protege os paradigmas tradicionais, como o passado enquanto uma fonte de ordem, e acredita no consolo, na recompensa no final do texto de ficção.

Diferentemente de autores como Kermode, Adorno aposta na virada radical do fim da ficção. As relações entre passado, presente e futuro são desordenadas, a memória dos personagens é falha e não há consolo no final. O ceticismo e o tom irônico de autores como Beckett não oferecem alívio algum para os personagens. Kermode assume a crise da ficção no decorrer dos tempos, mas, menos radical que Adorno, oscila entre dois pontos; ora acredita no tom apocalíptico da obra e no ceticismo, ora acredita no poder de consolo que o texto literário possa trazer no final.

Repensando o texto de Hilda Hilst, vê-se que é justamente essa oscilação que se apresenta em seus contos. *Fluxo-floema* traz a possibilidade do nada, da escuridão, mas, por outro lado, traz o consolo, a crença no amor e em algo além do humano, como é previsto no início do livro, através da fábula que abre “Fluxo”: “Calma, tudo não é assim, escuridão e morte”. Por vezes, a ficção parece iludir o leitor, pedindo-lhe calma, para depois decepcioná-lo mais adiante. O narrador desta fábula pede calma, mas depois afirma que “não há salvação”. Como diz Ricoeur, a respeito de *The sense of an ending*, “Kermode suspeita à maneira nietzschiana, de uma necessidade de consolo diante da morte, que, bem ou mal, faz da ficção uma trapaça” (1995, p. 43).

O livro de Kermode possui a morte como tema, evidenciando que o final de algumas narrativas traz a morte. Essa morte pode ter diferentes interpretações. Quando se

³¹ No capítulo “Revolta e arte”, do seu livro *O homem revoltado* (Op. cit), Camus ressalta a importância do real e, ao mesmo tempo, a dificuldade que o artista encontra para apreendê-lo. Eis como ele inicia o capítulo: “A arte também é esse movimento que exalta e nega ao mesmo tempo. ‘Nenhum artista tolera o real’, diz Nietzsche” (2008, p. 291).

pensa na trilogia de Beckett, observa-se que a morte paira o tempo todo como uma ameaça, seja a ameaça do fim da vida do personagem, seja a ameaça do fim da narrativa. O narrador identifica-se com o personagem, narra na primeira pessoa e vive no mesmo mundo do personagem. O narrador não se esconde mais por trás do conteúdo dos personagens. Ele desnuda-se, expondo toda sua interioridade. É evidente que uma narrativa sem narrador seria impossível. Seria como um enunciado sem enunciação. No entanto, os narradores de *Fluxo-floema* e da trilogia contam como se comentassem uma história. Ao mesmo tempo em que o mundo contado é um reflexo do Eu na narrativa, este Eu ausenta-se, tentando distanciar-se da história contada como se fosse um comentador e não o protagonista, de modo que o cotidiano torna-se próximo do personagem e ao mesmo tempo lhe é estranho. Na ambigüidade desse Eu, o discurso torna-se ambíguo também, pois a enunciação – discurso do narrador – passa a ser também o enunciado – discurso do personagem. Por isso a fala dos personagens é caótica, como se fosse uma cena improvisada. Surge, no texto hilstiano/beckettiano, um narrador que assume sua impotência e seus limites diante da história que escreve. Este fracasso é evidenciado não só na linguagem fragmentada em monólogos intermináveis, mas também na situação do homem no mundo. A narrativa do século XX, em suas vertentes mais ousadas, não permite mais a existência de um narrador tradicional que possua o domínio da história, dos personagens e das palavras. O romance não é mais *cloroformizado*³², com o espaço e o tempo apresentando-se bem delineados. O avanço da introspecção rouba o espaço do narrador tradicional.

O texto de Hilst e Beckett não traz um cenário acolhedor para os personagens. Estes se sentem incomodados e deslocados, ainda que estejam em sua própria casa, como já ocorria nos romances de Kafka e Dostoiévski. Dificilmente há esperanças nessas narrativas. É o momento no qual é solicitada a presença de um narrador cético, ciente de que não possui o poder absoluto sobre a vida e a narrativa.

Sabe-se que o nascimento da obra de um autor compreende um alicerce do pensamento, imbuído de uma agudeza crítica sobre a época. Dessa forma, a literatura

³² Termo utilizado por Samuel Beckett para designar o mundo no romance de Balzac, no qual o narrador possui onisciência diante de tudo. Conforme Célia Berrettini, em seu *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004, “mesmo admirando Balzac, Beckett critica seu ‘mundo cloroformizado’. Eis as palavras do autor citadas por Berrettini: “Ler Balzac é receber a impressão de um mundo em clorofórmio. Ele é dono absoluto do seu material, pode fazer o que quiser com ele, pode prever e calcular sua menor vicissitude, pode escrever o fim de seu livro antes de ter acabado o primeiro parágrafo.” (p. 33)

desses autores não só retrata o estranhamento das pessoas em meio à sociedade, como também critica essa sociedade. Trata-se de uma literatura que aparentemente se afasta da sociedade, expondo personagens isolados, alienados, limitados a um lugar fechado ou a uma paisagem inóspita distante do real, mas que também não deixa de trazer ao palco da ficção a coletividade na voz desses personagens. Parece ser uma contradição, mas, para representar a crise e o isolamento do sujeito na sociedade, a literatura deve explorar a subjetividade do Eu desarraigado do todo, pois este é o retrato mais verdadeiro da totalidade contemporânea, uma totalidade composta de fragmentos, retalhos de um século que enfrentou guerras mundiais. Diante disso, a exigência de uma objetividade na obra de arte, moldada desde a estética clássica, não é mais possível num mundo repleto de paradoxos, onde não há mais essa realização objetiva da humanidade. Em meio às relações hostis entre os homens e à submissão às leis de mercado, é natural que o subjetivismo do indivíduo se desprenda deste real e busque sua liberdade. Repetir o ideal de equilíbrio entre mundo exterior e mundo interior, objetividade e subjetividade numa obra de arte contemporânea, seria falsear o processo mimético da arte e convertê-la em mera repetição de um modelo passado.

Sabe-se também que a literatura contém valores estéticos que condizem com o pensamento de sua época. Dessa forma, se a decadência social é a dissolução do conjunto da sociedade, tal fenômeno terá equivalência na desagregação de um texto literário. Segundo Paul Ricoeur³³, o leitor de hoje encontra-se dividido em duas vertentes. Uma que contém autores ligados a um modelo de ordem, herdado da tradição, ainda que ironize este modelo, como é o caso de Joyce, e outra vertente mais nova que nega essa ordem, tal é o caso de autores como Samuel Beckett e Hilda Hilst. Esses últimos não se deixam prender por uma lógica da narrativa, na qual o crítico utiliza ferramentas teóricas, de maneira rígida, como se o modelo de interpretação e reflexão crítica sobre o texto tivesse necessariamente que seguir uma racionalidade narratológica. Tal racionalidade é posta à prova diante de uma narrativa contemporânea intimista, cuja visão interior do personagem descarta a presença de um narrador que sirva de mediador no enredo. O enredo torna-se uma dissolução de pensamentos e vozes.

³³ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo II. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995. Em seu livro, o filósofo afirma que cada vez mais a literatura experimenta novas formas de se expressar, misturando os gêneros e pondo em questão o limite destes, intrigando, assim, a crítica literária.

Em *Fluxo-floema*, por exemplo, há a insistente busca dos personagens pelo significado de nossa existência. Aliada à crise pela qual passa a literatura contemporânea, observa-se a impossibilidade de alcançar o fim, seja a explicação para o sentido de existir ou para a situação da literatura atual.

Textos como “O narrador”, de Walter Benjamin,³⁴ trazem a constatação de que com o crescimento do individualismo não há como produzir uma experiência singular. O homem moderno perdeu a capacidade de intercambiar experiências. No mundo atual não há mais uma comunidade receptiva que acolha o narrador e sua vivência. A narrativa oral, que era uma experiência coletiva, desaparece para dar lugar ao romance, cuja experiência é individual. A narrativa tradicional tinha como base a formação do sujeito. Nela, a memória era cultivada e ensinada às futuras gerações. No romance não há uma continuidade da memória, tornando difícil unir uma informação antiga a uma nova. Assim, a memória apresenta-se fragmentada. Isto pode ser exemplificado por narrativas como a de Marcel Proust, cujo título já demonstra este esforço de recuperar um tempo que já se foi: *Em busca do tempo perdido*. Beckett e Hilst vão além do modelo proustiano. Eles apresentam protagonistas que compõem com dificuldade as lembranças. Se em Proust a memória é uma virtude do protagonista, auxiliando na construção do romance, em *Fluxo-floema* e na trilogia a memória dos protagonistas é falha, espelhando a crise da narrativa. Conforme Auerbach³⁵, em “A meia marrom”, não há mais ação na narrativa e sim movimentos internos – o movimento do pensamento. O escritor, enquanto narrador de fatos objetivos, ausenta-se da história. A ação passa a ser apreendida a partir do texto em si e não de um escritor-narrador. Na narrativa moderna, “as personagens passam a ter poderes plenos” como diz Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*.

Adorno, em “A posição do narrador no romance contemporâneo”, bem como em “Compromisso”, observa que a narrativa atual tende a quebrar a comunicação com o público, no intuito de não sofrer uma adaptação ao mercado. Por isso o enredo é transformado em um longo monólogo, no qual se torna evidente a angústia do protagonista

³⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. No ensaio “O narrador”, Benjamin aponta a crise da narrativa e do romance com a chegada de uma nova forma de comunicação: a informação. Semelhante pensamento é encontrado em autores como Adorno e Rosenfeld. Observa-se que o narrador clássico não possui mais espaço no mundo moderno, pois narrar é trocar experiências e o homem moderno/contemporâneo vive numa sociedade que separa e segrega os indivíduos.

³⁵ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

frente a um mundo incompreensível.

Em *Texto/contexto*, no capítulo “Reflexões sobre o romance moderno”, Anatol Rosenfeld aborda modificações importantes à estrutura do modernismo como a ilusão do espaço e da sucessão temporal. Os romances do século XX apresentam “desconsideração do relato e rejeição da centralidade do relato e da linguagem nítida e discursiva do narrador tradicional.” O narrador clássico desaparece e é substituído pelo fluxo psíquico da personagem.

Diante do pensamento desses críticos, percebe-se que a arte atual apresenta uma cisão entre o individualismo e o coletivismo, representando fielmente a crise da sociedade contemporânea. Com a perda da fé religiosa e dos valores da tradição, restaria à arte o papel humanizador de reintegrar a sociedade, de proporcionar momentos de solidariedade humana. No entanto, se a arte assumisse o papel da religião ou da filosofia, estaria reduzindo a grandeza de seu conteúdo à mera ideologia, mascarada de humanista, como aponta Adorno: “El arte que quiera cumplir su destino humano no debe mirar furtivamente lo humano ni proclamar frases humanistas” (2003, p. 630).

Segundo esses autores, o modelo narrativo está esgotado. Isto pode ser confirmado na ficção de Beckett e Hilst, cujas narrativas não são fiéis aos gêneros. O mundo dos personagens é reflexo do mundo de seus criadores que estão unidos pela maneira como convertem esse mundo subjetivo numa objetividade caótica da narrativa. A ficção hilstiana/beckettiana é palco da existência contemporânea, uma existência comandada pela ruptura de valores, pela solidão do ser e pela valorização dos objetos como uma compensação do vazio do outro, tal é o exemplo de personagens como Molloy que é mais apegado aos objetos do que às pessoas. A bicicleta, as pedras que carrega no bolso e o seu chapéu são objetos que constituem sua identidade, uma identidade repleta de lacunas. Malone também ressalta a importância dos objetos que lhe restam. Como não pode contar com ninguém, nem esperar nada do mundo, Malone passa o tempo contando suas posses no quarto, tentando fazer um inventário. Os objetos mais insignificantes passam a ter mais importância e mais sentido do que as pessoas, reforçando, assim, a falta de diálogo entre os personagens. Como observa Fábio de Souza Andrade,

o mundo das pessoas é menos estimável que o mundo físico e dos objetos, também preso a um processo de decadência e entropia (corpos doentes, coisas

quebradas), mas, de certa forma, mais compreensível e menos perturbador. Nele, ainda se encontra alguma persistência de identidades fixas. Daí a frequência com que Molloy se entrega à descrição reconfortante e detalhista de resquícios de objetos já inúteis. Este fenômeno vincula-se ao nivelamento dos fatos da existência na máquina-pensante e narrativa que é o personagem central. As memórias afetivas de Molloy estão ligadas a objetos e não pessoas. (2001, p. 58)

Ao contrário da narrativa tradicional, cuja estrutura apresenta um mundo organizado, textualmente, com o encadeamento das cenas, a narrativa contemporânea traz um narrador que não possui total poder para manipular o seu destino, assim como o homem atual. Os narradores de Hilst e Beckett não são oniscientes, e, logo, não conseguem manipular a narrativa. Esse talvez seja o modelo narrativo mais usado na prosa contemporânea. Quanto à história, ela é contada sob o ponto de vista do personagem. A narrativa é guiada pela voz da subjetividade do protagonista.

Nessas narrativas, os personagens incorporam sua própria destruição, através do seu discurso e da sua impotência de agir. O texto artístico proclama a destruição do narrador e o fim do enredo. Tal arte não poderia ser configurada de outra forma, pois, para se opor à realidade, ela tende a incomodar o público, a ser negativa. É importante observar, como exemplo dessa arte que incomoda e choca, uma anedota citada por Adorno, em seu ensaio “Compromisso”, ao descrever a reação de Picasso diante do comentário feito por um militar a respeito de sua obra *Guernica*:

Una anécdota sobre Picasso constituye la mejor ilustración de este hábito intelectual que no deja de extenderse por debajo de la silenciosa superficie de Alemania. Cuando un oficial del ejército alemán de ocupación le visitó en su taller y ante el *Guernica* le preguntó: “¿ha echo usted esto?”, respondió: “No, ustedes”. (2003, p. 408)

A distorção e deformação artística, e, por conseguinte, a ausência de beleza e consolo na obra artística não é culpa do autor da obra, através da qual afirma seu protesto. A culpa é daqueles que fizeram, no mundo real, aquilo que ficticiamente está exposto na arte. É por isso que ao ser perguntado se ele havia feito o quadro, Picasso respondeu que eles, os militares, eram na verdade os autores, e, portanto, responsáveis pela feitura de tal monstruosidade. *Guernica* mostra a destruição. Trata-se de uma destruição criativa, representada artisticamente, que vai contra a pretensa humanidade e sentimentalidade popular do militar. A indignação do sujeito equivale à indignação retratada nessa pintura,

que não provoca nenhum consolo, mas sim um choque diante da realidade ali pintada. Semelhante aos tons branco, cinza e negro do quadro, a literatura dos autores aqui citados também apresenta cenários inóspitos. Em Beckett, é possível perceber, gradativamente, os tons cinza e negro. Em seus textos há muitas referências à luz e à escuridão, como mostra o início da narrativa *Company*: “A voice comes to me in the dark” “uma voz chega a mim na escuridão”.

A indigência das formas geométricas de Picasso equivale à indigência da linguagem fragmentada do fluxo de consciência, que revela o fracasso e a perda de memória do personagem; afinal, a arte contemporânea tende a mostrar cada vez mais a impossibilidade de reconciliar sujeito e realidade.

Sabe-se que o narrador é um Eu que dialoga frequentemente com o leitor, resalta comentários metanarrativos, organiza ou desorganiza o material do enredo e, finalmente, antecipa ou prolonga o final de uma história. Além disso, o narrador pode penetrar nos pensamentos dos personagens e permanecer numa posição privilegiada de onisciente. Com o surgimento do fluxo de consciência, o narrador perde aos poucos sua posição central e se dilui na fala e consciência dos personagens. Isso ocasiona a crise do romance, enquanto gênero, devido à desintegração do enredo, causada pela ausência de um narrador que ponha ordem no discurso. Conforme Cesare Segre³⁶, a forma da narrativa muda através dos tempos. É natural, portanto, que os diálogos, as meditações e as ações sofram modificações. Talvez a crise não seja do romance em si, mas sim do sujeito – do Eu e sua relação com o real:

A verdadeira crise é a do Eu, do mundo e suas relações: o romance deve, quando muito, seguir-lhe os desenvolvimentos, reflectir, ou talvez antecipar, uma solução (se houver) (1999, p. 320)

Essa crise do Eu é evidenciada na *forma*, no *modo* e no *conteúdo* do discurso do protagonista. A forma elegida é o fluxo de consciência, através do qual a pontuação, os parágrafos e a ordem do texto são esquecidos. A desorganização textual é reflexo da

³⁶ SEGRE, Cesare. *Introdução à análise do texto literário*. Lisboa: Estampa, 1999. (p. 305-323). Neste seu livro, o autor estuda a lógica da narração, no capítulo “Narração/narratividade”, tendo em mente que essa lógica sofre desvios no decorrer da história e da evolução da narrativa. Ainda que haja uma crise, o texto literário possui suas regras próprias de coerência, explicitando um modelo de vida humana. Esse modelo tanto pode ser uma aceitação como uma rejeição da vida; tanto pode fugir do real, criticando-o, como pode nutrir esperança em relação a ele.

confusão interior do indivíduo. O discurso tende à oralidade, contendo neologismos, coloquialismo e erudição ao mesmo tempo. A ordem do discurso obedece a um pensamento desordenado e repleto de lacunas. Por isso o resultado é uma escrita em fragmentos. O conteúdo do discurso também muda em detrimento dessa crise. Se na épica as descrições e ações eram grandiosas e afetavam o coletivo, no romance a ação passa a ser individual, sendo relevante somente para um grupo pequeno de pessoas ou para o próprio narrador. Indo mais além, o texto contemporâneo tende a não explorar grandes descrições ou ações heróicas. O que passa a merecer atenção nessas narrativas despreziosas é a ação mais insignificante do personagem. Trata-se de descrever aquilo que é mais banal e sem importância. Molloy, por exemplo, leva dez páginas descrevendo as pedras que carrega em seus bolsos. Osmo, segundo protagonista de *Fluxo-floema*, prolonga o enredo, descrevendo minuciosamente seu banho, dando detalhes de sua higiene pessoal e da descrição de seu corpo:

Começo lavando bem as axilas, agora esfrego o peito, o meu peito é liso e macio, na verdade eu sou um homem bem constituído, tenho um metro e noventa, tenho ótimos dentes, um pouco amarelados, mas ótimos, quase não tenho barriga, um pouco, como todo mundo da minha idade, eu ainda não lhes disse a minha idade, eu acho que existo desde sempre, mas afinal o que importa? Agora as coxas (...) (HILST, 2003, p. 78)

Dessa maneira, a narrativa parece tornar-se mais próxima do leitor, afinal toda a intimidade do personagem é exposta, sem limites. Poder-se-ia dizer que essa proximidade, ou quebra de formalidade diante do público leitor torna a narrativa mais mimética do que a narrativa convencional? Conforme Genette, “a narrativa pura será tida por mais distante que a imitação: diz menos, diz de uma forma mais mediata.”³⁷ Como se sabe, o texto contemporâneo deixa de ter o narrador como um mediador daquilo que vai ser contado. O

³⁷ GENETTE, Gérard. *Discurso e narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995. (Coleção Vega Universidade) (p. 161) Em seu livro, Genette estabelece a diferença entre a narrativa pura e a narrativa de acontecimentos. Na primeira, que é a narrativa da epopéia homérica, o narrador narra a realidade da qual é testemunha. Ao presenciar tudo, o narrador “se deixa governar pela realidade.” (1995, p. 163) A epopéia é o mundo da imanência e, inserido neste mundo, o narrador mostra aquilo que vê. Trata-se de uma narrativa pura, pois não há a interferência da interioridade e da reflexão do narrador que somente surgirá com o romance. A evolução histórico-filosófica é refletida no modo de narrar. Se narrador e diegese compreendiam a mesma realidade na epopéia, na narrativa moderna/contemporânea o narrador passa a se tornar ambíguo, assumindo, cada vez mais, o ponto de vista do personagem.

protagonista é desnudado e, sem pudores, tenta revelar tudo o que pensa e sente por meio de um fluxo ininterrupto. Tal espontaneidade acaba tornando o texto mais mimético. O problema é que ao expor seu pensamento de forma fragmentada e desorganizada, o Eu-protagonista estende sua crise individual e da narrativa para a recepção do texto. Assim, os leitores, mesmo que se identifiquem com a obra, encontram obstáculos para compreendê-la, na medida em que é exigida deles uma “iniciação”, uma compreensão acerca da literatura, filosofia e teologia, enfim, um conhecimento humanístico prévio para que esse leitor tenha uma capacidade de decodificação e interpretação de textos um tanto hostis como os de Hilst e Beckett. Autores como eles estão menos interessados em conquistar os leitores e o mercado do que produzir, de fato, uma literatura significativa. Eis o que mostra a epígrafe de *Fluxo-floema* retirada de *Molloy*. Nela, torna-se ainda mais evidente a admiração de Hilst pelo autor irlandês.

Havia em suma três, não, quatro Molloys. O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum lugar esperava por mim.

.....
 Havia outros evidentemente. Mas **fiqemos por aqui, se não se importam, no nosso circulozinho de iniciados.** (grifo nosso)

O narrador hilstiano/beckettiano caracteriza em seu próprio nome os sentimentos e pensamentos. Narrador e personagem passam a ser um só, fundidos na mesma linguagem. Falam como quem fala sozinho, para si próprio. Com a diluição da figura do narrador, o fluxo de consciência parece contar a história por ele mesmo. Em *The Unnamable*, por exemplo, o narrador passa o tempo todo a ilusão de que não é ele quem narra a história. Ele narra-se a si próprio e ao mesmo tempo nega sua autoria:

That's all hypotheses, I said nothing, someone said nothing, it's not a question of hypotheses, it's a question of going on, it goes on, hypotheses are like everything else, they help you on, as if there were need of help, that's right, impersonal, as if there were any need of help to go on with a thing that can't stop, (...) fortunately I have no opinion, what would I have an opinion with, with my mouth, perhaps, if it's mine, I don't feel a mouth on me, (...) I say I, knowing it's not I, (BECKETT, 1991, p. 404)

[Tudo isto são hipóteses, eu não disse nada, alguém não disse nada, o que importa não é avançar hipóteses, o que importa é continuar, e tudo continua, as hipóteses são como tudo o resto, ajudam a continuar, como se se precisasse de ajuda, é isso, no impessoal, como se se precisasse de ajuda para continuar uma

coisa que não pode parar (...) com que poderia ter opinião, com a minha boca talvez, se é que é a minha, não sinto que tenho uma boca, (...) digo eu sabendo que não sou eu,] (BECKETT, 2002, p. 175)

Esse aspecto múltiplo do narrador, no qual ele busca sua identidade em outros, criando micronarrativas e personagens, evidencia um Eu que se camufla continuamente. Ora é um narrador que confessa sua autoria do texto, seja num tom autobiográfico, seja dramatizando a metalinguagem de sua criação, ora cria máscaras fictícias, personagens que lhe fazem companhia. Ao rejeitar o realismo, o narrador contemporâneo não se distancia do real, apenas transfigura-o, provocando uma cisão, um estranhamento entre o Eu que narra e o conteúdo narrado. A narrativa caminha para a abstração, como bem descreve Hegel ao contrastar, em sua *Estética*, a totalidade épica com o mundo moderno individual e prosaico.³⁸

Nos dois últimos séculos, a abstração e o individualismo têm se acentuado. O colapso social tem continuidade no colapso individual e, conseqüentemente, na forma artística. O isolamento do indivíduo ganha forma no fluxo de consciência. Se antes o romance apresentava um pano de fundo, um contexto social, um modo de vida, ainda que a ação do herói fosse individualista, agora, com o fluxo de pensamentos, o pano de fundo é abolido e substituído pela palavra em si. O personagem deve sua existência mais à linguagem, que o sustenta no texto, do que a um contexto propriamente. Com o rompimento das noções de espaço e de tempo, o modo de vida do personagem torna-se secundário.

É importante esclarecer essa idéia, através de exemplos, como o romance de Flaubert, *A educação sentimental* (1869). Nele, observa-se que Frédéric Moreau é um jovem que se apaixona por uma senhora casada, Mme Arnoux, e que sua grande epopéia é conquistar o amor dela. Por trás do drama pessoal, que percorre todo o livro, é possível visualizar também o processo social que ocorria na época. Mesmo com a ação passiva de um herói individualista e romântico, é possível perceber o tecido social como pano de fundo. É certo que o personagem fecha-se em seu mundo de sonhos, pensamentos, ilusões e recusa o mundo lá fora. Mesmo assim, o contexto social da obra é apresentado, bem como o ambiente no qual o personagem é criado. O leitor tem conhecimento do que se passa. Já

³⁸ HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro; Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães editores, 1993.

na trilogia de Beckett, por exemplo, não há uma clareza acerca do meio social no qual vivem seus personagens. Molloy e Moran se perdem numa floresta, Malone parece viver seus últimos dias dentro de um hospital ou hospício à espera da morte, o Inominável habita um vaso, num restaurante. Não chega a ser um indivíduo inteiro, mas um homem-tronco.

Cada vez mais o personagem contemporâneo não consegue interferir na realidade e nem se interessa por fazê-lo. Em narrativas nas quais predomina o fluxo de consciência, nos textos mais ousados como os de Hilst e Beckett, o leitor não consegue identificar uma *sociedade* por trás da voz que narra. A história é composta por palavras e sentimentos, jorrados de forma ininterrupta. Como bem observa Raymond Williams, a *palavra* passa a substituir a *sociedade*. O Eu que narra não chega a opor-se a nada, justamente porque possui a sensação de não haver nada ao seu redor. O universo é transformado em palavra e o Eu parece solto, perdido, sem uma ligação direta com o real: “o indivíduo não reage contra uma condição da sociedade, mas quanto à sociedade enquanto tal. Disso, inevitavelmente, não pode advir nenhuma ação, mas apenas retraimento.”³⁹

Esse retraimento do protagonista é comentado por Jung no ensaio “Ulisses: um monólogo” de sua obra *O espírito na arte e na ciência*. Nesse ensaio, o autor aborda a torrente de pensamentos no monólogo de *Ulisses* de Joyce. Conforme Jung, a torrente parece começar do nada e terminar no nada:

Cada frase contém uma expectativa que não se concretiza; por fim, por mera resignação, o leitor já nem espera mais nada e, para seu reiterado espanto, percebe gradativamente que, de fato, acertou. Na verdade, nada acontece, nada resulta daí, e, contudo, uma secreta expectativa em antagonismo com uma resignação sem esperança, arrasta-nos página por página. (2007, p. 95)

O sentimento de tédio do leitor, que se arrasta “página por página”, revela justamente a não tentativa do autor em aproximar-se desse leitor, como ocorre em Hilst e Beckett que esperam leitores “iniciados”. Assim como ocorre com *Guernica*, *Ulisses* é

³⁹ WILLIAMS, Raymond. “Impasse e aporia trágicos: Tchekhov, Pirandello, Ionesco, Beckett”. In: *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. (p. 184). Neste capítulo, o autor mostra o quão tênue é a realidade no texto fictício contemporâneo. Da arte realista do século XIX caminha-se para a perda da totalidade e a individualização do homem. O mundo em que vivemos parece esvaziado de sentido. No entanto, a exemplo de Vladimir e Estragon, devemos permanecer juntos, “retomando assim um ritmo trágico antigo e profundo.” (p. 203)

cubista, como afirma Jung: “Ele [Joyce] é ‘cubista’ no sentido mais profundo, ao transformar a imagem da realidade num ilimitado e complexo quadro cuja tônica é a melancolia da objetividade abstrata”. (2007, p. 101) Enquanto leitor comum, Jung sentiu tédio ao ler “página por página” um romance que mais afasta do que atrai o leitor, mas, enquanto crítico, ele compreendeu a destruição de critério de beleza e de sentido de acordo com a estética clássica.

Em seu ensaio “Commitment” (Compromisso), Adorno chama a atenção do leitor para o perigo da banalização da realidade política numa obra de arte. No intuito de despertar o compromisso político, alguns textos literários terminam servindo, involuntariamente, como um veículo para a ideologia do sistema. Esteticamente e socialmente, esses textos terminam perdendo sua força. Diferentemente deles, a obra de artistas como Beckett, Joyce, Hilst e Picasso optam por uma arte autônoma e são, muitas vezes, incompreendidos, tidos como artistas descompromissados diante do real.

Diante desse impasse entre *autonomia* e *compromisso* faz-se necessário abordar dois textos para finalizar esse capítulo e iniciar, finalmente, a descrição e análise dos textos de Beckett e Hilst. Os textos são “Narrar ou descrever?”, de Lukács, e “Compromisso” (Engagement) de Adorno. No texto lukacsiano percebe-se o comprometimento com os princípios da arte épica. O autor inicia o ensaio com exemplos retirados de dois romances modernos – *Nana* (1880), de Zola, e *Anna Karenina* (1877), de Tolstoi. Ao analisar a forma como os escritores retratam as corridas de cavalo, em ambos os romances, ele mostra sua preferência por *Anna Karenina* pelo fato de este apresentar um momento no qual seja possível o desenvolvimento de uma ação no drama. Enquanto *Nana* é um romance mais descritivo, *Anna Karenina* abre espaço para o desenrolar do drama. Para Lukács, sem o desenvolvimento do drama toda narração é condenada à morte e à abstração. De um lado, tem-se o estilo de Zola, no qual a corrida de cavalos representa o cenário da obra, tornando evidente a realidade social. Aqui, a posição do narrador é a de um observador. De outro lado, tem-se a corrida de cavalos de Tolstoi, na qual o desenvolvimento do drama é possível, pois o narrador participa da corrida de cavalos e não possui somente o papel de observador. Em Tolstoi, o enredo é determinado pelo que acontece na corrida. A ação do enredo está integrada à corrida, num estilo épico. Por essa razão, Lukács favorece *Anna Karenina*.

No entanto, percebe-se que a insistência em retratar enredos épicos não fornece um efeito autêntico compatível com a literatura moderna. Termina sendo um pouco artificial uma vez que o momento histórico é outro. O objetivo de Lukács em “Narrar ou descrever?” é produzir uma compreensão de como e por qual motivo a descrição tornou-se, no decorrer dos tempos, a forma principal no romance, quando, outrora, a descrição era um modo subordinado na arte épica. De fato, a ascensão do método descritivo surge com a dominação da prosa capitalista sobre a experiência imanente da épica. Ele argumenta que a experiência (narração) e a observação (descrição) correspondem a dois períodos diferentes do capitalismo e que a humanidade tem sofrido o processo de individualização no decorrer dos séculos. Isso resulta na redução da ação nos romances também. Diante disso, grandes ações na literatura épica não possuem mais importância no mundo literário presente.

Sabe-se que a origem histórica não deve ser separada da avaliação estética. Compreende-se, portanto, que o mundo atual pede uma nova teoria estética capaz de avaliar e aceitar novos valores da literatura moderna/contemporânea. Como diz Eagleton em sua *Teoria da literatura*, a teoria literária é um produto da História. Torna-se claro que os valores literários variam de acordo com o tempo. Uma mudança na escrita ganha forma, ao passo em que o mundo sofre mudanças. Na verdade, seja o método descritivo ou narrativo, todo grande romance parece buscar a resposta para a eterna incógnita, que ecoa dentro de cada um de nós: o que é o homem e como ele pode ou deve atuar no mundo?

Com o advento da descrição, o romance torna-se fragmentado em pedaços, em blocos descritivos, em detalhes que muitas vezes não estão ligados aos personagens. Há uma ruptura entre o Eu e o mundo na literatura moderna/contemporânea, o que parece ser, de fato, o verdadeiro retrato do nosso tempo. A humanidade tem se tornado cada vez mais isolada do mundo administrado e sistemático. O mundo objetivo é substituído pelo ponto de vista abstrato do protagonista e como a narrativa não representa mais uma totalidade, conseqüentemente o narrador não é mais onipotente.

É interessante observar que, embora Lukács reconheça a ruptura dessa totalidade – homem e mundo – ele insiste em ressaltar o seu comprometimento com a arte épica, a qual se baseia no elo entre o homem e o mundo objetivo, bem como entre o escritor e sua realidade. Esta parece ser uma contradição no pensamento lukacsiano, que apresenta um problema teórico ao confundir a posição do escritor no mundo com a posição do

narrador no texto. Além disso, Lukács vai contra uma postura crítica ao apropriar-se do critério hegeliano dos valores artísticos e reafirmá-los sem levar em consideração que estes valores são condicionados historicamente, e, assim sendo, não devem ser obedecidos como se fossem normas incondicionais adaptadas a qualquer época.

De acordo com Lukács, a arte deve retratar lutas humanas, seja entre os homens em si ou entre eles e o mundo, com o intuito de superar as dificuldades. Entretanto, uma obra de arte não precisa, necessariamente, protagonizar as forças sociais para tornar-se poética e verdadeira. Quando se pensa em autores como Maupassant, Kafka, Camus, Beckett, Ionesco e Hilst, por exemplo, evidencia-se que há uma grande tendência na literatura em retratar o isolamento, a desilusão e a solidão. Reconciliar o homem e o mundo é uma eterna luta. Entre o homem e o mundo parece haver uma janela de vidro, ou um muro que o separa do outro, como já foi mencionado na introdução deste trabalho. O seguinte trecho do romance *Bel-Ami* (1885), de Maupassant, é exemplar para ressaltar o que se vem argumentando até o momento. Nele, o personagem George Duroy compartilha o sentimento de vazio causado por essa cisão entre Eu e o outro:

Loneliness now fills me with a horrible anguish: loneliness in one's room, by the fire of an evening. Then it seems to me that I am alone on the earth, horribly alone, but surrounded by vague dangers, unknown and terrible threats; and the wall which separates me from my unknown neighbor makes me as remote from him as from the stars I can see out my window.⁴⁰

Na opinião de Lukács, o método descritivo testemunha a decadência na arte e na vida. Contudo, não se pode esquecer que é através das descrições que o herói consegue expor sua subjetividade e reconhecer (ou tentar reconhecer) sua identidade – não uma identidade social, mas uma identidade individual, posto que ele não reflete mais a sociedade e sim a sua individualidade, na qual ele busca sua liberdade. Dessa forma, o personagem moderno/contemporâneo esforça-se, continuamente, para encontrar um espaço que não seja reificado pelo sistema e, assim, expressar sua subjetividade.

Em “Compromisso”, Adorno traz a questão apresentada por Sartre no primeiro

⁴⁰ MAUPASSANT, Guy de. *Bel-Ami*. London: Penguin, 2003. “A solidão agora me invade com uma angústia horrível: a solidão no quarto, numa noite, próximo à lareira. Parece que estou sozinho sobre a terra, horrivelmente sozinho, mas cercado por ameaças e perigos desconhecidos e terríveis; e o muro que me separa do meu vizinho desconhecido torna-me tão distante dele como das estrelas que vejo da minha janela.”

capítulo de *O que é literatura?*⁴¹. Nele, o filósofo francês afirma que o escritor lida com significados (“the writer deals with meanings”). Diante de tal afirmação, Adorno defende que a literatura não lida somente com o significado. O trabalho literário, para ser considerado como tal, deve livrar-se desse significado, que já está veiculado pelos meios de informação, promovendo a ideologia incrustada no sistema. Conforme Adorno, o papel da literatura tornou-se mais exigente, para que, de fato, consiga ser comprometida com a realidade. Para tanto, a literatura deve ultrapassar o significado tradicional daquilo que supostamente conhece-se por arte engajada⁴². Com o intuito de alcançar esse intento, os autores devem dar prioridade tanto à forma quanto ao significado, pois a forma representa a insistência na materialidade do mundo. Isso significa que não é só a mensagem do texto que é importante, mas também a moldura deste. O pensamento de Adorno defende que o melhor retrato da contemporaneidade talvez seja o silêncio ou o ato sem palavras da peça de Beckett.

Diante do exposto, compreende-se que a literatura comprometida tem se tornado autônoma, porque esta é a maneira de evitar que a arte literária seja contaminada pela indústria cultural, por uma realidade predeterminada pelo sistema. Isso pode ser percebido, textualmente, na relação entre o narrador e o seu editor nas histórias de Hilst e Beckett. Ao assumir o mundo fragmentado e administrado, esses autores criam narradores e personagens que configuram um mundo desencantado. Sua literatura revela a consciência de que a realidade é sinônima de imperfeição.

Em seu livro *Nil: episodes in the literary conquest of void during the 19th century*, Robert Adams diz que na literatura e na cultura, como um todo, somos fascinados pelo vazio. Isso se relaciona ao declínio da moral, da fé, dos valores, resultando numa falta de sentido diante do real, como se tem observado no decorrer destes dois capítulos. A realidade torna-se gradativamente automatizada sem deixar espaços para a individualidade do sujeito. Adams convida o leitor a refletir, despertando-o para questões tais como; qual o destino do herói após as descobertas científicas alcançadas, após as guerras, após o eclipse

⁴¹ SARTRE, Jean-Paul. *What is literature?* London; New York: Routledge, 2007. Sartre, enquanto crítico, espera um engajamento da obra literária. Para ele, o texto literário é diferente da pintura e da música, pois a literatura trabalha com a linguagem. Por esta razão, termina tornando-se mais capaz de comunicar melhor e mostrar compromisso com o real. Nesse sentido, Sartre possui um posicionamento semelhante ao de Lukács.

⁴² Como exemplo, Adorno ressalta, neste ensaio, “Compromisso”, a impossibilidade de dramatizar o fascismo numa obra de arte.

de Deus e a ascensão da cultura de massa e dos conflitos internacionais? (1970, p. 6) A humanidade parece caminhar verticalmente, numa queda constante, resultando num sentimento de indiferença no homem contemporâneo.

Assim, o fluxo de consciência não apresenta uma atitude de engajamento do protagonista beckettiano/hilstiano, tampouco apresenta uma atitude pacífica ou resignada. Trata-se de um fluxo de indiferença. Seja numa literatura materialista, seja numa literatura idealista; seja numa perspectiva adorniana ou lukacsiana, a totalidade do mundo apresenta-se, de qualquer forma, perdida. Está-se diante de métodos literários e críticos diferentes, mas enraizados numa mesma realidade. A diferença é que Adorno não alimenta expectativas, ao passo em que Lukács ilude-se com a possibilidade de mudança. Conforme Williams, “numa sociedade em desagregação, os indivíduos carregam em si mesmos o processo desagregador. E mesmo a aspiração é uma forma de derrota.” (2002, p. 191)

Frente à crise do sujeito e à crise da arte contemporânea, apontadas aqui pelos críticos, faz-se necessário refletir sobre a tendência de a arte tornar-se cada vez mais introspectiva, e, de certo modo, apocalíptica. De acordo com Kermode, em *The sense of an ending*, é natural que se pense que o nosso tempo é o período das grandes crises, que a transição pela qual passamos é a pior de todos os tempos. No entanto, a crise é algo recorrente em todos os tempos. Não é somente o século XX o único repleto de crises e catástrofes, sinalizando, assim, para um futuro incerto. Pensemos no exemplo dado por Adorno a respeito de *Guernica*. Para Adorno, o quadro de Picasso reflete uma cena apocalíptica e única, retratando, fielmente, a nossa era de conflitos. Já para Kermode, a obra de Picasso reflete uma situação que poderia estar inserida num outro tempo. O autor não vê singularidade na tragédia ali retratada. Kermode diz ser senso comum afirmar que nossa época é a época mais difícil do quadro histórico. Afinal, como afirmar que determinada época foi privilegiada em relação a outras que viveram grandes catástrofes? Assim, talvez não seja correto afirmar que o nosso tempo é o da grande crise.

Kermode identifica duas fases do modernismo europeu. A primeira fase compreende o período dos cinquenta anos antes da Grande Guerra. A segunda fase corresponde aos anos posteriores à guerra. O autor confronta os anos vinte com os anos sessenta, mostrando que após quarenta anos o Apocalipse permanece sendo uma palavra forte. Transição, decadência e renovação tornam-se aspectos relevantes, como ramos do

Apocalipse. Há, cada vez mais, a propagação do sentimento apocalíptico nas artes, seguido de uma ruptura com o passado. A arte passa a ser fragmentada e multiforme. Segundo Kermode, o que difere o novo modernismo do antigo modernismo (até os anos vinte) não é o fato de um ser mais apocalíptico que o outro. A diferença está na atitude em relação ao passado. Diante do exemplo da arte literária, vê-se que o primeiro modernismo privilegia a continuidade, a reconstrução, o forte elo com a tradição. Dentre alguns escritores dessa primeira fase, Kermode menciona Pound, Eliot, Yeats e Joyce. Já a segunda fase do modernismo enfatiza o rompimento com a tradição, não apresentando referências ao passado. Em vez de darem continuidade à tradição, buscam a separação entre o novo e o velho. Os escritores dessa segunda fase geralmente pertencem aos movimentos de vanguarda como William Burroughs. Em relação a Samuel Beckett, Kermode vê sua literatura como um elo entre o primeiro e o segundo modernismo. Sua literatura é de transição. Beckett é ciente de um mundo em permanente declínio e retrata isso em suas obras. O tempo em Beckett é uma transição interminável. Malone, sobre uma cama, parece narrar histórias intermináveis. Não há morte para o protagonista. Seu discurso é interminável, ainda que fragmentado. A ordem, no discurso beckettiano, mesmo tendo continuidade, apresenta também negatividade e um desejo de silêncio, de alcançar o *fim*. Assim, Beckett mantém uma seqüência ordenada, mas não a ordem linear cristã. Quando essa se faz presente, é repleta de ironia. Mesmo fragmentada, sua literatura possui uma ordem e um elo forte com o passado, como o passado de Dante. Sua literatura é uma literatura que nasce da tradição. Mesmo que apresente uma linguagem problemática, chegando à incomunicabilidade e ao silêncio, a literatura de Beckett não pode ser rotulada de niilista, de *nonsense* ou de *schismatic* (uma literatura separada da tradição).

Conforme Kermode, “the moments we call crises are ends and beginnings” “os momentos os quais denominamos crises são finais e começos” (2000, p. 96). Kermode pensa o tempo como um ciclo, uma continuidade. Sempre teremos os predecessores e os sucessores de cada época. Em todas as épocas as pessoas nascem e morrem e em todas as épocas a arte irá retratar a realidade em diferentes imagens, diferentes formas. A diferença está em como a relação mimética ocorrerá em cada época. De fato, projetamos nossa ansiedade no tempo histórico no qual vivemos. A cada final de século, a ansiedade humana se projeta com mais intensidade. A transição de um século para outro é acompanhada da

sensação de chegarmos ao fim. A história da humanidade sempre será alternada entre decadência e renovação, assim como o texto narrativo terá sempre o seu fim e o seu recomeço.

5 A TRILOGIA

Beckett escreveu a trilogia nos três anos (1947-1949) que sucederam o fim da Segunda Guerra Mundial. Conforme Levy, em seu livro *Beckett and the voice of species*, esses três anos foram de intensa criatividade para o autor. As diversas experiências que viveu foram traduzidas depois em personagens. Durante a guerra, Beckett permaneceu em Paris, fazendo parte do grupo de Resistência, depois refugiou-se com sua mulher para a “França Livre”, como era chamada a região que não havia sido ocupada pelos nazistas. Nos anos que seguiram a guerra produziu, além da trilogia, *Eleutheria* (1948), e *Waiting for Godot* (1952).

A trilogia traz narradores solitários, acudados, limitados aos seus pensamentos e lembranças de uma vida passada. A obra de Beckett está ligada a toda uma tradição literária do século XVIII, com influências de obras marcantes que reaparecem em forma de palimpsestos na trilogia. O livro *Beckett's Eighteenth Century*, de Frederik Northrop Smith, tem muito a ensinar sobre as relações da literatura beckettiana com o século XVIII.

O texto de Beckett, centrado no sujeito e não nos fatos e nas ações da diegese, pode ser observado como um caso de egocentrismo dos personagens. Afinal, se tudo é submetido à psicologia deles, o narrador perde o seu espaço, uma vez que uma história não é contada, mas sim vivida de maneira intensa pelo personagem. A forte presença do personagem enfraquece a onipresença do narrador e sua pretensão de contar uma história, como aquele que tem como função descrever episódios da vida.

No entanto, sendo a narrativa atual fiel a uma retratação do mundo no qual ela está inserida, ela só pode mimetizar a ausência da narrativa e a morte da ação. Dessa forma, a ação dos personagens beckettianos caracteriza-se como uma ação psicológica.

Como bem comenta Fábio de Souza Andrade, a análise das obras de Beckett perfaz dois caminhos. Por um lado há uma tradição humanista, imbuída do existencialismo, que rotula a arte de Beckett como sendo uma arte do absurdo. Por outro lado há a crítica pós-estruturalista que ressalta as figuras ou máscaras do narrador e texto enquanto palimpsesto, no qual predomina uma voz impessoal. Como bem ressalta Andrade,

Tanto uma como a outra fazem abstração do que há de histórico no voto beckettiano de encontrar uma forma que acomode, na arte, o caos do mundo sem impor-lhe uma ordem falsa, uma harmonia totalizadora, um sentido de sistema que não lhe faça justiça. (2001, p. 28)

Buscando unir as relações internas da obra ao significado histórico desta, a análise dessas narrativas propõe uma união entre o contexto das obras e a ciência literária criada pelo estruturalismo: a narratologia. Diante da literatura, pode-se ter uma atitude teórica e uma atitude descritiva, como diz Todorov em *As estruturas narrativas*. O ideal é não se limitar a determinado método ou a determinada visão da obra literária, ofuscando a riqueza desta em detrimento de uma pretensa eficiência teórica. Diante disso, busca-se analisar a estrutura das narrativas da trilogia, estabelecendo relações entre a análise teórica, ou seja, as categorias da teoria da literatura, como a narratologia, e a interpretação da obra em termos histórico-filosóficos. Assim, a atitude teórica complementar a atitude descritiva da obra.

5.1 MOLLOY – A BUSCA

O primeiro romance da trilogia é dividido em duas partes. A primeira delas tem como protagonista Molloy e a segunda Moran. Cientes de seu papel de narrador/escritor, os protagonistas têm a necessidade de contar uma história. Assim como ocorre com os protagonistas de H. Hilst, o ofício de escritor os preenche ainda que eles não vejam sentido em escrever nos dias de hoje.

Há um preâmbulo que antecede Molloy e Moran. Esse preâmbulo é geralmente lido como uma introdução feita por Molloy, mas pode ser também a fala de um terceiro narrador que abre a narrativa, um narrador que não é nem Molloy nem Moran. Não se sabe quem seria o narrador deste preâmbulo. Semelhante a Molloy e Moran, esse terceiro narrador fala na primeira pessoa e no tempo presente. Ao apresentar o começo da obra, esse narrador menciona sua mãe, assim como o faz Molloy, diz escrever sua história num quarto, diz ter um filho, assim como Moran, e prefigura o destino de Molloy sob as ordens de Moran. Os discursos dos narradores repetem-se como um eco. Há uma narrativa dentro

de Molloy, cuja narrativa está dentro da de Moran. O texto é inscrito dentro da perspectiva do narrador do romance. Ângela Moorjani⁴³ é quem chama a atenção para a estratégia narrativa de Beckett que apresenta diferentes níveis ou camadas de um discurso. Ela ressalta as três instâncias narrativas em *Molloy*, relacionando essas três máscaras/narradores a descrições simbólicas como é o caso das abelhas que Moran cultivava em seu jardim. A dança simétrica das abelhas, que voam em diferentes alturas, em seu jardim, correspondem aos narradores que se apresentam em diferentes níveis/camadas da narrativa, compondo um palimpsesto:

Moran's description of the symbolic language of the bees point to the novel's vertical symetries. A bee dances at several heights. Three or four Moran specifies – but performs intricate variation in human figure on the various levels. (MOORJANI, 1982, p. 47)

Para ela, tal estratégia ataca a ilusão mimética, pois ironiza com o próprio processo artístico do texto literário, mostrando que a mimese da realidade não passa de ilusão.

A história de *Molloy* inicia-se com a descrição de dois personagens, A e B, que se encontram numa estrada distante da cidade: “I saw A and C⁴⁴ going slowly towards each other, unconscious of what they were doing” (BECKETT, 1991, p. 8) “vi A e B andar lentamente um em direção ao outro, sem se dar conta do que faziam”. Esses dois homens que tentam aproximar-se um do outro, apesar da distância, correspondem aos dois protagonistas do livro. Os sujeitos A e B são, respectivamente, Molloy e Moran. Apesar de não se conhecerem, avançam um em direção ao outro. Assim como a narrativa da primeira parte avança em direção à segunda, a segunda parte procurará fazer o caminho de volta.

Nas palavras de Leo Schlafman⁴⁵, em seu prefácio à tradução, “*Molloy* é um romance de uma simplicidade enganadora”. Composta de duas partes, a obra possui dois estilos de narração. A primeira parte, narrada por Molloy, corresponde à perda do

⁴³ MOORJANI, Ângela B. *Abysmal games in the novels of Samuel Beckett*. North Carolina: University of North Carolina. Chapel Hill, 1982. (219). Neste livro, a autora ressalta a metanarrativa na obra de Beckett e a reduplicação de textos na escrita beckettiana, interpretada como um jogo de abismos (de acordo com as categorias de Genette), composto pela narração, pela história e pela organização textual.

⁴⁴ Na versão original francesa os viajantes da fábula correspondem a A e B. Já a versão inglesa nomeia-os de A e C, talvez para ressaltar a descontinuidade dos personagens e da própria narrativa.

⁴⁵ BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Leo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

automatismo estetizado da narrativa e apresenta somente dois parágrafos, o primeiro contendo duas páginas e o segundo as outras cento e vinte páginas. Já a segunda parte da obra, narrada por Moran, possui a forma da narrativa tradicional. Diferencia-se da primeira parte por apresentar parágrafos regulares e também contém cento e vinte páginas. O fluxo contínuo, sem a seqüência de parágrafos organizada na primeira parte, representa o conflito do *ser* contemporâneo, ou ainda, como afirma o próprio Beckett,

não se pode mais falar em ser, pode-se falar apenas na bagunça. Quando Heidegger e Sartre falam de um contraste entre o ser e a existência, pode ser que estejam certos... Pode-se falar apenas daquilo que se encontra à frente de nossos olhos e, agora, trata-se simplesmente da bagunça. (apud ANDRADE, 2001, p. 192)

Essa bagunça à qual Beckett se refere é a bagunça metafísica. O homem contemporâneo vive a época do fim da metafísica. Isso se reflete na posição irônica e bem humorada que o autor assume diante da transcendência e da crença na profundidade da alma: “They are deep, my sorts, a deep ditch, and I am not often out of them (BECKETT, 1991, p. 19) “Meu espírito é profundo como um prato de sopa e é raro que eu não esteja bem-disposto”. Para o autor irlandês, a tarefa do artista contemporâneo é encontrar uma maneira de pôr ordem a esse conflito metafísico, buscando uma forma que acomode a bagunça. Por isso a forma da estrutura da primeira parte de *Molloy* é um atropelo de acontecimentos bagunçados, misturados.

A grande epopéia de *Molloy* é partir para a cidade, indo ao encontro de sua mãe. Ele é uma espécie de Odisseu contemporâneo. Em meio à travessia de sua jornada interior, o herói envolve-se em episódios externos como, por exemplo, ser interrogado por um policial e em seguida levado à delegacia por não conseguir identificar-se. Ainda na cidade, buscando a casa de sua mãe, *Molloy* atropela um cachorro com sua bicicleta. A dona do cachorro (*Loy*) compreende que ele não teve culpa no incidente e decide levá-lo para sua casa. *Molloy* não sabe ao certo quanto tempo permanece na casa de *Loy*, também chamada de *Lousse*. Como se fosse uma *Circe* moderna, a função de *Loy* na narrativa é a de reter *Molloy* em sua casa. Ela deseja que ele seja sua companhia, salvando-a da solidão. Assim, *Loy* consegue retardar o percurso do herói. Depois de algum tempo em casa de *Loy*, *Molloy* foge sem sua bicicleta e passa a andar de muletas. O herói finaliza seu percurso

errante na floresta, buscando sua cidade e sua mãe. A narrativa inicia-se num quarto e termina nele. Durante todo esse tempo, no quarto, Molloy descrevia sua história e sua aventura em busca de sua mãe. A narrativa é circular. Se ele anda em círculos na floresta, Moran, o protagonista da segunda parte de *Molloy*, anda em linha reta. A maneira como é desenvolvida a estrutura de cada parte é análoga à maneira de caminhar de ambos os protagonistas. Molloy representa a narrativa contemporânea circular, ao passo que Moran representa a narrativa convencional linear.

A segunda parte é iniciada por um protagonista que se apresenta e diz o motivo de escrever seu relatório (narrativa):

My report will be long. Perhaps I shall not finish it. My name is Moran, Jacques. That is the name I am known by. I am done for. My son too. (...) His name is Jacques, like mine. (...)

I remember the day I received the order to see about Molloy. It was a Sunday in Summer. (BECKETT, 1991, p. 92)

[Meu relatório está longo. Talvez não o acabe. Chamo-me Moran, Jacques. Assim me chamam. Estou perdido. Meu filho também (...) Chama-se Jacques, como eu. (...)

Lembro-me do dia em que recebi a ordem de me ocupar de Molloy. Era um domingo de verão.] (BECKETT, 1988, p. 89)

Moran é um católico burguês que dificilmente perde a missa aos domingos. Ao abandonar sua rotina burguesa e organizada para sair em busca de Molloy, ele sofre uma metamorfose e passa a ser um duplo daquele que persegue. Assim como Molloy, Moran começa a sentir dores nos joelhos e as pernas paralisadas. Ambos os protagonistas buscam algo. Molloy não lembra se teve um filho. Moran tem um filho que parte com ele em busca de Molloy e depois abandona o pai. Ambos os protagonistas seguem uma voz narrativa ambígua, na qual não se sabe se o narrador inventa os fatos ou diz a verdade: “It is midnight. The rain is beating on the windows. It was not midnight. It was not raining.” (BECKETT, 1991, p. 176) “É meia-noite. A chuva fustiga os vidros. Não era meia-noite. Não chovia”. A obra apresenta essa afirmação no início e no final, tornando explícita a intriga circular da narrativa e mostrando o quão movediço é o solo do texto beckettiano.

Há a presença de uma voz narrativa que nega a si mesma num constante exercício de autodestruição. É importante lembrar que Moran refaz o caminho de Molloy, como se a primeira parte tivesse sido uma invenção. Teria Molloy de fato existido ou seria

uma invenção do segundo protagonista? O narrador beckettiano é aquele que está sempre prestes a começar a narrativa, deixando para trás as ruínas daquilo que foi narrado. As diferentes versões do narrador representam a ironia de Beckett em relação à teoria da narrativa: “All is tedious, in this relation that is forced upon me” (BECKETT, 1991, p. 131) “Tudo é fastidioso nesta narrativa que me impõem”.

Moran recebe a ordem de um sujeito chamado Youdi, através de um mensageiro chamado Gaber, para partir em busca de Molloy. Durante sua busca, Moran passa por uma metamorfose interior e exterior a ponto de tornar-se um duplo de Molloy. A obra forma um percurso circular. Na primeira parte, Molloy inicia e termina solitário, dentro de um quarto. Na segunda parte, Moran deixa sua casa, sua vida burguesa, para ir à procura de Molloy na floresta e depois retorna a sua casa para escrever o seu relato. Os próprios relatos são circulares. Assim como os personagens hilstianos, Molloy e Moran não estão ligados a fatos históricos, nem a um tempo cronológico. Eles simplesmente existem. A ausência de ordem temporal e espacial amplia a presença marcante do Eu na narrativa, apossando-se totalmente da prosa. As vozes da narrativa confluem para uma única voz: a voz anônima do ser contemporâneo. Como metáfora da narrativa, Moran perde aos poucos sua lucidez, sua identidade, para tornar-se um ser fragmentado. A grande encomenda que ele recebe é a de partir ao encontro de Molloy, o que pode também ser interpretado como a encomenda de continuar a narrativa, cumprindo a segunda parte do livro. Os protagonistas transformam-se em fiéis seguidores da voz da consciência que ecoa intensamente na prosa.

Assim como a prosa é cindida em duas partes, o próprio físico de Molloy é cindido: possui uma perna paralisada e um olho com problema na retina. Semelhante a Molloy, Moran passa a sentir uma forte dor no joelho até não conseguir mais mover uma de suas pernas. Passa a andar de muletas também, como o primeiro protagonista.

O que se depreende da narrativa é uma epopéia interior. Ambos os protagonistas buscam algo e desconhecem o objeto da busca. Nessa busca, não somente se perdem, como perdem também a sua própria identidade. Ao realizarem o caminho de volta não são mais os mesmos.

Molloy e Moran são feitos para escrever uma história, são impulsionados, constantemente, a criar histórias. A posição desses dois protagonistas é análoga à posição do autor, aquele que decide dedicar sua vida à existência das palavras, à criação de

narrativas. O caminho percorrido pelo narrador de Beckett é aquele que o conduz para o seu Eu, o Eu do discurso cercado por vozes narrativas que o confundem. Beckett, Molloy e Moran parecem um só, unidos pela tentativa de dar continuidade ao fio narrativo da obra. Quando o Eu de Moran surge na segunda parte da narrativa, parece fazer reviver o Eu de Molloy, da primeira parte, assumindo a identidade deste.

Moran possui tudo o que é ausência na vida de Molloy: casa, família, jardins, empregados, igreja, carreira. Quanto a Molloy, a única certeza em sua vida é da necessidade de encontrar sua mãe, motivo de sua agonia. Sem casa, endereço, identidade ou ocupação, Molloy segue na narrativa como uma figura errante.

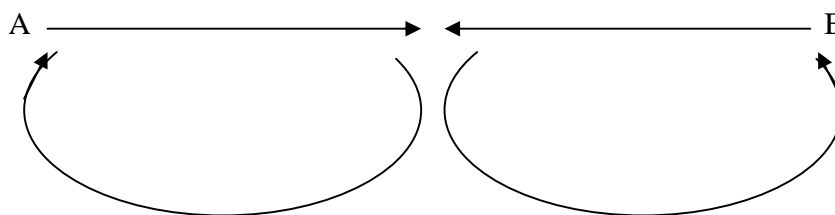
Em sua trilogia, Beckett faz com que os protagonistas sejam lançados no enredo em busca de uma história para contar, deixando-os sozinhos, perdidos e diminuídos diante do mundo da linguagem. Como afirma o próprio autor, “a caminho desta literatura da despalavra, para mim tão desejável, alguma forma da ironia nominalista poderia ser um estágio necessário” (apud ANDRADE, 2001, p. 170). Para Beckett, a literatura é um jogo de palavras, pronunciadas por narradores, constituindo uma mesma voz. Até mesmo em *The Unnamable*, cujo protagonista deseja ser levado pelo silêncio, pondo fim às vozes e histórias que criaram Molloys, Morans e Malones, há a insistência em continuar, na tentativa desesperada de produzir um discurso sem fim. A linguagem e a criação literária lutam para continuarem existindo.

Na verdade, por detrás de todos os narradores da trilogia há somente um narrador, um Eu que se camufla em outros, criando outras narrativas e micronarrativas. A estrutura da trilogia compreende: *Molloy* – a predominância de uma tentativa épica e do esforço da memória; *Malone Dies* – narrativa ancorada numa espécie de confissão antes da morte, onde o protagonista narra deitado na cama enquanto a morte não vem; *The Unnamable* – apresentação de vários discursos, ressaltando a falta de identidade do protagonista que insiste em afirmar não ser ele quem conduz a narrativa.

Em *Molloy*, o protagonista, impulsionado a sair em busca de sua mãe, fracassa, pois a narrativa não consegue estabelecer um fio narrativo, um começo. Molloy permanece buscando o início: sua mãe e sua própria identidade. O começo de *Molloy* reflete o próprio fim, iniciando e terminando a história num quarto. A narrativa volta para o mesmo ponto inicial. Quando a narrativa passa para as mãos de Moran, na segunda parte, depreende-se

uma nova tentativa, um recomeço de narrar uma história. A fala é um vício do qual o protagonista não consegue fugir. Ao mesmo tempo em que a linguagem o aprisiona, é através dela que o homem consegue alcançar a liberdade de seu pensamento. Assim, Moran recebe a ordem de produzir um relato, a partir de onde Molloy parou. A impressão que se tem é a de que Molloy é o personagem “A” enquanto Moran é o personagem “B”, mencionados na fábula, no início da obra. Ambos convergem para um centro, para o *nada*, como se a narração de B fosse uma repetição da narração de A. Os dois personagens intencionam avançar na narrativa, mas regridem a todo instante. Não conseguem dar continuidade ao começo, pois na verdade o texto não consegue compor um começo propriamente. Semelhante a um duelo, os personagens caminham, um em direção ao outro. No entanto, se desencontram, pois antes de se encontrarem retornam ao início do relato de sua história.

Eis uma tentativa de esboçar, visualmente, o caminho percorrido por A (Molloy) e B (Moran):



Molloy produz uma narrativa circular, assim como Moran que parte em sua busca e, sem êxito, retorna ao ponto inicial, produzindo, também, um relato circular. A e B possuem o mesmo objetivo: o de produzir um relato linear, com começo, meio e fim. Porém, não conseguem sair do ponto de partida e terminam retornando ao mesmo. Assim, A e B caminham um em direção ao outro, mas não se encontram. Molloy e Moran possuem percursos semelhantes. Ambos conduzem a narrativa até certo ponto e retornam para o início, pois não conseguem dar uma continuidade linear. Posto que a narrativa revela a impossibilidade da realização do modo aristotélico, na trilogia, Molloy e Moran são impotentes por mais que se esforcem em seguir a voz narrativa.

No final da história, Moran fala de uma voz ininterrupta na narrativa que o impulsiona a dar continuidade ao relato, à escritura, à literatura para, assim, talvez produzir

um pouco de sentido diante de um mundo esvaziado e desamparado.

Mas, por qual motivo a narrativa inicia-se com Molloy e não Moran? Fábio de Souza Andrade aponta para uma explicação. Conforme o estudioso, Beckett optou por iniciar a narrativa com Molloy, por ser este “o menos integrado à comédia social e às amenidades civilizatórias” (2001, p. 71). Assim sendo, o perfil de Molloy é mais condizente com os demais narradores da trilogia, pois o seu estado de indigência e solidão tem mais relevância para a trilogia do que o estado de normalidade social encontrado no burguês Moran.

A primeira parte da trilogia luta para compor um *começo*, já a segunda parte, narrada por Malone, corresponde ao *meio*, à continuidade da narrativa. Ao aguardar o instante de sua morte, Malone compromete-se a contar quatro histórias ainda que se sinta, a todo instante, incapaz de fazê-lo no momento difícil que precede sua morte. A narração, a insistência no verbo, representa uma tentativa de prolongar a vida e adiar a chegada da morte.

Se *Molloy* corresponde ao *começo* e *Malone Dies* ao *meio*, *The Unnamable* fecha a trilogia, correspondendo ao *fim*. Essa divisão de começo, meio e fim, sendo cada um deles concentrado em uma parte da trilogia, é analisada por Eric Levy em *Beckett and the voice of species*. Mas, como finalizar algo cujo começo apresenta-se como um fracasso desde *Molloy*? Como o último narrador pode produzir um fim para a trilogia se ele nem sabe sua história, sua identidade, sua origem e seu começo? Sem o começo e o desenvolver coerente de uma história, não há como por fim ao seu enredo. Dessa maneira, sem elos, sem começo e sem fim, o Inominável transforma-se na própria palavra, num fluxo contínuo de linguagem e pensamentos. O ser inominável abdica de sua existência para ser o canal mediador deste fluxo produzido por histórias circulares e intermináveis. Como não possui uma ligação com sua origem, o Inominável relaciona-se com as palavras e o silêncio. Sua existência passa a ser a própria narrativa.

5.2 MALONE DIES – A ESPERA

A segunda narrativa da trilogia, *Malone Dies* (1948), escrita poucos meses após *Molloy*, traz um narrador que tem muito a dizer, mas teme não terminar a escrita a tempo. A ameaça da morte, causando a interrupção da narrativa, faz com que esta sofra uma tensão. O texto sobrevive entre a vida e a morte do protagonista: “I shall soon be quite dead at last in spite of all” (BECKETT, 1991, p. 179) “Logo enfim vou estar bem morto apesar de tudo.”

Na primeira narrativa da trilogia, viu-se que Moran apresenta-se para o leitor como um pequeno burguês convencional que busca, durante toda a narrativa, Molloy, um vagabundo que, assim como ele, parece ter explorado os campos tradicionais do conhecimento humano e se tornado desiludido com todos eles. Também Malone é um personagem desiludido que se utiliza do exercício da narração/escritura para passar o tempo enquanto a morte não vem. Moran, Molloy e Malone apresentam-se sem esperança, não cultivam ilusões e vivem imersos num permanente tédio. As narrativas que surgem após *Molloy*, dando seqüência à trilogia, aprofundam ainda mais o sentimento de desilusão desses personagens. Malone e o Inominável mostram a ineficiência de todas as tentativas humanas de entender o universo.

Malone é um protagonista idoso, escrevendo sozinho num quarto: “I call myself an octogenarian, but I cannot prove it.” (BECKETT, 1991, p. 185) “Eu me digo nonagenário, mas não posso provar”. Diz não escrever sobre sua vida. Primeiramente, ele inventa um personagem fictício a quem ele chama Sapo e depois passa a chamá-lo Macmann. Mas, na verdade, ao narrar a história de personagens fictícios, Malone está falando de si próprio indiretamente, demonstrando mais preocupação em expressar seus próprios sentimentos a respeito da vida e de sua rotina do que em criar uma história com personagens consistentes. Malone parece ser um Molloy ressuscitado, assim como o Inominável representa um estado *post-mortem* de Malone.

Em termos formais, viu-se que Molloy traz vestígios de uma narrativa linear, uma espécie de épica moderna. Já *Malone Dies* traz o monólogo, uma espécie de confissão num fluxo contínuo. Finalmente, *O Inominável* transformar-se-á num discurso filosófico

repleto de questões.

Ao iniciar essa segunda parte da trilogia, o narrador compromete-se a ser conciso. Por isso afirma:

Yes, I shall be natural at last, I shall suffer more, then less, without drawing any conclusions, I shall pay less heed to myself, I shall be neither hot nor cold any more, I shall be tepid, I shall die tepid, without enthusiasm. (BECKETT, 1991, p. 179)

[Sim, vou ser natural por fim, vou sofrer mais ou menos, sem tentar tirar conclusões, vou prestar menos atenção em mim, não vou mais ser nem quente nem frio, vou ser morno, vou morrer morno, sem entusiasmo.] (BECKETT, 2004, p. 10)

O cuidado de Malone em encontrar a medida certa da vida – o caminho do meio –, sem se deixar cair nos extremos, evita a criação de ilusões. Ciente de seu estado final, com a morte se aproximando, o narrador não se entusiasma, nem cria expectativas em relação ao futuro. Semelhante ao seu estado de espírito, suas histórias tendem a ser simples, sem exageros, buscando o caminho do meio, da exata medida, como ele mesmo diz. O contar histórias torna-se um passatempo na sua espera para a morte: “while waiting I shall tell myself stories, if I can” (BECKETT, 1991, p. 180) “enquanto te espero, vou tentar me contar histórias, se puder”.

Assim, tendo em vista essa característica de sua narrativa, que preza pela medida exata, é importante ressaltar a descrição prática da condição humana, sem os adornos sentimentais. Isso evidencia o quão anti-metafísica e enxuta é a escrita de Beckett: “What matters is to eat and excrete. Dish and pot, dish and pot, these are the poles” (BECKETT, 1991, p. 185) “o essencial é comer e cagar, prato e penico, penico e prato, esses são os dois pólos da vida”. A vida é simplesmente uma seqüência de atos, necessários à existência. Não há mistérios metafísicos. Já para a protagonista de Hilda Hilst, como veremos adiante, “o homem não é só o excremento, o homem não é só um fornicar, um comer e um cagar, em direção à morte. O homem tem um plexo, uma dimensão comovida voltada para o alto” (2003, p. 213). Mas, ao mesmo tempo em que a autora revela o seu lado metafísico, desilude-se com a existência humana e passa a apresentar uma visão tão materialista quanto à de Beckett. Da mesma forma, a nostalgia nos protagonistas beckettianos suaviza um pouco a visão puramente materialista do homem.

As histórias contadas por Malone representam uma recompensa, um alívio para ele. Elas acalentam sua solidão e vazio. Seu espaço resume-se a um quarto com uma cama, uma janela, um caderno e um lápis, com o qual escreve os enredos criados pela sua imaginação: “My bed is by the window. I lie turned towards it most of the time.” (BECKETT, p. 184) “Minha cama é perto da janela. Fico voltado para ela a maior parte do tempo.”

Se a luz é importante para o Inominável, também o é para Malone, que vê a luz lá fora, pela janela do seu quarto, como prova de um mundo exterior do qual ele fez parte um dia. O amanhecer e o anoitecer são percebidos pela luz na janela. Essa janela, que sinaliza para um mundo lá fora, não mais possível ao narrador, confirma a nostalgia de um passado, passado este que o narrador tenta incansavelmente recuperar através das histórias que cria. Na trilogia, a luz tende a se apagar, gradativamente, imitando o trajeto natural da vida para a morte, do claro para o escuro.

Paralelo a sua existência, preso a uma cama, Malone opta por inventar um mundo fictício, como um refúgio. Já que seu estado real não pode ser modificado, ao menos o mundo criado passa a estar sob seu domínio, pois o narrador torna-se capaz de jogar, modificando e comandando suas histórias – seu pequeno mundo de marionetes.

No início da narração, Malone parece esperançoso e motivado diante de suas histórias. Ele contenta-se com o pouco que lhe resta e evita os excessos: “a bright light is not necessary, a taper is all one needs to live in strangeness, if it faithfully burns” (BECKETT, 1991, p. 182) “não precisa luz forte, uma luzinha basta para a gente viver na estranheza, basta que seja uma luzinha fiel”. Ele diz que caso a morte não chegue após o término das histórias e do seu inventário, ele irá escrever suas memórias. No entanto, ele já está escrevendo suas memórias sem se dar conta de fazê-lo. O plano narrativo que ele impôs a si mesmo, no início, fracassa.

O plano de Malone é escrever quatro histórias: uma sobre um homem, outra sobre uma mulher, uma história sobre uma coisa (uma pedra, talvez) e, finalmente, uma história sobre um animal. Além disso, o narrador se propõe a escrever o seu inventário. Porém, no fim das contas, esse seu plano narrativo se desmorona e Malone termina escrevendo duas histórias – a de Sapo e a de Macmann – intercalando-as com comentários sobre si mesmo e sobre os últimos objetos que lhe restam. Assim, o narrador apresenta

quatro preocupações: primeiramente planeja o futuro, em seguida descreve o seu estado presente, depois narra histórias (sub-narrativas) para passar o tempo. No desenvolver do enredo, as sub-narrativas são interrompidas por considerações acerca do inventário de suas posses, antes de sua morte.

No início de *Malone morre*, há a presença de verbos no futuro. O protagonista diz o que vai fazer e a maneira como preencherá seu tempo. Depois de planejar o seu futuro (as quatro histórias que pretende escrever), o protagonista passa a descrever o seu presente:

Present state. This room seems to be mine. I can find no other explanation to my being left in it. All this time. Unless it be at the behest of one of the powers that be. That is hardly likely. Why should the powers have changed in their attitude towards me? It is better to adopt the simplest explanation, even if it is not simple, even if it does not explain very much. (BECKETT, 1991, p. 182)

[Situação presente. Este quarto parece ser meu. Não consigo achar outra explicação para terem me deixado nele. Esse tempo todo. A menos que algum poder maior assim o queira. Não parece ser assim. Por que razão teriam os poderes mudado de atitude em relação a mim? Melhor aceitar a explicação mais simples, mesmo que não seja simples, mesmo que não explique muita coisa] (BECKETT, 2004, p. 13-14)

Seu presente é repleto de dúvidas, pois Malone não tem certeza de como veio parar no quarto onde se encontra. Não sabe ao certo se está num hospital: “I do not remember how I got here. In an ambulance perhaps, a vehicle of some kind certainly” (BECKETT, 1991, p. 183) “Não me lembro como vim parar aqui. Numa ambulância, quem sabe, um veículo de algum tipo certamente”⁴⁶. Lembra-se também de que recebeu uma pancada na cabeça, antes de vir parar nesse quarto. Sua preocupação constante é com o presente: “Now it is the present I must establish...” “É com o presente que eu quero acertar as contas...”.

No decorrer da leitura de *Malone morre*, evidencia-se um narrador que sobrevive por causa da linguagem. O que move sua existência são os fragmentos de seu passado, lembranças que ele tenta transformar em histórias, sub-narrativas que compõem sua obra e sua memória.

O narrador nonagenário afirma não ser dado à nostalgia, ao sentimentalismo. No entanto, seu pensamento insiste em trazer à tona lembranças de uma vida passada, da época

⁴⁶ É interessante observar que Molloy também tem a sensação de ter sido levado ao seu quarto por uma ambulância.

em que ele estava muito além da janela do seu atual quarto. Assim, a nostalgia faz com que o narrador componha histórias: “somewhere in this turmoil thought struggles on,” “em algum lugar o pensamento avança” (BECKETT, 1991, p. 186). Ao narrar histórias para si mesmo, Malone consegue fugir desse seu estado atual: o de estar preso num hospital, dentro de um quarto, com uma janela que vive eternamente fechada. Por isso dedica-se a escrever, continuamente.

A primeira história é sobre Saposcat, um garoto precoce, pouco interessado nos estudos. Mas, logo que inicia a história sobre Sapo, Malone é invadido pelo sentimento de tédio. Chega até a pensar em abandonar essa primeira narrativa e passar para a segunda ou para a terceira.

Perhaps I had better abandon this story and go on to the second, or even the third, the one about the stone. No, it would be the same thing. I must simply be on my guard, reflecting on what I have said before I go on and stopping, each time disaster threatens, to look at myself as I am. That is just what I wanted to avoid. But there seems to be no other solution. After that mud-bath I shall be better able to endure a world unsullied by my presence. (BECKETT, 1991, p. 189)

[Faria melhor talvez se deixasse de lado essa história e passasse à segunda, talvez à terceira, aquela da pedra. Não, ia ser a mesma coisa. Tudo o que tenho a fazer é ficar atento. Vou pensar bem no que eu disse antes de seguir em frente. A cada ameaça de desastre, vou parar um pouco para me examinar bem. É isso o que eu queria evitar. Mas não há outro jeito. Depois deste banho de lama, vai ser mais fácil aceitar um mundo que minha presença não tenha conspurcado.] (BECKETT, 2004, p. 21-22)

De fato, o narrador beckettiano evidencia o fracasso de tentar construir enredos. O viés metanarrativo está presente o tempo todo, por isso Malone critica a si próprio, reclama do seu estilo, diz que não vai seguir adiante com a narrativa, depois muda de idéia e diz que não vai desistir. Enfim, é freqüente a angústia vivenciada pelo narrador, na sua tentativa de inventar histórias. O leitor compartilha dessa angústia o tempo todo.

Tanto em Beckett como em Hilst, ouve-se a voz do narrador refletindo sobre a história que conta. Trata-se de uma voz que pondera, que critica, enfim, uma voz que julga o material narrado, à medida que a narrativa avança.

No decorrer do enredo de Sapo, é possível perceber traços em comum entre Malone, Beckett e Sapo. O enredo, de modo sutil, apresenta uma face autobiográfica. Sapo se destacava nos esportes e Beckett também. A escola de Sapo permitia que os professores

usassem “métodos persuasivos” com os alunos. Beckett chegou a lecionar em um colégio onde tais métodos eram permitidos também. Obviamente o autor irlandês não concordava com eles.⁴⁷

Malone segue seus enredos, tentando a escrever muitas palavras. Sua narrativa pode ser descrita como uma fonte inesgotável de palavras, na sua tentativa de traduzir a situação e a atitude do herói diante do mundo. O narrador tem como função jogar com as palavras, encenando consigo mesmo: “Shall I play with myself?” “Devo jogar comigo mesmo?” Sendo a narrativa um jogo, Malone alterna entre escrever histórias sobre outra pessoa no passado, fazendo emergir e desaparecer sua própria imagem de narrador; descrever seu estado presente que oscila entre nascimento e morte, presença e ausência; e, por fim, descrever suas posses que são objetos simbólicos que aparecem e desaparecem no decorrer da narrativa. A narrativa parece ser um verdadeiro jogo de velamento e desvelamento do narrador, um fazer aparecer e desaparecer contínuo. No momento em que suas posses desaparecem, o narrador aproxima-se da morte. A estratégia de Malone surgir e desaparecer na narrativa é seguida pelo aparecer e desaparecer de personagens e objetos. Tais objetos resumem-se a um pedaço de cachimbo, um bastão, uma bota, um chapéu, um lápis e um caderno.

Ora Malone fala de si mesmo, ora reporta-se à narrativa que está contando/escrevendo para passar o tempo. No nível da narração, ele está narrando eventos psíquicos como é o caso da descrição de sua situação no hospital, ou citando a história de protagonistas como é o exemplo da família Saposcat e de Macmann. Assim, pode-se dizer que Beckett escreve sobre Malone que, por sua vez, escreve sobre outros protagonistas. O mesmo ocorrerá com o Inominável. Essa forma de narrar, caracterizada por uma narrativa dentro da outra, intenciona confundir ou despistar o leitor, uma vez que se torna óbvio que as várias instâncias narrativas são máscaras múltiplas de citações de um Eu-psico ou um Eu narrado. A forma desordenada que compõe o jogo de palavras da narração lembra a forma de um discurso esquizofrênico que reaparece em várias narrativas.

Além da metanarrativa dialogando com outras narrativas em uma única obra, há também o diálogo permanente entre as várias obras de Beckett, de maneira que os discursos

⁴⁷De acordo com a biografia de Knowlson, *Damned to fame* (Op. cit.), Beckett não seguia os métodos conservadores utilizados pelos demais professores em relação à disciplina dos alunos.

dos personagens se repetem. Esse diálogo ocorre até mesmo em relação a outras obras literárias, como é o exemplo da família de Robinson Crusoe e a família dos Saposcat.⁴⁸

As histórias que Malone narra são intercaladas de comentários autocríticos, refletindo sobre a qualidade literária daquilo que narra. Há também, como já se sabe, o viés autobiográfico. Enquanto narra o enredo da família Saposcat, Malone percebe a sua semelhança com Sapo na época de sua juventude, ainda que negue tal semelhança:

We are getting on. Nothing is less like me than this patient, reasonable child, struggling all alone for years to shed a little light upon himself, avid of the least gleam, a stranger to the joys of darkness. (BECKETT, 1991, p. 193)

[A coisa avança. Nada parece menos comigo do que esse garoto razoável e paciente, se esforçando sozinho durante anos para lançar um pouco de luz sobre si mesmo.] (BECKETT, 2004, p. 27)

Mais adiante, o protagonista diz: “Fear to contradict myself! If this continues it is myself I shall lose and the thousand ways that lead there” (BECKETT, p. 193-194) “Medo de me contradizer! Se isso continuar, é a mim que vou perder”.

Viver passa a ser sinônimo de inventar. Malone mistura-se aos personagens narrados, de modo que o que narra é fruto de sua nostalgia dos tempos de adolescente. Além disso, a matéria narrada é interrompida com frequência pelos seus comentários sobre o tédio que toma conta do seu presente. O presente narrado e o vivido tornam-se o mesmo:

I was already in the toils of earnestness. That has been my disease. I have been born grave as others syphilitic. And gravely I struggled to be grave no more, to live, to invent, I know what I mean. But at each fresh attempt I lost my head, fled to my shadows as to sanctuary, to his lap who can neither live nor suffer the sight of others living, I say living without knowing what it is. I tried to live without knowing what I was trying. Perhaps I have lived after all, without knowing. I wonder why I speak of all this. Ah yes, to relieve the tedium. Live and cause to live. There is no use indicting words, they are no shoddier than what they peddle. (BECKETT, 1991, p. 195)

[Eu já era uma vítima da seriedade. Foi minha grande doença. Nasci sério como tem gente que já nasce sífilítico. E foi com seriedade que tentei deixar de sê-lo, viver, inventar, eu sei o que estou dizendo. Mas a cada nova tentativa eu perdia a cabeça, me precipitava para minhas trevas como se fosse em direção a um

⁴⁸ Como já foi dito, a obra beckettiana possui grande influência da literatura inglesa do século XVIII. A preocupação dos pais de Robinson Crusoe com o futuro do filho é semelhante à preocupação dos pais de Sapo em relação ao futuro deste. Outra semelhança é o fato de Crusoe sempre fazer uma espécie de inventário de suas posses. Sozinho, na ilha, um de seus passatempos é averiguar os seus pertences a cada naufrágio. Malone também dedica uma parte de sua narrativa para descrever suas posses. Ambos têm apego a um cachimbo.

santuário, me atirava aos pés daquele que não pode nem viver nem suportar o espetáculo dos outros vivendo. Viver. Falo sem saber o que quer dizer tal coisa. Tentei fazê-lo ignorando o que fazia. Talvez eu tenha vivido sem saber. Me pergunto por que fico falando nessas coisas todas. Ah, sim, é para não morrer de tédio. Viver e fazer viver. Não vale a pena culpar as palavras. Elas não são mais vazias do que aquilo que carregam.] (BECKETT, 2004, p. 29).

Mas, ainda que a situação presente de Malone e daquilo que é narrado tornem-se o mesmo, a estrutura da narrativa é bem organizada, em parágrafos, tornando evidente quando ele está criando um enredo, quando está tecendo comentários sobre sua escrita, quando está descrevendo sua situação atual no quarto e quando descreve os objetos que lhe restam. Ou seja, a cada vez que a voz narrativa muda de tom, passando de um tom autobiográfico para um tom metalingüístico, por exemplo, geralmente é iniciado um novo parágrafo. Trata-se de um fluxo da consciência contínuo, mas, pelo menos a estrutura do texto organiza-se em parágrafos. Assim como a narrativa de Malone, ver-se-á que a terceira parte da trilogia também apresenta um narrador cujo fluxo é ininterrupto.

Mas, voltando à citação do texto, o narrador-Malone tenta contar a história de Sapo, contudo, é frequentemente interrompido pelas suas divagações, bem como por considerações acerca do seu inventário. Sozinho, no quarto, o narrador tenta lembrar-se de todos os pertences que lhe restam, como um naufrago que reúne cuidadosamente seus últimos objetos.

And the cupboard, far from containing my boot, just as I am now without certain other objects of less value, which I thought I had preserved, among them a zinc ring that shone like silver. I note on the other hand, in the heap, the presence of two or three objects I had quite forgotten and one of which at least, the bowl of a pipe, strikes no chord in my memory. I do not remember ever having smoked a tobacco-pipe. (BECKETT, 1991, p. 197)

[O armário, em lugar de conter minha bota, está vazio. Não, essa bota eu perdi, assim como perdi certos outros objetos de menor valor, que eu imaginava ter comigo, por exemplo, um anel de zinco, que brilhava que nem prata. Por outro lado constatei a presença, no saco, de, pelo menos, duas ou três coisas nas quais eu não pensava mais e das quais, pelo menos, uma, uma cabeça de cachimbo, não me acende nenhuma luzinha na memória. Não consigo me lembrar de ter jamais fumado cachimbo.] (BECKETT, 2004, p. 31).

Esta passagem remete o leitor ao naufrago Crusoe, quando, sozinho, numa ilha, reúne suas posses a fim de ver o que lhe resta para sobreviver. Com os poucos objetos que lhe restam, Crusoe tenta reconstruir sua vida presente para seguir adiante a cada naufrágio.

Entre seus pertences encontra-se um cachimbo, assim como em *Malone morre*. Em outro momento, ao descrever Sapo, Malone comenta: “I don’t like those gull’s eyes. They remind me of an old shipwreck, I forget which.” (BECKETT, 1991, p. 192) “Estes olhos de gaivota me desagradam. Me lembram um velho naufrágio, não sei qual”. O “velho naufrágio”, que Malone tenta lembrar é o de Crusoe. A cada naufrágio, o herói de Defoe recupera-se e tenta reconstruir sua vida presente com os restos (objetos) do passado. Em cada país novo, em cada ilha, Crusoe ergue seu presente, prevenindo-se contra os perigos e inimigos que a ilha virgem possa lhe oferecer. Ele luta contra o desconhecido, contra a morte, preenchendo o momento presente com vida, com labor. Ergue um abrigo que com o passar do tempo transforma-se em fortaleza contra os índios canibais.

Malone, ao seu modo, também luta contra a morte. Se Crusoe atravessa oceanos para naufragar e sobreviver, sucessivamente, a viagem de Malone realiza-se pelo mar de palavras. A cada história que conta, naufraga, mas, em seguida, inventa outra história e assim sucessivamente, tomando fôlego para iniciar um parágrafo, “a last effort” (“um último esforço”).

Sua morte é adiada pelas histórias. A cada história, mesmo que termine com o fracasso (naufrágio) do enredo, Malone renova-se, pois é através da história sobre “outros” que o protagonista recompõe a sua *persona*, o seu passado. Por isso insistimos em ressaltar a nostalgia como sendo um dos caminhos para a realização de um niilismo heróico na obra. Através de personagens inventados (Sapo/Macmann), Malone busca a si mesmo. Porém, nessa tentativa de encontrar-se, perde-se novamente, deixa-se naufragar para recomeçar, repetindo todo o processo. Afinal, a mola propulsora da narrativa de Malone é a nostalgia, ainda que ele a negue. Com o passar do tempo, contando histórias, o que Malone tenta fazer, na verdade, é compor suas memórias. Por isso ele não se satisfaz a cada narrativa. Sabe que sempre haverá algo a mais para ser dito. Assim, ele retorna a cada fracasso/naufrágio para iniciar uma nova narração:

The search for myself is ended. I am buried in the world, I knew I would find my place there one day, the old world cloisters me, victorious. I am happy, I knew I would be happy one day. But I am not wise. For the wise thing now would be to let go, at this instant of happiness. And what do I do? I go back again to the light, to the fields I so longed to love, to the sky all astir with little white clouds as white and light as snowflakes, to the life I could never manage, through my

own fault perhaps, through pride, or pettiness, but I don't think so. (BECKETT, 1991, p. 199)

[Acabou a busca de mim mesmo. Estou enterrado no mundo, eu sabia que ia encontrar aí meu lugar um dia, o mundo velho me enclausura, vitorioso. Estou feliz, eu sabia que, um dia, eu ia ser feliz. Mas não sou sábio. Pois a sabedoria seria agora eu me deixar ir, neste instante de felicidade. Mas que é que eu faço? Volto ainda para a luz, para os campos que eu queria tanto amar, para o céu onde correm pequenas nuvens brancas e ligeiras como flocos, para a vida que eu não soube reter, por culpa minha talvez, por mesquinhez ou por orgulho, mas eu não penso assim.] (BECKETT, 2004, p. 34)

Esse retornar com todo vigor a cada naufrágio, a cada fracasso narrativo, demonstra a insistência do autor e de seus narradores no mundo literário. Apesar do niilismo, Beckett acredita na literatura, como afirma Paulo Leminski em “Beckett, o apocalipse e depois”. Malone segue adiante com o seu lápis na mão e com seu caderno de notas. A escrita revela sua própria identidade através dos personagens que inventa.

Em relação ao seu inventário, a obsessão de Malone em descrever seus últimos objetos que lhe restam, reunindo-os todos em sua cama, demonstra um sinal de apego à vida, às últimas coisas que o religam à vida. De fato, os objetos de nada servem ao protagonista. Na ausência de um elo humano, os objetos terminam ganhando importância por serem o único elo afetivo de Malone. São peças inúteis que não trazem nem mesmo recordações de um tempo passado. A presença dos objetos (um bastão, uma bota, um cachimbo, um casaco, um par de calças, um chapéu) fortalece ainda mais a solidão de Malone, que tenta espalhá-los ao redor de si mesmo, na sua cama, no intuito de aliviar o seu vazio. Não vendo saídas para o seu atual estado e impossibilitado de sair da cama e do quarto, Malone divide-se entre fazer o inventário dos objetos que lhe restam e narrar a história de personagens. Estas são as duas atividades que o tiram de sua rotina.

Ao narrar a vida de outros personagens, na verdade Malone termina narrando a sua própria vida. Sapo é o seu passado, enquanto Macmann é o seu presente, como é mostrado nessa passagem onde Macmann é identificado como o novo paciente do asilo São João de Deus:

One day, much later, to judge by his appearance, Macmann came to again, in a kind of asylum. At first he did not know it was one, being plunged within it, but he was told so as soon as he was in a condition to receive news. They said in substance You are now in the house of Saint John of God, with the number one hundred and sixty-six. (BECKETT, p. 255-256)

[Um dia, bem mais tarde, a julgar por seu aspecto, Macmann voltou a si, de novo, num asilo. A princípio, ele não sabia que estava vivendo dentro de um, mas lhe disseram assim que ele teve condições de receber notícias. Em substância, disseram, você se encontra no asilo São João de Deus, com o número cento e sessenta e seis.] (BECKETT, 2004, p. 104)

Os enredos de Sapo (adolescente) e Macmann (adulto) são sempre interrompidos pelo enredo presente de Malone (idoso). Certo momento, entre escrever o seu presente no quarto, na cama, cercado de seus objetos, e escrever os enredos de sua imaginação, Malone deixa cair o seu precioso instrumento, o lápis. Sem seu lápis, Malone é impossibilitado de narrar:

What a misfortune, the pencil must have slipped from my fingers, for I have only just succeeded in recovering it after forty-eight hours of intermittent efforts. (...) I have spent two unforgettable days of which nothing will ever be known. (BECKETT, 1991, p. 222)

[Que azar, o lápis deve ter me caído das mãos, pois só venho a recuperá-lo quarenta e oito horas depois (...) Acabo de passar dois dias inesquecíveis dos quais nunca saberemos nada] (BECKETT, 2004, p. 62).

À medida que o lápis encurta, a narrativa e a vida encurtam também: “So little by little my little pencil dwindles, inevitably, and the day is fast approaching when nothing will remain but a fragment too tiny to hold” (BECKETT, 1991, p. 222-223) “Assim, pouco a pouco meu lápis vai ficando mais curto, é natural, e dia virá quando só vai restar um fragmento tão ínfimo que não vou mais poder segurar.” Viver e escrever caminham juntos. Diante de ambos, Malone nada teme: “I think the dawn was not so slow in coming as I had feared, I really do. But I feared nothing, I fear nothing any more.” (BECKETT, 1991, p. 209) “Penso que o amanhecer se fez esperar menos do que eu temia. Acho sinceramente. “Mas eu não tinha medo de nada, não tenho mais medo de coisa alguma”.

A experiência do amanhecer e anoitecer de cada dia torna-se um tédio insuportável. Somente a narrativa o consola e expurga o seu “desespero metafísico”⁴⁹. Assim, a nostalgia, tornada presente através do fluxo da narrativa, preenche o vazio de todos os protagonistas beckettianos – Molloy, Moran, Malone e o Inominável. Esses narradores escrevem como se tatessem sua própria existência. Na obscuridade do real e da

⁴⁹ Conforme Leminski, “o desespero em Beckett não tem origens econômicas ou sociais. É um desespero metafísico por assim dizer”. Beckett, o apocalipse e depois. In: BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Trad. posfácio e notas de Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004.

ficção, do viver, do fazer e do morrer, Malone e todos os outros não cultivam mistérios ou recompensas. Sabem que “nothing is more real than nothing” (BECKETT, 1991, p. 192) “Nada é mais real do que nada” e encaram esse nada com disposição e coragem para recuperar as histórias, dando continuidade ao fio narrativo, ao fio da vida. Ainda que a vida/ficção contenha um poço de tédio, haverá sempre a possibilidade do acaso, da surpresa, de uma nova idéia, de um novo enredo.

Após perder o fio da narrativa sobre Sapo, Malone cria um outro, chamado Macmann, até que este fio narrativo também se desvaneça, quando, finalmente, viver passa a ser “to wander the last of the living in the depths of an instant without bounds, where the light never changes and the wrecks look all like.” (BECKETT, 1991, p. 233) “vagar sozinho no fundo de um instante sem limites, onde a luz não varia e onde os destroços se parecem”. Nesse momento, Malone interrompe a história dos Saposcat e se despede da narrativa: “Enough, enough” “Chega, chega, adeus”, para, em seguida, tentar uma nova história, cujo personagem, Macmann, é na verdade uma continuação de Sapo. É Sapo na sua fase adulta.

Novamente, essa segunda história de Malone passa a ser intercalada por comentários do narrador a respeito de seu inventário, temendo não ter tempo de construir mais um enredo e depois o inventário de suas posses: “Quick, quick my possessions. Quiet, quiet, twice, I have time, lots of time, as usual” (BECKETT, 1991, p. 246) “Depressa, depressa, meus pertences. Calma, calma, duas vezes, eu tenho tempo, muito tempo, como sempre.” Dentro do tempo imensurável do fluxo de sua narrativa, Malone sente-se seguro, sente que o tempo torna-se elástico. Sabe que o seu trabalho literário é interminável:

Decidedly it will never have been given to me to finish anything, except perhaps breathing. One must not be greedy. (...) I wonder what my last words will be, written, the others do not endure, but vanish, into thin air. I shall never know. I shall not finish this inventory either (...) (BECKETT, 1991, p. 249)

[Com certeza, nunca nada me será dado terminar, a não ser o ato de respirar. Não se deve pedir demais da vida. (...) Me pergunto qual será minha última palavra, escrita, as outras voam, em vez de ficar. Nunca vou saber. Este inventário também nunca vou terminar (...)] (BECKETT, 2004, p. 96)

O trabalho interminável da escrita é o que dá sentido à vida do protagonista. Aos poucos, Malone vai se dando conta de que vive dentro de um quarto, num asilo. Para

escapar alguns instantes dessa realidade, sua imaginação o distrai com a criação de personagens, ainda que estes personagens sejam um reflexo de si próprio, afinal, Macmann vive num quarto de hospital, assim como Malone.

O trabalho literário de Beckett de apresentar uma escrita sem ornamentos e sem derramamento de emoção pode ser exemplificado pelo trabalho de Macmann de carpir uma plantação de cenouras. Ao ver flores, legumes e más ervas crescendo, Macmann arrancava tudo, pois não conseguia diferenciar os vegetais e as flores das ervas daninhas. Assim como Macmann, Beckett desejava um terreno limpo para erguer sua obra, sem os excessos e sentimentalismo literário.

É certo que o personagem beckettiano apresenta uma imunidade de ternura, de solidariedade e amparo. Contudo, nos breves momentos de amor e cumplicidade, momentos nos quais “dois é companhia”, essa imunidade é quebrada e a ternura humana encontra uma brecha.

No asilo, uma dessas brechas de ternura se faz presente no encontro entre Macmann e Moll, a supervisora dos pacientes do hospital, que posteriormente morrerá e será substituída por Lemuel.

Além de eventuais encontros, formando os pares em Beckett, há ainda um amor inesgotável e sem limites em sua obra: o amor pelas histórias, pela literatura. Sozinho, no asilo, após narrar a morte de Moll (a companheira e enfermeira de Macmann), o narrador diz: “For of all I ever had in this world all has been taken from me, except the exercise-book, so I cherish it, it’s human.” (BECKETT, 1991, p. 270) “Tudo o que eu tive neste mundo me foi tirado, exceto meu caderno, por isso eu o amo, é humano.” O caderno e o grafite são objetos inseparáveis de Malone para reconstruir sua vida e seus enredos.

With my distant hand I count the pages that remain. They will do. This exercise book is my life, this child’s exercise book, it has taken me a long time to resign myself to that. And yet I shall not throw it away. For I want to put down in it, for the last time, those I have called to my help, but ill, so that they did not understand, so that they may cease with me. Now rest. (BECKETT, 1991, p. 274)

[Com minha mais distante mão, conto as páginas que me restam. Vai dar. É minha vida, esse caderno de criança, levei tempo para me conformar. Mas não vou jogá-lo fora. Pois quero registrar nele, uma última vez, aqueles que invoquei em meu auxílio, mal, mal, muito mal, de tal forma que eles não compreenderam, possam eles terminar quando eu termine. Agora repouso.] (BECKETT, 2004, p. 128)

Aqui, tem-se a impressão de que o narrador se retira para descansar e passa o desafio de terminar a narrativa para outros. É chegado o fim da narrativa. Porém, a narrativa de Macmann tem continuidade. Nesse momento, Malone faz uma pausa dos comentários acerca de si mesmo para dar continuidade ao enredo de Macmann, que, na verdade, é o enredo de sua própria vida e, conseqüentemente, continuação do enredo de Sapo. Em meio ao enredo de Macmann e à descrição da rotina de Lemuel com os internos da Instituição São João de Deus, o narrador/Malone “subsiste”, preparando-se para a morte:

A few lines to remind me that I too subsist. He has not come back. How long ago is it now? I don't know. Long. And I? Indubitably going, that's all that matters. (...) The window. I shall not see it again. Why? Because, to my grief, I cannot turn my head. (...) All is ready. Except me. I am being given, if I may venture the expression, birth to into death, such is my impression. (BECKETT, 1991, p. 283)

[Algumas linhas para me lembrar que eu ainda subsisto. Ele não voltou. Quanto tempo desde minha visita? Sei lá. Muito tempo. E eu? Sem dúvida, morrendo, essa é que é a questão. (...) A janela. Não a verei mais. Por quê? Porque para minha tristeza, não consigo virar a cabeça. (...) Tudo está pronto. Menos eu. Estou nascendo na morte, se posso usar a expressão. Essa a minha impressão.] (BECKETT, 2004, p. 139)

Em relação ao amor (uma das ramificações do niilismo heróico) analisado nas obras, é importante ressaltar que, apesar da solidão, os personagens da trilogia têm sempre a presença de uma pessoa que cuida deles. Molloy tinha Loy (Lousse), Moran tinha Marthe (sua empregada), Macmann tinha Moll (enfermeira do asilo) e o Inominável tinha Madeleine (a dona do restaurante que cuidava dele). O amor em Beckett é um evento passageiro, como uma visita, um consolo para a solidão. O amor serve para satisfazer as necessidades do corpo, assim como comer e dormir. O narrador diz: “Two is company” (“Dois é companhia”). De fato, um torna-se companheiro um do outro, ainda que por um breve instante. A ironia aguda de Beckett retira toda a sublimidade do amor, colocando a espécie humana no nível das outras espécies de animais, afinal, “stags and hinds have their needs and we have ours.” (BECKETT, 1991, p. 261) “cabras e bodes têm suas necessidades, nós temos as nossas”. Se o sarcasmo e o humor negro do narrador abafam a presença do amor entre os personagens, por outro lado, é possível observar momentos de delicadeza nos pares, como será visto mais adiante.

Com o passar do tempo, Moll adoece e morre. Lemuel passa a trabalhar no lugar de Moll e torna-se a nova companhia de Macmann: “My name is Lemuel, he said, though my parents were probably Aryan, and it is in my charge you are from now on.” (BECKETT, 1991, p. 266) “Meu nome é Lemuel, ele disse, embora meus pais, provavelmente, fossem arianos, e sou eu quem vai cuidar de você de agora em diante.” É interessante observar que Lemuel é um nome de origem hebraica e significa *pertencente a Deus*. Outros nomes de personagens beckettianos são hebreus ou judeus, como Moran, que significa *professor, guia*. Também em Hilst alguns nomes são de origem hebraica como Lázaro (*ajudado por Deus*) e Rouah (*vento*). Na literatura, há o personagem Lemuel Gulliver, de Swift, em sua obra *Gulliver's travells* (1726).

Sem a companhia de Moll Macmann torna-se mais inquieto e lança questões a Lemuel o tempo todo. Este raramente lhe responde com precisão, deixando Macmann mergulhado na dúvida. Algumas das questões que o afligem são a respeito do lugar onde se encontra. Seria a instituição Saint John of Gods privada ou do estado? Seria um hospício? Um hospital? Qual a possibilidade de sair de lá um dia? A ausência de respostas o deixa atônito e sem esperança. A impossibilidade de se levantar da cama, a janela de seu quarto, sempre fechada, e as insistentes dores que se espalham no seu corpo provocam-lhe um retraimento ainda maior.

Diferente de Moll, que aliviava sua temporada na instituição, Lemuel assemelha-se a um carrasco dos outros e de si mesmo. Em certa passagem da narrativa o narrador comenta que Lemuel carrega cicatrizes no corpo (a dor física, feridas) e na alma (a dor moral), e que algumas vezes, Lemuel batia com um martelo nas feridas do corpo e na própria cabeça. Tal passagem revela que, apesar de ser o responsável pelos loucos da instituição, Lemuel, de acordo com a descrição de algumas cenas, mostra ser o mais louco de todos. Nesta parte do enredo de Macmann, o narrador Malone ressurgue na narrativa e confessa ter se perdido. “I was elsewhere. Another was suffering. Then I had the visit” (BECKETT, 1991, p. 268) “Eu estava em outro lugar. Um outro sofria em meu lugar. Então, uma visita”. Envolvido pela história de Macmann, que funciona como um espelho da sua, Malone assume ter se esquecido de si mesmo e ressurgue, atualizando o leitor acerca da sua situação presente: a chegada de uma visita ao seu quarto. A visita é um homem que lhe dá golpes, que dá sumiço nos seus objetos e que não responde as suas perguntas. Esse

homem é Lemuel, o responsável pelos doentes da instituição. Ou seja, essa visita é a cópia do Lemuel que cuida de Macmann, evidenciando, dessa forma, que o enredo da história de Malone e de Macmann se aproximam cada vez mais, provando que *narrar* e *viver* são a mesma coisa para o narrador da trilogia. Ainda que o narrador resolva falar um pouquinho de si, deixando de lado por alguns instantes os enredos que inventa de outros personagens, as suas lembranças se misturam com a matéria narrada. A agonia de Macmann é, na verdade, a agonia de Malone. Sapo, Macmann e Malone estão todos juntos, unidos pelo caderno e pelo grafite do narrador. O narrador beckettiano ensaia seus enredos e, ao mesmo tempo, atua neles. É nesse sentido que o mundo é um palco e nós somos meros atores do espetáculo da vida, como sugere o Inominável na última parte da trilogia: “All the world’s a stage...”

Assim como Macmann faz perguntas a Lemuel, Malone, devido a sua voz tornar-se fraca, chegando quase a mudez, no decorrer da narrativa, decide escrever uma página com perguntas enumeradas para o homem que o visita no quarto:

I shall tear a page out of my exercise book and re-produce upon it, from memory, what follows, and show it to him to-morrow, or to-day, or some other day, if he ever comes back. 1. Who are you? 2. What do you do, for a living? 3. Are you looking for something in particular? 4. Why are you so cross? 5. Have I offended you? 6. Do you know anything about me? 7. It was wrong of you to strike me. 8. Give me my stick. 9. Are you your own employer? 10. If not who sends you? 11. Put back my things where you found them. 12. why has my soup been stopped? 13. For what reasons are my pots no longer emptied? 14. Do you think I shall last much longer? 15. May I ask you a favour? (...) (BECKETT, 1991, p. 272)

[Vou arrancar uma página do meu caderno e reproduzir nela, de memória, o que se segue, para lhe mostrar amanhã, ou hoje, ou não importa quando, se é que ele vai voltar, algum dia. 1. Quem é você? 2. Qual é a sua profissão? 3. Está procurando alguma coisa? 4. Por que é que está tão zangado? 5. Ofendi você? 6. Sabe alguma coisa sobre mim? 7. Não foi legal me bater na cabeça daquela maneira. 8. Me passe meu bastão. 9. Trabalha por conta própria? 10. Em caso negativo, quem o mandou? 11. Coloque minhas coisas de volta onde estavam. 12. Por que é que pararam de me dar minha sopa? 13. Por que não esvaziam mais meus penicos? 14. Acha que eu ainda vou durar muito? 15. Posso lhe pedir um favor?] (BECKETT, 2004, p. 124-125)

No final de *Malone morre*, Lemuel, o responsável pelos habitantes da instituição, sai para um passeio de barco proporcionado pela senhora Pedal (uma senhora rica que se interessa pelos internos do São João de Deus). Ocorre que ao chegarem à ilha de

destino do passeio para um piquenique, Lemuel decide matar os marinheiros Ernest e Maurice com uma machadinha e sai com os internos num barco, sem remar, vagando pelas águas.⁵⁰ Essa cena de Lemuel com os internos dentro do barco nos faz lembrar o barqueiro Caronte no Rio Aqueronte. Não se trata de uma superinterpretação. Em outro trecho, Macmann, demasiado inquieto, pergunta a Lemuel se uma vez entrado no hospício ele podia ter alguma esperança de sair dali um dia: “When asked ... if once in one might entertain the hope of one day getting out and, in the affirmative by mean of what steps” (BECKETT, 1991, p. 266). Tal pergunta remete imediatamente à inscrição do portal do inferno de Dante:

Vai-se por mim à cidade dolente, vai-se por mim a sempiterna dor, vai-se por mim entre a perdida gente. Moveu justiça o meu alto feitor, fez-me a divina Potestade, mais o supremo Saber e o primo Amor.
 Antes de mim não foi criado mais nada senão eterno, e eterna eu duro. **Vós, que em mim entraís, perdei toda a esperança de sair!**” (ALIGHIERI, 2000, p. 37) (grifo nosso)

A parte grifada é uma das questões que Macmann pergunta a Lemuel. Apesar do anseio de Macmann em saber se deve alimentar a esperança de um dia sair da instituição, ele só recebe o silêncio de Lemuel. Semelhante a Caronte, Lemuel, o guardião dos internos do São João de Deus, conduz Macmann e os demais para o mundo dos mortos.

É evidente que Lemuel enlouquece no final e se une aos internos. O final dessa segunda parte da trilogia termina com a promessa de Lemuel não ferir mais ninguém, nunca mais. Semelhante a Lemuel, sem sua machadinha, Malone termina a narrativa sem o seu bastão, sem o seu lápis e sem luzes ao redor. Eis o fim de *Malone morre*. Tudo retorna à escuridão e ao silêncio, de onde uma nova narrativa – *O Inominável* – surgirá. Tudo parece convergir para o inominável, o desconhecido, até a próxima performance da narrativa.

Após a descrição do enredo dessa segunda parte da trilogia, vejamos alguns aspectos a serem ressaltados. Começemos pela descrição singular do quarto de Malone. O narrador descreve o espaço como um lugar de confinamento, como uma prisão. Assim

⁵⁰ É interessante observar que Molloy diz também ter passeado no mar uma vez, num barco sem remos construído por ele: “And I sometimes wonder if I ever came back, from that voyage. For if I see myself putting to sea, and the long hours without landfall, I do not see the return, the tossing on the breakers, and I do not hear the frail keel grating on the shore.” (BECKETT, 1991, p. 69) “Pergunto-me às vezes se jamais retornei deste passeio. Porque se me vejo lançar-me ao mar, e vagar longamente sobre as ondas, não vejo o retorno, a dança sobre os rochedos, e não ouço o roçar na praia da frágil quilha”.

como o Inominável chega a se sentir dentro de um quarto que se assemelha a um crânio, como se os ossos do cérebro comprimissem sua existência, essa sensação também é sentida por Malone:

And softly my little space begins to throb again. You may say it is all in my head, and indeed sometimes it seems to me I am in a head and that these eight, no, six, these six planes that enclose me are of solid bone. But thence to conclude the head is mine, no, never. A kind of air circulates, I must have said so, (BECKETT, 1991, p. 221)

[E docemente meu pequeno espaço volta a zumbir. Podem dizer que é minha cabeça, e me parece muitas vezes que estou dentro de uma cabeça e que estes oito, não, seis, estes seis andares que me cercam são de puro osso. Daí a concluir que a cabeça é a minha, não, nunca. Uma espécie de ar circula, já devo ter dito isso...] (BECKETT, 2004, p. 61-62)

Outro aspecto importante a ser observado é que uma das semelhanças encontradas nos narradores beckettianos e hilstianos é a inocência em relação ao outro, ao amor. Os narradores transmitem a nostalgia de um sentimento perdido para sempre. O discurso caracteriza-se pela franqueza e abertura em relação ao outro e à reciprocidade de sentimentos, mesmo que a ingenuidade do protagonista o leve ao tédio e à decepção no final:

Mortal tedium. One day I took counsel of an Israelite on the subject of conation. That must have been when I was still looking for someone to be faithful to me, and for me to be faithful to. Then I opened wide my eyes so that the candidates might admire their bottomless depths and the way they phosphoresced at all we left unspoken. (BECKETT, 1991, p. 217)

[Tédio mortal. Um dia, consultei um judeu sobre o tema da impulsividade. Isso deve ter se passado na época quando eu procurava ainda alguém que me fosse fiel e a quem eu o fosse também. Então eu arregalei os olhos para permitir aos candidatos admirar a profundidade do meu olhar e os reflexos que aí faziam nascer todas as coisas que não se diziam.] (BECKETT, 2004, p. 57)

O tédio o faz interromper as histórias várias vezes, de modo que os enredos que Malone inventa são intercalados por considerações acerca do seu estado de espírito e de autocríticas sobre a sua escrita. Eis alguns exemplos de como o narrador interrompe a história que narra a respeito de Sapo, para tecer comentários sobre sua situação entediante:

What tedium (p. 187)

What tedium. And I call that playing (p. 189)

Mortal tedium (p. 217)

Dead world, airless, waterless. (p. 201)
 I fell asleep. But I do not want to sleep. (p. 194)
 I shall not give up yet (p. 191)
 This is awful (p. 191)

[Que tédio (p. 19, 55, 58)
 Que tédio. E eu chamo isso de brincar. (p. 21)
 Tédio mortal (p. 57)
 Mundo morto, sem água, sem ar. (p.37)
 Adormeci, mas não estou a fim de dormir (p. 28)
 Não vou desistir ainda (p.24)
 Isso é horrível] (p.24)

Ocorre que ao intercalar esses comentários pessoais com a história que conta, o narrador está justamente provocando a quebra do tédio. É como se a narrativa precisasse de um intervalo (desabafos do narrador) para ser retomada depois. Assim sendo, os comentários sobre o tédio, sobre o mundo morto e sem atrativos, na verdade têm como função quebrar o efeito do tédio na escrita e leitura da obra. Assim como o narrador, as histórias tendem a “choke, go down, come up, choke, suppose, deny, affirm, drown...” (BECKETT, 1991, p. 210) “ofegar, afundar, subir, ofegar, supor, negar, afirmar, negar...”

O tédio é uma das molas propulsoras para esses narradores cujo cotidiano é, muitas vezes, insuportável. Na literatura contemporânea, o tédio passa a estar ainda mais presente. Segundo Lars Svendsen, em sua *Filosofia do tédio*, o homem atual é invadido por tal sentimento, quando se sente indiferente em relação ao mundo e percebe que sua existência é gratuita. Isso é revelado em Schopenhauer, em Fernando Pessoa, em Kierkegaard, em Hilst, em Beckett, em Proust, em Clarice Lispector (“Quem não é um acaso na vida?”), só para citar alguns exemplos. Até Don Juan, cuja vida amorosa parece sempre repleta de novos encontros, revela um tédio constante, pois a busca por um novo amor termina sendo uma tentativa de preencher o vazio que o herói sente eternamente.

É para evitar o tédio e a náusea que esses narradores escrevem de forma compulsiva. Como diz o narrador Antoine Roquentin, de *A náusea*, “Escrevo o que me passa pela cabeça”. Malone e unicórnio (protagonista hilstiano a ser analisado), por sua vez, sentem-se estranhos no mundo, estranhos no ninho, e narram para preencher a solidão e o vazio que sentem. Dessa forma, parecem encontrar uma finalidade para a existência, preenchendo o vazio do cotidiano: “Você sabe que é muito difícil agüentar esse imundo cotidiano com um sorriso nos lábios e com o olhar ameno?” (HILST, 2003, p. 156).

O rigor estético também é observado em *Malone morre*. O protagonista concorda que escrever exige disciplina, trabalho, cuidado com as palavras e atenção. Em Beckett, a lição do trabalho literário pode ser interpretada no ato de catar lentilhas:

For a great number of tasks are of this kind, without a doubt, and the only way to end them is to abandon them. She could have gone on sorting her lentils all night and never achieved her purpose, which was to free them from all admixture. But in the end she would have stopped, saying, I have done all I can do. But she would not have done all she could have done. But the moment comes when one desists, because it is the wisest thing to do, discouraged, but not to the extent of undoing all that she has been done. But what if her purpose, in sorting the lentils, were not to rid them of all that was not lentil, but only of the greater part, what then? (BECKETT, 1991, p. 214)

[Grande número de trabalhos é desse tipo, digam o que disserem, trabalhos que só se terminam deixando-os de lado. Mamãe Luis poderia continuar a escolher suas lentilhas até o amanhecer que seu objetivo, deixá-las limpas de toda impureza, não seria atingido. Ela pararia no fim, dizendo, fiz o que pude. Mas ela não teria feito o que poderia. Mas sempre vem o momento quando a gente desiste, por esperteza, desanimado, mas não ao ponto de desfazer tudo o que já foi feito. Mas se sua meta, ao escolher lentilhas, não era afastar tudo o que não fosse lentilha, mas só a maior parte, e daí?] (BECKETT, 2004, p. 53)

Na composição de sua prosa, a tarefa de selecionar palavras, optando por uma escrita concisa, sem o derramamento de emoção, é semelhante à tarefa da senhora Lambert no ato de catar lentilhas, livrando-as das impurezas. Diante de uma tarefa cuidadosa, que exige bastante atenção, é natural que se desista. No entanto, a meta da senhora Lambert e dos narradores beckettianos é a de persistir na tarefa, continuamente.

Semelhante preocupação é encontrada em Hilda Hilst, para quem a escrita é um trabalho viril:

A tarefa de escrever é tarefa masculina porque exige demasiado esforço, exige disciplina, tenacidade. Escrever um livro é como pegar na enxada, e se você não tem uma excelente reserva de energia, você não consegue mais do que algumas páginas, isto é, mais do que dois ou três golpes de enxada. Por isso, nessa hora de escrever é preciso matar certas doçuras, é preciso matar também o desejo de contemplar, de alegrar-se com as próprias palavras, de alegrar o olhar. É preciso dosar virilidade e compaixão. (HILST, 2003, p. 175)

A escrita desses autores une a preocupação estética aos questionamentos metafísicos. Assim como o ato de escrever é abordado o tempo todo no fluxo da consciência dos narradores, o enigma da vida e da morte também são temas constantes. O

narrador beckettiano atira-se nas histórias que cria, buscando escapar do peso metafísico, da incógnita que permanece sem resposta. Assim, prefere entediarse contando enredos como um passatempo a aprofundar idéias a respeito da existência. O narrador segue criando outros Eus, devorando-os em seguida, para depois criar outros e assim sucessivamente. A cada Eu criado, o narrador se fortalece, morre e ressuscita, voltando a viver no fio narrativo, por amor à literatura, amor às palavras. Escrever é um ato de amor: “And if I tell of me and of that other who is my little one, it is as always for want of love” (BECKETT, 1991, p. 225) “E se eu falo de mim, e depois do outro que é meu pequeno eu, e que eu comerei como comi todos os outros, é como sempre, por necessidade de amor.” É por amor que o narrador decide matar Moll (“Moll. I’m going to kill her”) para depois criar Lemuel.

Por “necessidade de amor” a narrativa não pode parar. A constante criação de Eus traz o desejo do narrador do encontro com o outro. É curioso observar que os pares são de extrema relevância na literatura beckettiana, nem que seja para ressaltar ainda mais a solidão do personagem na presença do outro. De fato, a solidão parece ser o destino do sujeito beckettiano:

At this hour then erotic craving accounts for the majority of couples. But these are few compared to the solitaires pressing forward through the throng, obstructing the access to places of amusement bowed over the parapets, propped against vacant walls. (BECKETT, 1991, p. 230)

[Os casais, cuja maior parte se encontra apenas por uma simples questão de interesse erótico, são pouco numerosos comparados com os solitários, cruzando as ruas e esquinas em todos os sentidos, obstruindo o acesso aos lugares de prazer, cotovelos nos parapeitos das janelas, encostados, de longe em longe, nos muros da cidade.] (BECKETT, 2004, p. 72)

Os personagens são salvos da solidão por algumas horas, algumas páginas de narração. Sabem que o destino de todos é a solidão. Sabem que a vida é uma luta constante e que os momentos de gozo e alegria vêm sempre em doses pequenas, em raros momentos, pois a vida constitui-se como movimento, como busca, como luta, como anseio de alcançar a desejada satisfação, a desejada completude que, como sabemos, nunca se realizará. Lembrando as palavras de Kermode, “to be alone and poor is, in a sense, everybody’s fate” “ser sozinho e pouco favorecido é, de certo modo, o destino de todos” (2000, p. 156).

Em seu ensaio, “Ulisses: um monólogo”, Jung afirma que ao ler a obra de Joyce sempre vem a sua mente o quadro chinês de Richard Wilhelm. O quadro mostra a figura de

um iogui meditando. De sua cabeça surgem vinte e cinco figuras. Para Jung, essa figura simboliza o Eu despegado de si próprio e liberado para constituir outros Eus. Tal exemplo, relatado pelo psicanalista, encaixa-se com a sensação que temos diante da literatura de Beckett e Hilst. De um narrador inicial, surgem sub-narrativas, vozes, Eus que se multiplicam, resultando, assim, num discurso fragmentado.

Sabe-se que a falta de objetividade na narrativa moderna/contemporânea é bastante criticada por determinados autores a exemplo de Lukács, como já foi mencionado no capítulo sobre a crise da narrativa. O excesso de subjetividade na literatura tende a ser visto como um fator determinante da crise pela qual ela passa. No entanto, o surgimento dessa nova literatura, desprendida dos valores do realismo-naturalismo, na verdade consegue investigar profundamente o sentido da existência humana. Tal investigação só é possível devido ao elevado grau de subjetivismo presente nas obras aqui estudadas. Afinal, a literatura não é feita somente da lógica, da razão pura, mas também do instinto, da paixão e de idéias. Constatou-se que a ordem técnica e científica, alcançada pela razão humana, voltou-se contra o próprio homem, vítima do sistema e escravo de uma desumana maquinaria. Diante desse contexto, surge a nova literatura, uma literatura que, a partir de Dostoiévski, investiga o homem em crise, em busca de um novo caminho, uma nova razão de ser.

A prosa de Hilst e Beckett aponta para a possibilidade de reconhecimento do homem em crise. Seu protagonista narra em busca de um entendimento da condição humana. Não se trata de um protagonista lançado à conquista do mundo externo, como um Robinson Crusoe, mas de um protagonista voltado para a sua interioridade. A narrativa desses autores reflete, em sua construção, a consciência intranquila e problemática do sujeito. A incompletude desse sujeito é visualizada na incompletude da representação da prosa. Daí os temas freqüentes em Hilst e Beckett: a morte, a solidão, a (des)esperança, o absurdo.

Não se pretende, aqui, discursar novamente sobre a crise da narrativa, sobre o romance como um “gênero inacabado”, nas palavras de Bakhtin. Busca-se, por fim, aprofundar essa segunda parte da trilogia, *Malone morre*, ressaltando a forte presença do tema da morte, da solidão, do desejo de silêncio e da persistência na literatura. Tais temas

estão presentes também nos contos de Hilst ressaltados nesse trabalho: “Lázaro” e “O unicórnio”.

Retomando o sentimento de nostalgia no narrador/escritor Malone ao descrever episódios do personagem Sapo, percebe-se que tais episódios coincidem com episódios vividos por Beckett. Nosso intuito não é enfatizar uma interpretação autobiográfica. Trata-se apenas de um comentário que reforça o fato de *viver* e *inventar* serem conjugados simultaneamente na obra de autores como Beckett e Hilst, autores que viveram para a literatura de forma intensa. Como diz Malone, “com o mesmo lápis escrevo sobre Sapo e eu”.

Live and invent. I have tried. I must have tried. Invent. It is not the word. Neither is live. No matter. I have tried. While within me the wild beast of earnestness padded up and down, roaring, ravening, rending. I have done that. And all alone, well hidden, played the clown, all alone, hour after hour, (BECKETT, 1991, p. 194)

[Viver e inventar. Eu tentei. Acho que tentei. Inventar. Não é bem essa a palavra. Viver também não é. Seja. Eu tentei. Enquanto dentro de mim ia e vinha a besta feroz da seriedade, rugindo, rasgando, roendo. Eu fiz isso. E completamente sozinho, bem escondido, fiz o papel de palhaço, sozinho, hora após hora] (BECKETT, 2004, p. 28)

Entre viver e inventar, entre o estado presente de seu corpo, de sua saúde, e o ímpeto de narrar histórias, Malone sente-se perdido na tentativa de encontrar a palavra certa que abarque a sua existência, a existência humana: “The last word is not yet said” “Ainda não foi dita a última palavra”. O narrador fala sobre a vida, na tentativa de alcançar o seu significado: “I say living without knowing what it is” (BECKETT, 1991, p. 195) “Viver. Falo sem saber o que quer dizer tal coisa”. De fato, a linguagem não consegue abarcar o sentido da vida. As palavras tentam alcançar o sentido, mas este segue sendo escorregadio.

A filosofia, a teologia e a literatura sempre vêm buscando alcançar a Verdade, a compreensão de quem somos, do universo e de Deus. A Verdade é uma necessidade humana. O homem busca a superação de si mesmo no presente, dia após dia. Por trás dessa busca há o desejo de reconciliação entre o Eu e o mundo exterior. Mas essa parece ser uma eterna discussão, na qual se esconde o problema da linguagem. De acordo com Nietzsche, a língua falsifica o mundo e nos deixa a ilusão de que sabemos das coisas quando na verdade não sabemos. A criação parece surgir da imperfeição, parece surgir como resultado de uma

luta e de uma frustração. Tal frustração está relacionada à origem da língua, ao desejo humano de transcender o isolamento e adquirir uma espécie de conexão com o outro. O sistema da linguagem de símbolos não consegue comunicar toda a abstração, verdades intangíveis e o mundo que experimentamos. Se pensarmos no significado das palavras, o que é frustração? O que é amor? O que é angústia? O que é solidão? As palavras são inertes, símbolos apenas, estão mortas. Muitas coisas ao alcance de nossa percepção não podem ser expressas, muita coisa de nossa experiência é incomunicável. Vejamos a citação completa do trecho de *Malone morre*:

I say living without knowing what it is. I tried to live without knowing what I was trying. Perhaps I have lived after all, without knowing. I wonder why I speak of all this. Ah yes, to relieve the tedium. Live and cause to live. There is no use indicting words, they are no shoddier than what they peddle. (BECKETT, 2004, p. 195)

[Viver. Falo sem saber o que quer dizer tal coisa. Tentei fazê-lo ignorando o que fazia. Talvez eu tenha vivido sem saber. Me pergunto por que fico falando nessas coisas todas. Ah, sim, é para não morrer de tédio. Viver e fazer viver. Não vale a pena culpar as palavras. Elas não são mais vazias do que aquilo que carregam.] (BECKETT, 2004, p. 29).

Se a busca do narrador hilstiano assemelha-se à busca do filósofo pela Verdade e pela compreensão acerca da existência, já em Beckett a intenção do narrador Malone, tendo continuação no Inominável, é a intenção de mostrar que as palavras parecem evidenciar uma exaustão, tanto em textos filosóficos como em textos literários. A palavra parece não dar conta do conteúdo a ser exposto. Como consequência, prevalece a sensação de que tudo já foi dito, que só resta a linguagem repetir-se, continuamente, como ocorre com os narradores da trilogia. Cientes da fragilidade ontológica da linguagem, os narradores seguem a narração repetindo-se, numa tentativa de recriação, na esperança de inaugurar uma fala. Diante de um exemplo como a escrita de Derrida, em *A farmácia de Platão*, compreende-se que a análise que o filósofo faz da linguagem no discurso platônico mostra que o momento no qual falamos abriga uma Verdade por ser um discurso oral e vivo. Ao ser passado para escrita, esse discurso perde sua força e passa a ser uma imitação da oralidade. Dessa forma, a escrita é uma eterna tentativa de resgatar essa Verdade. Esse exemplo pode ser tomado como uma explicação, uma metáfora para o texto de arte

contemporâneo, cujo objetivo é o de ressuscitar os textos anteriores, o cânone filosófico e literário, abrindo portas para novas teorias e fornecendo uma nova interpretação do mundo.

Ocorre que ao narrar histórias, em busca dessa nova interpretação para a existência, Malone é constantemente invadido pelo tédio. Ao enfrentar a exaustão de sua memória e das palavras, Malone deseja chegar ao silêncio. Da concisão de sua narrativa, ele passa a cultivar o silêncio, ainda que seja uma tarefa difícil - “I cannot be silent”:

Silence was in the heart of the dark, the silence of dust and the things that would never stir, if left alone. **And the ticking of the invisible alarm-clock was as the voice of that silence which, like the dark, would one day triumph too.** And then all would be still and dark and all things at rest for ever at last. (BECKETT, 1991, p. 203)

[No coração das trevas, havia o silêncio, o silêncio da poeira e das coisas que nunca saíam do lugar, se dependesse delas. **E o tique-taque do invisível relógio era como a voz do silêncio, que, um dia, como a treva, também ia triunfar.** E então tudo seria silencioso e escuro e as coisas estariam, finalmente, em seu lugar, para sempre.] (BECKETT, 2004, p. 39) (grifo nosso)

Como mostra a passagem grifada, as palavras de Malone são impregnadas de morte, como uma previsão do seu destino. Seu tempo presente é o da narrativa, entre o tique (nascer) e o taque (morrer). O tempo da narração é o da duração, até o dia em que a escuridão (morte) e o silêncio triunfarão. Como diz Kermode, “our need for an ending transforms our life between the ‘tick of birth and the tock of death’ ” “nossa necessidade do fim coloca nossa vida entre o *tique* do nascimento e o *taque* da morte” (2000, p. 196-197). A ficção tenta imitar esse começo e fim, mas o faz de modo diferente, pois o tempo da ficção não é o mesmo do tempo humano. Trata-se do tempo da consciência, da *dureé*, diferente do tempo linear cristão.

Também em Hilst, a protagonista deseja alcançar o silêncio. Quando as palavras não dão conta do significado que ela deseja expressar, quando a voz parece produzir um discurso gratuito que não satisfaz o seu desejo, a narrativa ganha um novo rumo e tende a cultivar o silêncio como única possibilidade autêntica diante da falácia esvaziada de sentidos:

É uma zona de silêncio onde tudo que ali está, está acomodado; é um lugar onde cada coisa só poderia estar ali, onde cada coisa é plena, perfeita, não há choques, não há mais nenhuma vontade de expandir-se, existe apenas um núcleo pulsando em silêncio e uma grande lucidez, mas uma lucidez diversa daquela que

pensamos, uma lucidez de perfeitíssimo entendimento... (HILST, 2003, p. 174)

Quando Malone consegue silenciar seus enredos é que ele ouve a vida lá fora, a vida além da janela de seu quarto. O ruído das árvores, as luzes do dia e da noite, que entravam pela janela e iluminavam seu quarto, atraindo a sua curiosidade, fazendo-o lembrar os seus “verdes anos”. Ele encontra-se imerso no tédio de sua rotina e das palavras/histórias encadeadas pela sua memória falha. O ruído da vida lá fora que religa o tempo presente aos anos passados de sua existência é uma pausa para a angústia, a solidão e o tédio. Representa os poucos momentos encharcados de vida que restam ao narrador. Afinal, preso à narrativa, Malone sente que sua vida foi suspensa, colocada em segundo plano. No entanto, é importante lembrar que viver e narrar confundem-se o tempo todo, como o próprio narrador confessa. Mas vejamos uma dessas pausas, quando o narrador deixa de inventar sub-narrativas para rememorar o passado com seu ruído e silêncio. Ele silencia seus enredos para viver seu momento de nostalgia:

When I stop, as just now, the noises begin again, strangely loud, those whose turn, those whose turn it is. So that I seem to have again the hearing of my boyhood. Then in my bed, in the dark, on stormy nights, I could tell from one another, in the outcry without, the leaves, the boughs the groaning trunks, even the grasses and the house that sheltered me. Each tree had its own cry, just as no two whispered alike, when the air was still. I heard afar the iron gates clashing and dragging at their posts and the wind rushing between their bars. There was nothing, not even the sand on the paths, that did not utter its cry. The still nights too, still as the grave as the saying is, were nights of storm for me, clamorous with countless pantings. These I amused myself with identifying, as I lay there. Yes, I got great amusement, when young, from their so-called silence. (BECKETT, 1991, p. 206)

[Quando eu paro, como agora, os ruídos recomeçam, estranhamente altos, aqueles que estão na vez. De maneira que me parece reencontrar a audição dos meus verdes anos. Então na cama, no escuro, nas noites de tempestade, eu sabia distinguir, na celeuma lá fora, as folhas, os galhos, os troncos que gemiam, a própria grama e a casa que me abrigava. Cada árvore tinha seu jeito de gritar, assim como de murmurar quando o tempo estava calmo. Eu ouvia ao longe o portão de ferro batendo em seus pilares e o vento passando por entre as barras de ferro. E tudo tinha sua voz, até a areia da trilha. As noites calmas também, calmas como dizem que a sepultura é, eram noites de tempestade para mim, trepidando com clamorosas palpitações, que me divertia tentar decifrar. Sim, me diverti muito, quando jovem, com seu assim dito silêncio.] (BECKETT, 1991, p. 43)

Quando perde seu lápis por dois dias, Malone chega a ficar contente, pois os dois dias são preenchidos com a vida, por ela mesma, e não pela ficção de suas histórias.

Ele chega a confessar que passou “dois dias inesquecíveis”, os quais não será permitido ao leitor tomar conhecimento, visto que o lápis não tomou nota do que se passou no seu quarto, durante esses dois dias.

É importante destacar a descrição do seu lápis. Trata-se de um lápis de cinco faces, evidenciando, assim, as várias faces da narrativa:

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. (BECKETT, 1991, p. 222)

[É um lápis pequeno, marca Vênus, verde ainda, sem dúvida, com cinco ou seis faces, e apontando dos dois lados, e tão curto que nele mal cabem meu polegar e os dois dedos seguintes, apertados.] (BECKETT, 2004, p. 63)

De fato, a narrativa de Malone, assim como o lápis, pode ser dividida em cinco partes: planos para o futuro, cujas divagações se misturam com o presente; criação de três histórias; e inventário de seus objetos no quarto.

Dividido entre a rotina vivida no seu quarto e as histórias que inventa, entre perder o lápis e achá-lo em seguida, Malone reflete sobre sua vida de forma bem humorada, como evidencia a passagem na qual ele menciona, em uma de suas sub-narrativas, que um papagaio repetia as três palavras – *nihil in intellectu*⁵¹ – ensinadas pelo seu dono. Não se evidencia no narrador de Beckett um desejo de adentrar temas metafísicos. Quando surgem brechas no texto, permitindo esse tema, o narrador assume um tom satírico. A tendência niilista em Beckett enfatiza o materialismo, através de descrições escatológicas e das necessidades rotineiras humanas. O mundo subjetivo (existencialista e desordenado) mantém-se em equilíbrio com o mundo objetivo (naturalista e ordenado). Ao mesmo tempo em que o narrador é solipsista, também busca desenvolver a individuação, através da descrição de personagens e enredos que inventa. Assim, busca sair um pouco de si mesmo e adentrar o universo de toda a humanidade. O narrador beckettiano escreve sobre o mundo ao seu redor, desde os mínimos detalhes escatológicos e peculiaridades do mundo material, até a interioridade do personagem.

⁵¹ Na tradução de *Malone Dies*, Leminski explica essa passagem em uma nota, informando que a citação completa é de Aristóteles: “a frase toda é ‘nihil in intellectu quod non prius in sensibus’, ‘não há nada no intelecto que não tenha antes passado pelos sentidos’, frase básica da teoria do conhecimento de Aristóteles.” (BECKETT, 2004, p. 57)

Ao contrário de autores como Joyce e Proust, que produziram uma literatura colossal, um mundo onipotente, paralelo ao nosso, Beckett produziu obras nas quais se evidencia a impotência do autor diante do texto literário. Seu narrador não se sente senhor daquilo que escreve. Com seu lápis na mão, Malone sente uma mistura de satisfação e tédio, mostrando consciência do fracasso na tentativa de representar a realidade na obra de arte.

Sabe-se que uma parte da crítica beckettiana enfatiza o lado niilista da obra do autor. No entanto, é importante observar que até os momentos mais cruciais do narrador são acompanhados da singularidade do humor negro beckettiano, suavizando, assim, o peso de temas como a morte e o suicídio. Basta lembrar que em certo momento da narrativa, Malone pensa em suicidar-se, mas logo percebe que a janela de seu quarto é alta demais e termina desistindo, acomodando-se de volta a sua cama. Em vez de divagar sobre o mistério da vida e da morte, Malone opta por escrever sobre o presente rotineiro, criando histórias e descrevendo seu corpo, suas dores, suas sensações, sentimentos e passatempos. O herói é ciente da materialidade do mundo e da ausência de uma existência após a morte: “I was speaking then was I not of my little pastimes and I think about to say that I ought to content myself with them instead of launching forth on all this ballsaching poppycock about life and death.” (BECKETT, 1991, p. 225) “Eu estava falando dos meus pequenos passatempos e ia dizer, creio, que faria melhor me contentar com isso em vez de me lançar nessas histórias de arrasar corações sobre a vida e a morte”.

Em Hilda Hilst também há passagens sobre o suicídio. No conto “O unicórnio”, a protagonista pensa em bater o seu chifre na parede até sangrar e desfalecer por completo. Porém, desiste de tal façanha, pois a vontade de se mostrar forte e positiva diante dos outros é superior à vontade de se desligar da vida. A voz da escritora-unicórnio busca a compreensão do outro, o amor do outro, pois possui “o coração grande demais”. A voz do personagem em Beckett é uma voz que persiste em busca de sua própria identificação e que, ao mesmo tempo, tenta desligar-se do seu Eu, assim como a protagonista-unicórnio tenta. É a voz do cogito a procura da verdade.

Ao se pensar na trilogia, observa-se que o número três não é escolhido por acaso. Segundo Alain Badiou, em seu livro *On Beckett*, o cogito envolve três termos:

movement (going), *rest* (being) e *logos* (saying)⁵² (2003, p. 12). Eles correspondem, respectivamente, a *Molloy* (movimento), *Malone morre* (descanso) e *O Inominável* (a fala).

O número três é relevante não só em Beckett, como também em Hilst. A escolha de uma trilogia, bem como a insistência da presença de três personagens em cada conto de *Fluxo-floema* evidencia as três faces do protagonista beckettiano/hilstiano que cria outras *personas* para si mesmo.

O grande paradoxo de Beckett é o fato de sua literatura apontar para o fim da narrativa e ao mesmo tempo para o seu recomeço. Trata-se de uma decadência que sinaliza o início de uma nova forma de narrativa, uma nova tendência da ficção literária. Na época em que Beckett escreveu a trilogia, ele já havia desenvolvido uma técnica própria. Conforme Smith⁵³, a literatura beckettiana traz a voz da literatura universal. Seus narradores são contagiados por vozes literárias. Em autores como Swift, Fielding e Sterne, Beckett encontrou não somente a coragem de enfrentar o declínio físico da existência das coisas, mas, principalmente, a coragem de persistir diante dos impedimentos que a escrita literária enfrenta: o fracasso da memória, a força da imaginação reduzida e a incerteza diante do mundo e declínio da verdade. Apesar de tudo isso, o sujeito contemporâneo e o sujeito da narrativa seguem adiante, numa espécie de heroísmo, afirmando a literatura e aceitando a existência como ela é.

A existência do narrador resume-se ao ato da escritura: “Scribo ergo sum”. Ainda assim, esse Eu que escreve abdica de si próprio para servir a um Eu indefinido e inominável da escritura. Trata-se de um narrador que não sabe ao certo quem é e desconhece seu público. Abdica de sua própria identidade para dar continuidade ao Eu da literatura de todos os tempos: “Who is talking, not I” “Quem está falando, não sou eu”, é como se uma voz narrativa tomasse posse do narrador, com a permissão deste. O Eu-narrador beckettiano vivencia a crise da narrativa e busca um entendimento, uma saída não só para si mesmo, mas para a própria literatura.

Sabe-se que Badiou posiciona-se contra a tendência desconstrucionista e pós-modernista da análise do texto literário e propõe uma reflexão sobre o pensamento da filosofia e o pensamento da arte. Assim, o estudo comparativo entre os dois autores, Hilst e

⁵² O movimento, o descanso e o logos estão sempre presentes na obra beckettiana.

⁵³ SMITH, Frederik Northrop. *Beckett's eighteenth century*. New York: Palgrave, 2002. (p.108).

Beckett, justifica-se pelo tema do “niilismo heróico”, afinal, concordamos em parte com a análise de Badiou ao ressaltar pontos positivos na literatura de um autor como Beckett, indo contra uma interpretação negativa de sua obra. Apesar da relevância do niilismo na obra hilstiana/beckettiana, torna-se necessário evitar, por exemplo, nivelar sob a palavra niilismo o sentimento que permeia os textos desses autores. Foi possível perceber até então que os autores persistem na escritura, na arte literária, revelando um niilismo heróico, um contínuo ressuscitar da palavra. O humor negro em suas obras, bem como as tiradas blasfematórias, evidencia a ousadia desses autores, insatisfeitos com o mundo e guiados pelo impulso para a construção de um outro mundo: o da escrita.

Em *L'incroyable désir*, Badiou resalta que a pobreza, a doença, a velhice, a imobilidade do corpo são uma alegoria da condição humana. Beckett parece reduzir a situação dos personagens da trilogia ao nada, para depois fazer emergir o fluxo da consciência deles. De Molloy ao Inominável, percebe-se a perda gradativa de mobilidade, de saúde e de memória, nos protagonistas. Além disso, há a perda de membros também, culminando com uma cabeça falante, na última parte da trilogia. Esta seqüência que vai do movimento errante de Molloy à imobilidade de Malone e do Inominável é vista por Badiou como uma ascese. Os protagonistas são despojados de tudo, restando somente o seu pensamento, a consciência, o imperativo da fala. Do movimento caminha-se para a morte, para a imobilidade total. No entanto, não há imobilidade total em Beckett, pois em *Malone morre*, a morte não se realiza. Como afirma Leminski, no posfácio da segunda parte da trilogia, “Malone morre. *Malone Dies*, não.” (2004, p. 159).

A morte é sempre adiada pelo imperativo da linguagem. O movimento do corpo é substituído pelo movimento da linguagem. É aí que se encontra a ascese em Beckett, uma ascese lingüística. Não se trata, obviamente, de uma ascese platônica. A escrita beckettiana é ciente da situação material e animal do homem. Trata-se de uma ascese enquanto método literário de sua prosa. Por isso, quanto mais imóvel o narrador, mais acelerada e compulsiva torna-se sua fala. A resistência do discurso faz com que a morte nunca se concretize.

Já a ascese em Hilst, além de ser uma ascese da linguagem literária, da palavra narrada, é, também, um desejo transcendental de “chegar à mais alta montanha, pois os homens têm vontade de subir. Certos homens. Nós”. (HILST, 2005, p. 161). Por outro lado, é possível observar, também, uma revolta em relação ao divino. Algo que nos fascina em

Hilst é a sua percepção crítica a respeito não só da condição humana, confrontando o sentido material com o espiritual, mas, sobretudo, da condição social do homem, da injustiça e da violência às quais somos submetidos. Diante disso, o discurso metafísico e transcendental da autora sofre uma queda brusca e passa para o tom sarcástico e vingativo:

O teu Deus é um porco com mil mandíbulas escorrendo sangue e imundície. (...) O teu Deus nos cuida assim como os homens cuidam dos cães sarnentos: a porretadas. O teu Deus nos cuida assim como os homens cuidam das cobaias, para a morte ... (HILST, 2003, p. 165)

Beckett trata o divino com ironia e humor. Em certo momento da narrativa, Malone diz estar ciente de que há pessoas em cima e embaixo dele. É como se ele estivesse no purgatório dantesco, sem saber ao certo a que círculo pertence: “tudo está amarrado, inclusive eu”. O lugar (hospital) onde ele se encontra é um prédio com seis andares. Acrescenta, ainda, que se sente dentro de um cérebro, e que este parece conter seis planos, seis círculos. De um discurso metafísico e teológico o narrador passa logo em seguida para o plano de sua rotina, de sua narrativa diária, como passatempo⁵⁴ de sua existência.

O mundo da trilogia de Beckett parece não ter começo nem fim. Mostra um mundo em crise, que sobrevive por causa da palavra, da narração. O mundo da trilogia é um tempo descontínuo. O começo e o fim possuem pouca importância. O que importa é o *meio*, é a disposição do narrador Malone contra a morte.

Uma das características mais fortes na prosa de Beckett é a desconfiança na literatura, no modelo fictício, e, ao mesmo tempo, a dependência do narrador perante a ficção. Sem a ficção tudo parece perder o sentido. A existência de Malone depende das sub-narrativas imaginárias que ele escreve diariamente. Ao mesmo tempo em que o universo literário é uma mentira é, também, indispensável a Malone. Portanto, a ficção tem que continuar, sem a preocupação de se chegar ao *fim*. O mundo da trilogia parece não ter começo, nem fim, trata-se de um fluir contínuo. É a duração do livro, da narração, que comanda a existência do narrador.

O que Beckett deseja realizar em sua trilogia é a união do *começo* com o *fim*, de modo que os enredos sejam circulares, de modo que o fim toque o começo. Assim, Molloy

⁵⁴ Ao dizer que os protagonistas narram como um “passatempo” não pretendemos, de forma alguma, desmerecer o valor da literatura. Sabe-se que a literatura não é um passatempo. A literatura oferece um caminho (talvez o mais completo e profundo) para o conhecimento do homem. A relação entre a narrativa diária e o “passatempo”, aqui estabelecida, é retirada diretamente do texto beckettiano.

inicia e termina a sua narrativa num quarto. Sua narrativa tem continuidade com o narrador Malone, também dentro de um quarto, e, posteriormente, com o Inominável.

O verdadeiro niilismo heróico de Beckett é transformar o nada em movimento, em luta, em desconforto constante, impulsionando o Eu-narrador ao encontro de algo, dando continuidade ao imperativo da narração. Sua produção literária impõe-se como uma arte que emerge do vazio, da escuridão, da morte. Nesta condição desfavorável, a literatura beckettiana insiste como um cacto resistente em meio ao deserto, provando que *a terra não é totalmente ingrata* (“terre ingrate, mais pas totalement”).

5.3 THE UNNAMABLE – A INFINITUDE DA FALA

A estratégia narrativa, nessa terceira parte da trilogia, não pode ser a mesma das outras duas. Nem a tentativa épica de Molloy, nem as lembranças em forma de monólogo de Malone. Se o narrador Malone tornava sua história um espelho de si próprio, já o Inominável não tem como refletir uma identidade inexistente. O Inominável só existe por causa da palavra. Sua existência é formada palavra por palavra, dando corpo a última parte da trilogia, cuja narrativa caracteriza-se por ser uma profusão de questionamentos, de hipóteses a respeito da existência do Inominável.

Já se falou da importância do Eu cada vez mais crescente na literatura e na filosofia. Com a perda da religião, o homem passa a se ver como centro da existência. O Eu como vontade e representação de Schopenhauer, o Eu de Fichte, o Eu de Descartes, o Eu livre e independente dos existencialistas, ressaltando o livre-arbítrio do homem, enfim, todos estes Eus afirmam a vontade criadora do homem. Viu-se também que esse idealismo do Eu conduz ao niilismo. Na verdade o niilismo já era uma força implícita nesse idealismo fichteano. Ao recusar a existência divina e metafísica em detrimento do Eu racional, o homem depara-se com o *nada*. Como resultado disso, o Eu na literatura contemporânea passa por uma crise que se revela, esteticamente no texto, num Eu em dissolução, desprovido de sentido, buscando reunir as migalhas de sua própria existência. Ao mesmo tempo em que o Eu constitui-se algo essencial, passando a exercer uma atividade

primordial no texto, por outro lado essa autoconsciência apresenta-se estilhaçada, perdida em seus próprios pensamentos desconexos. Tal é o caso de *O Inominável*. O próprio título revela-se por si só a negação de uma identidade. O narrador dessa terceira parte da trilogia narra como uma obrigação, um ofício a ser cumprido. Narra para não calar, para não deixar de existir. A narrativa é um canal para a sua sobrevivência, um exercício para preencher o tempo e a solidão que o circunda. Em meio aos seus pensamentos, o narrador vê fantoches, fantasmas e crê um deles ser Malone, como se ele fosse uma sombra de si mesmo e vice-versa. Ora pensa que não é Malone quem interrompe a sua solidão e sim Molloy. Imerso em seus pensamentos, o Inominável é impulsionado a contar histórias e nega, insistentemente, estar falando sobre si mesmo: “I seem to speak, it is not I, about me, it is not about me” “Pareço falar de mim, mas não sou eu, não é sobre mim”. Assim, o narrador fala sobre sua existência, cria personagens, fala de lugares e objetos como uma tentativa de ausentar-se de si mesmo. Ao mesmo tempo em que busca alcançar o silêncio, o nada, o inominável-narrador fala para quebrar o silêncio e a solidão. Sua voz, bem como as vozes que povoam sua memória, é impulsionada a dar continuidade à escritura como uma constante iniciativa de compreender a existência.

No início, ciente de sua solidão: “I am of course alone. Alone” “Estou obviamente sozinho. Sozinho”, o Inominável inicia sua narração, confessando ter a necessidade de iludir-se, de acreditar na presença de algo ou alguém que lhe faça companhia, ainda que sejam “puppets” (fantoques) para aguçar a sua criatividade. Dentre esses puppets estão os personagens Molloy e Malone, bem como outros personagens beckettianos, não só da trilogia, mas de outras obras: “To tell the truth, I believe they are all here, at least from Murphy on” (BECKETT, 1991, p. 293) “Para dizer a verdade, acho que estão todos aqui, pelo menos a partir de Murphy.”

Vários duplos habitam ao redor do Inominável. Sua narração comporta vários planos, como se uma narrativa contivesse outras dentro dela e como se um protagonista fosse o espelho de outros. É como se uma narrativa funcionasse de pano de fundo para outras: “Are there other pits deeper down? (A que panos de fundo dá acesso este pano de fundo?)” (BECKETT, 1991, p. 293). O espaço físico no qual o Inominável se encontra é indescritível. Sabe-se apenas que ele está só, imerso na escuridão. Tal escuridão é intercalada por luzes e brilhos que trazem as formas de fantoches (personagens como

Malone e Molloy), que povoam a imaginação do narrador Inominável. Eis a descrição do espaço onde ele se encontra: “But, as I have said, the place may well be vast, as it may well measure twelve feet in diameter (...) I like to think I occupy the centre, but nothing is less certain.” (BECKETT, 1991, p. 295). “Mas o lugar, como já assinaléi, tanto pode ser amplo, como ter apenas onze pés de diâmetro (...) Gosto de estar no centro⁵⁵, mas nada é menos certo.” Em determinado momento, o Inominável diz que dentre todos esses personagens passados que povoam sua mente e que se fazem presentes como sombras ou fantasmas, aquele que mais lhe aparece no início de sua narração é Malone. Ele acredita que a hora de criar um companheiro para Malone é chegada. Como já foi mencionado, o ser beckettiano dificilmente está totalmente sozinho. Sempre há a possibilidade do encontro, da existência do outro, da expectativa em compartilhar sua existência com outro ser. Tal observação permite que o leitor desconfie da existência de um niilismo na obra beckettiana. Seja no teatro ou na prosa, os pares merecem ser ressaltados, pois ainda que os personagens sejam solitários, terminam como cúmplices da solidão um do outro. O pessimismo de Beckett é sua humanidade ferida e o seu niilismo heróico é a descoberta do outro, mesmo que esse outro o machuque ou o decepcione. Pares como Vladimir e Estragon, Mercier e Camier, Clov e Hamm, Molloy e Moran evidenciam a importância da presença do outro para trazer um pouco de sentido à vida. Por se sentirem incompletos, os protagonistas anseiam pelo contato com o outro, a fim de romperem com a solidão e o silêncio. Na segunda e terceira parte da trilogia, os narradores aparecem sozinhos, ainda que cobrem incessantemente pela presença de um “companheiro”. M(alone), como o próprio nome indica, está só, deitado numa cama, narrando os últimos dias de sua vida. Semelhante situação se passa com o Inominável. Contudo, estes narradores não se contentam com a solidão, ainda que a cultivem incessantemente. Como solução para seguir com a estética dos pares, Malone cria dois personagens: Sapo e Macmann. Também o Inominável cria dois seres: Mahood e Worm. Mas muito além desses dois personagens, o Inominável parece ter outros personagens beckettianos a sua volta:

⁵⁵ Esse desejo de ocupar o centro está presente também no personagem Hamm, de *Endgame*. Resta ao personagem beckettiano o desejo e a nostalgia de recuperar o centro perdido, uma vez que o homem perdeu o seu centro com o fim da imagem antropocêntrica do universo, bem como, com a diluição dos conceitos de alma e de pessoa.

And I shall perhaps be delivered of Malone and the other, not that they disturb me, (...) Unfortunately they are not the only disturbers of my peace. Others come towards me, pass before me, wheel about me. And no doubt others still, invisible so far. (BECKETT, 1991, p. 299)

[E eu talvez me veja livre de Malone e do outro, não é que me incomodem (...) Infelizmente, não são eles os únicos que circulam por aqui. Há outros que passam por mim, giram à minha volta.] (BECKETT, 2002, p. 19)

O Inominável é incapaz do menor movimento. É como se permanecesse num estado *post-mortem* de Malone, num purgatório. Seu desejo é o de acabar logo com a narração, de alcançar a paz, o silêncio, o fim. No entanto, ele é impulsionado a falar, a seguir com o ofício de narrador. Aprisionado pela voz narrativa e emaranhado em seus pensamentos, o Inominável sente-se esgotado, mas parece não possuir autonomia para finalizar a narrativa e permanece submisso à vontade de um terceiro, de um “mestre”, um tipo de narrador superior a ele: “Yes, it is to be wished, to end would be wonderful, no matter who I am, no matter where I am.” (BECKETT, 1991, p. 302) “Sim, é de desejar, acabar é algo a desejar, acabar seria algo maravilhoso, seja eu quem for, esteja onde estiver.” Esse “acabar” possui duplo sentido, o de morrer e o de finalizar a obra. Porém, o Inominável é condenado a continuar, a seguir com a narrativa. Seu pensamento e sua imaginação seguem em constante movimento. Ao mesmo tempo em que a narrativa lhe causa alívio, expurgando na escrita seus questionamentos sobre sua existência e a existência das coisas, a narrativa também provoca-lhe angústia, um sentimento de asfixia, como se a obrigação de “falar” o deixasse sem ar, como se as palavras o sufocassem.

Após desabafar no preâmbulo dessa terceira narrativa da trilogia, admitindo ter perdido tempo com seres inventados tais como Murphy, Malone, Molloy e outros, o Inominável decide deixar para trás todos eles e falar somente sobre si mesmo. No entanto, percebe saber pouco ou quase nada de sua história, por isso utiliza sua memória na criação de personagens para preencher seu tempo enquanto procura saber mais sobre sua própria identidade. A partir de então, passa a descrever seu corpo, suas vestes, a queda de seus cabelos, o estado final de seu corpo, cuja aparência termina resumindo-se a um cérebro, “a uma grande bola falante” “I’m a big talking ball” (BECKETT, 1991, p. 315).

Ao falar compulsivamente, o Inominável busca um aprendizado, como se as palavras o levassem ao encontro de alguma verdade, de alguma lição: “I speak, speak because I must, but I do not listen, I seek my lesson” (BECKETT, 1991, p. 306) “Falo, falo,

porque tenho de falar, mas não ouço, procuro a minha lição.” A narração é um dever para o Inominável, mas ao mesmo tempo uma frustração ao perceber que a voz que ele ouve não é a sua, mas a de outro que narra em seu lugar como se fosse ele próprio. Assim como o Inominável não possui identidade definida, a voz não possui autoria:

“It issues from me, it fills me, it claims against my walls, it is not mine, I can’t stop it, I can’t prevent it, from tearing me, racking me, assailing me. It is not mine, I have none, I have no voice and must speak, that is all I know, its round that I must revolve, of that I must speak, with this voice that is not mine, but can only be mine, since there is no one but me, or if there are others, to whom it might belong, they have never come near me, I won’t delay just now to make this clear. (BECKETT, 1991, p. 307).

[Essa voz sai de mim, enche-me, clama contra os meus muros, não é a minha voz, não posso calá-la, não posso impedi-la de me dilacerar, de me sacudir, de me cercar. Não é a minha voz, não tenho voz, não tenho voz e tenho de falar, é tudo o que sei, é em volta disto que se deve girar, é a respeito disto que se deve falar, com esta voz que não é a minha voz, mas que só pode ser a minha voz, porque só existo eu, ou se há outros que não eu, a quem esta voz poderia pertencer, não vêm até mim, não direi mais nada, não serei mais claro.] (2002, p. 31)

A voz que comanda a narrativa, seja essa voz de Mahood, do Inominável ou de outro, compreende um quebra-cabeça de pergunta e resposta. Trata-se de um jogo narrativo. Em certo momento, o Inominável fala da presença de um “Mestre” que o obriga a escrever. Esse Mestre (patrão/editor) retoma o padrão de Moran, espécie de editor que lhe pedia para escrever um relatório sobre Molloy. Afinal, quem seria esse Mestre? Seria o autor implícito a comandar a voz do narrador?

No decorrer da narrativa, percebe-se que o fio narrativo não está em seu poder. As histórias fogem do seu controle. Assim como as sub-narrativas são um jogo de marionetes, ele, o Inominável, percebe-se comandado por um outro. Um outro que o faz de marionete também. Diante disso, a estética do texto da trilogia pode ser esboçada da seguinte maneira: há um autor que comanda o narrador, que, por sua vez, comanda as suas histórias. Além das histórias há ainda as micronarrativas dentro da narrativa principal. Essa fragmentação causa um distanciamento ainda maior de quem narra, tornando a voz narrativa impessoal.

Tudo é criação do narrador (autor fictício) que tem como função criar uma voz narrativa que, por sua vez, cria outras instâncias narrativas (Mestre-Inominável-Mahood-

Worm), formando micronarrativas dentro do romance. Uma boa imagem para visualizar essas micronarrativas que se emaranham, formando o todo da trilogia, é a imagem de uma “espiral invertida”, na qual o narrador encontra-se emaranhado, como ele próprio afirma: “I must have got embroiled in a kind of inverted spiral.” (BECKETT, 1991, p. 316) “Estava provavelmente enredado numa espécie de espiral invertida.” Dentro dessa espiral, o Inominável percorre círculos cada vez mais estreitos, como se sua existência fosse afunilada, seguindo a obrigação do *falar* que lhe foi imposta: “I am obliged to speak. I shall never be silent. Never.” “Sou obrigado a falar. Nunca deixarei de falar. Nunca.” (BECKETT, 1991, p. 291). O Eu, o outro, a voz, todos eles formam um todo, entrelaçados na narrativa: “Às vezes trato-me por tu, se sou eu quem fala”.

Em determinado momento da narrativa o Inominável demonstra coragem em abandonar todos os outros para que sua voz ganhe, finalmente, espaço, comprometendo-se a falar sobre si mesmo. No entanto, mais uma vez ele se dispersa e cria novos personagens – Mahood e Worm – provando que permanecer um Eu narrativo solitário para ele é, de fato, uma situação insustentável. Na verdade, a função de Mahood e Worm é a de preencher a narrativa até que esta chegue ao seu fim, momento no qual talvez o Inominável tenha direito ao seu próprio discurso, provando que o intuito da trilogia não é chegar ao fim, mas sim construir uma fala circular, ou melhor, um ciclo de falas, de vozes, um retornar contínuo e incessante à criação da narrativa.

A presença dos demais personagens confirma a existência do Inominável, uma vez que este funciona como ventríloquo dos demais. Na verdade, o discurso do Inominável revela uma subserviência diante dos outros. Ele fala para que os outros (Mahood, o Mestre, Worm) fiquem satisfeitos e o deixem em paz, livre da obrigação de narrar. Assim, o Inominável nega a sua existência em prol da existência dos demais. Seu desejo é o de livrar-se dos outros e atingir o silêncio, a solidão e a morte. Contudo, enquanto vive, há que continuar o ofício do falar, do narrar, devido ao texto ser um prolongamento compulsivo da voz narrativa. Ora o Inominável acredita ter o poder da palavra, ora percebe não possuir autonomia, pois seu discurso serve como um canal pelo qual passa a voz de Mahood e a de outros. Essa voz atua como se fosse sua e comanda suas palavras e sua condição atual, seja a condição de vivo, morto ou ressuscitado. Cada vez mais ele sente-se tomado pelos personagens e sua existência passa a minguar por um espaço. O espaço vai tornando-se

gradativamente reduzido, seja o espaço físico no qual ele se encontra (diz estar numa ilha, em seguida passa a habitar uma rua, num certo estabelecimento), seja o próprio físico de seu corpo (diz viver num pote, restando-lhe o tórax enterrado na areia).

Todas as vozes que comandam o cérebro do Inominável e reprimem sua existência resultam numa confusão de discursos sem nexos algum. Diante disso, o Inominável busca, insistentemente, um fio narrativo, ainda que sua memória seja repleta de lacunas.

Após um longo tempo sob o comando da voz de Mahood, o narrador cria um novo ser – Worm: “Vou chamá-lo Worm”. Diferentemente de Mahood, Worm parece não ter um discurso, mas sim um murmúrio, pois tem dificuldade em se fazer compreender. Mas o Inominável permanece como ventríloquo de todos eles: “(...) I am Mahood, I am Worm too, plop.” (BECKETT, 1991, p. 338) “Eu sou Mahood, também sou Worm. Plof.”

O Inominável é um ser ressuscitado, semelhante a Lázaro: “for it has happened to me many times already, without their having granted me as much as a brief sick-leave among the worms, before resurrecting me.” (BECKETT, 1991, p. 342) “E eles não me deram um único dia livre para descansar, no meio dos vermes, antes de me ressuscitarem”. Seu futuro é o de falar incansavelmente, até desaparecer no tempo, até não poder dizer mais palavra. Sem saber se possui, de fato, autonomia daquilo que escreve, o narrador do *Inominável* confessa estar cansado de utilizar a primeira pessoa: “But enough of this cursed first person, it is really too red a herring, I will get out of my depth if I’m not careful.” (BECKETT, 1991, p. 343) “Chega desta maldita primeira pessoa, já é demais, eu vou terminar me perdendo, se não tomar cuidado”.

Em determinado momento da narrativa, há a descrição de um espaço, de uma determinada rua onde vive o Inominável-Mahood. A rua, na qual o narrador habita, é um lugar que o retrai e o faz sentir-se desprezado pelo olhar das pessoas, exceto pela dona do estabelecimento que vem até ao pote cuidar dele. O protagonista vive num pote, na entrada do restaurante, onde seu tronco está plantado. Seja onde estiver, ainda que seja na via pública, o narrador sente-se sempre só, sem uma companhia com quem possa compartilhar seus sentimentos e questionamentos. Apesar de morar na Rue Brancion, rua movimentada, no estabelecimento da senhora Marguerite (também chamada de Madeleine), onde há vários fregueses que o observam enquanto escolhem o *menu* do dia, o Inominável sente-se

como se estivesse numa ilha, dentro do pote, apartado da via pública e desprezado pelos outros. Diante dessa existência minguada, num pote, o narrador decide deixar a narrativa atual e passa a criar um novo discurso: o de Worm. Tal discurso não deixa de ter, também, a voz de Mahood, uma vez que todos são um só narrador, como já foi dito anteriormente. A função do narrador, seja lá quem for desta vez (Mahood ou Worm) é a de relatar o que se passa ao seu redor, ainda que tudo não passe de sua imaginação. O Inominável sente-se cansado de dar voz aos personagens e não ter direito a sua própria voz. Todos eles; Malone, Molloy, Mahood, Murphy parecem falar por intermédio de um ventríloquo – o Inominável. Todas essas vozes atuam contra o silêncio, espécie de buraco ou armadilha da narrativa.

Sendo obrigado a dar voz a um novo personagem, o narrador segue cumprindo o seu ofício: “Vou começar a ser Worm”. O espaço de Worm é descrito como um cérebro. Se Mahood estava com a cabeça plantada num pote, Worm é um ser que habita essa cabeça. Por vezes ele se sente dentro de uma cabeça, sensação esta já experimentada por Malone dentro do seu quarto. Todos eles, Worm, Mahood, Inominável são unidos pela mesma voz demiurga que joga e brinca, alongando a narrativa até a infinitude da fala. Ainda que o narrador decida não usar mais a primeira pessoa no texto, passando a utilizar a terceira (ele, eles) é sabido que há somente um “Eu” por trás de todos os “eles”, como o próprio Inominável afirma: “Eu sou Mahood e Worm”.

O último personagem (Worm) revela cansaço ao lidar com as palavras: “The conclusion to be drawn? That the only noises Worm has had till now are those of the mouths? Correct. Not forgetting the groaning of the air beneath the burden.” (BECKETT, 1991, p. 355) “O que há de concluir? Que o único ruído que Worm teve foi o das bocas, das palavras, dos arrotos, dos risos, sucções, perdigotos e gluglus diversos?”

A partir de Worm, a voz narrativa caminha em direção à despalavra, ao silêncio. Worm não chega a tomar posse da narrativa propriamente. A voz fala de Worm na terceira pessoa e chega a admitir a permanência de outras vozes além da sua:

How many of us are there altogether, finally? And who is holding forth at the moment? And to whom? And about what? These are futile teasers. Let them put into my mouth at last the words that will save me, damn me, and no mouth at last the words that will save me, damn me, and no more talk about it, no more talk about anything. (BECKETT, 1991, p. 368)

[Afinal, quantos somos? E quem é que está a falar neste momento? A quem? De

quê? Estas perguntas não servem para nada, ponham-me finalmente na boca aquilo que poderá salvar-me, ou perder-me, e não se fala mais nisso, não se fala mais.] (2002, p. 122)

A voz do narrador permanece obrigada a falar ainda que se apresente omissa na narrativa:

But this isn't Worm speaking. True, so far, who denies it, it would be premature. Nor I, for that matter, and Mahood is notoriously aphonic. (BECKETT, 1991, p. 373)

[Mas quem fala não é Worm. É verdade, até agora, quem é que diz o contrário, seria prematuro. Eu também não sou, se querem saber. E Mahood é notoriamente áfono.] (2002, p. 128)

De fato, há uma confusão de vozes narrativas que não se identificam e são, como o próprio título da obra, “inomináveis”. Frequentemente a voz do Inominável surge, na primeira pessoa, cobrando sua autoria, esperando sua vez de entrar na narrativa, já que durante todo esse tempo serviu de canal para Mahood e os demais.

Finalmente, é chegada a hora de sua voz dominar no texto. Mas quando é chegado esse momento, o discurso do Inominável apresenta-se ainda mais incoerente, como se não soubesse o que dizer, ciente da inutilidade de dizer algo. Na sua dificuldade em se expressar, o narrador fala para compreender, mas na verdade não sabe nem o que procura, sabe somente que segue com sua narração, em busca de qualquer coisa. Não se sente mais como um ser humano de carne e ossos, sente-se um ser feito de palavras, ainda que sejam palavras alheias. Continua a falar, utilizando-se de uma linguagem repetitiva, a procura de algo:

Seeking the cause, the cause of talking and never ceasing, finding the cause, loosing it again, finding it again, not finding it again, seeking no longer, seeking again, finding again, losing again, finding nothing, finding at last, losing again, talking without ceasing, thirstier than ever, seeking as usual, losing as usual, seeking...(BECKETT, 1991, p. 385)

[Continuando a procurar, continuando a encontrar, deixando de encontrar, deixando de procurar, continuando a procurar, não encontrando nada, encontrando finalmente, deixando de encontrar, falando sempre, sempre sedento, procurando sempre, deixando de procurar, falando sempre, continuando a procurar ...] (2002, p. 146)

Com a continuação, caminhando para o término da trilogia, o narrador que se

queixava outrora de não possuir uma voz própria, sendo obrigado a servir como veículo das vozes de outros personagens, percebe, enfim, que a importância de sua fala está no fato de não possuir autonomia sobre o que diz, afinal, o principal não é falar sobre si mesmo, mas simplesmente falar. Na narração do Inominável, objetivo e subjetivo, externo e interno estão unidos num monólogo que se estende ao infinito. A narrativa parece “representar” ela mesma, sem ter obrigatoriamente um “conteúdo” ou uma essência buscada pelo leitor. De fato, a literatura não tem que apresentar uma moral ou uma verdade. Sabe-se, no entanto, que o leitor inevitavelmente espera algo essencial de uma obra, mas a arte por si só é inútil, e por isso é hipnótica. Obras como as de Beckett entediam o leitor diante de uma narrativa fragmentada e monótona, assim como Jung se sentiu diante de sua leitura de *Ulisses*. Está-se diante de uma literatura que mais confunde o leitor do que o motiva. O narrador segue o tempo todo numa atitude contraditória de querer falar, pois calar seria fracassar, seria morrer. Por outro lado, esse mesmo narrador deseja a todo custo alcançar o silêncio.

Pode-se dividir *O Inominável* em cinco partes. Primeiramente há um preâmbulo, no qual a voz do Inominável torna-se presente. Nesta primeira parte, o narrador menciona a presença de Malone, Molloy e outros, percebendo que não se encontra só. Seguindo esse preâmbulo, o Inominável luta com outros “Eus” narrativos que disputam a narrativa com ele. Depois, há a parte da narrativa predominada por Mahood e em seguida por Worm. Após a luta com Mahood e Worm, na tentativa de esvaziar o seu discurso de outras vozes e alcançar um “Eu” puro, isento de vozes alheias que comandam a narrativa, a obra apresenta a quarta parte que é uma espécie de revisão do que foi narrado até o momento. Por fim, há uma prolongada meditação sobre como chegar ao fim da narrativa e, ao mesmo tempo, manter a perseverança de continuar a escrita até o infinito. O grande objetivo por trás de *O Inominável* é o de não assumir uma identidade, não permitir a manifestação de um único Eu. Por isso o Eu é permanentemente metamorfoseado em vários. Beckett parece reduzir a voz do sujeito ao máximo, no intuito de expurgar o Eu e alcançar o ponto puro da enunciação. A maior parte da narrativa evidencia a preocupação do Inominável em recusar a possibilidade de internalizar as vozes de outros (Mahood, Worm, Malone, “my master”, “your Lordship”, “my delegates”, “the tyrants”). O efeito narrativo desse intento é a forte presença de uma voz que não se identifica e que não reflete sobre o que diz, representando, assim, a origem da própria linguagem. Finalmente, *O Inominável* proclama a morte do

sujeito e busca um perpétuo renascimento da linguagem. Somente através dessa linguagem o sujeito conseguirá sobreviver.

A cultura dominante torna o leitor, de uma maneira generalizada, surdo ao (anti) discurso beckettiano, isento do poder ideológico e reificado. A trilogia tem como objetivo chegar à indigência da palavra, afinal, o Inominável recusa a lógica do discurso, bem como a ilusão de possuir uma voz (“Eu”) própria, sem a influência alheia. No entanto, ao mesmo tempo em que ele resiste à voz, devido a ela ser uma mera lógica da aparência, ele esforça-se para pensar o seu “Eu” ontologicamente. Os personagens são reduzidos, até fisicamente (uma cabeça falante), ao fluxo ininterrupto da consciência.

Beckett não deve ser interpretado de uma maneira simplista e reducionista. Apesar do seu pessimismo ao admitir a fragilidade biológica humana através de personagens que sobrevivem como animais insignificantes, em meio a um mundo hostil, na verdade, o autor deseja mostrar que, por outro lado, esses personagens possuem a capacidade de pensar, de criar através da linguagem. Com a insistência na linguagem e na capacidade de raciocínio, demonstradas nos monólogos, a humanidade, nos textos beckettianos, termina tornando-se admirável e imortal, como mostra o discurso incansável do Inominável e de Malone. Assim, o texto de Beckett apresenta movimento (vida), descanso (morte – que não chega a realizar-se, propriamente) e o imperativo da fala. Afinal, apesar do desespero e do tormento de existir, sua obra revela um desejo infinito de prosseguir, de falar, continuamente. É possível traçar uma trajetória, uma ascense em sua obra, pois mesmo a hipótese de uma falta de sentido na existência guarda no fundo um desejo teimoso de ir à procura de uma resposta que devolva esse sentido ao protagonista.

Alain Badiou (1937-), filósofo marxista francês, pertencente ao campo anti pós-moderno da filosofia continental, tem estudado a obra de Beckett durante os últimos quarenta anos. O filósofo percebe que a obra do autor segue o mesmo imperativo da filosofia: o de ser interminável e infinita, assim como o é a matemática. Da mesma forma que parece não ser mais possível definir o que é arte e qual o seu destino, o mesmo se passa com a filosofia. Após um século de desastres e guerras, nossa época aponta para o fim da arte e da filosofia, como sugere Adorno em seus fragmentos. Entretanto, Badiou não se encontra entre os filósofos pessimistas. Em vez de admitir o fim da arte e da filosofia, ele prefere insistir no fim do “fim”, ou seja, na recusa do fim como um ponto final e trágico

para a arte e para a filosofia. Badiou acredita num mais além. Compreende a crise nas artes e no pensamento filosófico. Sabe que a filosofia passou a ser confundida com ciência, política e psicanálise, com o surgimento dos pensadores pós-modernistas. Seu desejo é o de resgatar a filosofia de um caminho equivocado, como por exemplo, a maneira como a questão do Ser vem sendo abordada desde Heidegger.⁵⁶ Assim como a prosa de Beckett no final de *O Inominável*: “I will go on...” “tenho de continuar... vou continuar...”, o imperativo filosófico é interminável.

Badiou estuda algumas categorias não só na sua obra filosófica, mas também na obra de Beckett. Categorias como *evento*, *sujeito*, *verdade*, *ser* e *aparência* estabelecem uma relação entre filosofia e literatura, em seu livro *On Beckett*. De acordo com Badiou, o trabalho de Beckett poderia ter uma interpretação mais otimista do que niilista. Contrário aos demais críticos, ele assume uma posição crítica que parte do zero, no intuito de evitar ser influenciado pela crítica que, no decorrer dos anos, vem rotulando o trabalho do autor irlandês de uma literatura negativa. Sabe-se que um grande autor nunca está esgotado. Reconhecendo isso e vendo além da crítica, o filósofo busca explorar a riqueza da literatura beckettiana com um outro olhar. É claro que a crítica que antecede Badiou tem grande importância e abre horizontes de interpretações. É importante reconhecer, também, a idéia do niilismo em Beckett como um imperativo, refletindo o fim da modernidade como uma característica do século XX. Porém, Badiou analisa o texto beckettiano contra a maré niilista dos críticos. Em vez de limitar sua literatura a uma simples interpretação pessimista, imersa na falta de sentido de nossa existência, o filósofo aponta para o *evento* em Beckett, que, em outras palavras, significa “a purificação da língua”. Dessa forma, Badiou não extrai o niilismo dos textos beckettianos. Ele prefere explorar o problema do sujeito e da linguagem.

Como afirma o filósofo em *On Beckett*, os textos do autor irlandês apresentam algumas características como: a dissolução da subjetividade humana até chegar ao ser, ao uno da linguagem; a persistência da linguagem⁵⁷, pois só ela determina a existência da humanidade; e, finalmente, o *evento*. Este se dá através da *beleza*, do *amor* e do *outro* na

⁵⁶ GIBSON, Andrew. *Beckett & Badiou: the pathos of intermittency*. Oxford: Oxford University Press, 2006. Badiou discorda de Heidegger em vários pontos e não se deixa seduzir pela proximidade entre *poesia* e *ser*. Badiou põe o romantismo de Heidegger em questão.

⁵⁷ Badiou não desenvolve uma análise lingüística. Ele busca nas entre linhas do texto de Beckett o significado daquilo que é dito pelos narradores e personagens.

obra beckettiana. De fato, as histórias de Beckett, seja no teatro ou na prosa, apresentam personagens em pares como já foi ressaltado anteriormente. O evento é o encontro com o outro, é a abertura para uma troca de sentimentos, de palavras e de silêncios também. A solidão em Beckett não é completa. O fato de haver, em sua maioria, dois personagens nas histórias possibilita uma abertura, uma necessidade do outro. Assim, os incidentes em Beckett constituem a realização do evento.

O niilismo heróico, nas obras aqui estudadas, é investigado através do amor, da ascese, do evento e da nostalgia. Partindo do comportamento dos personagens, é possível apresentar uma reflexão acerca dessas categorias.

Badiou apresenta quatro funções na narrativa do autor irlandês. De acordo com sua análise, em *On Beckett*, o amor é a chave do texto. O amor une, dentro de sua duração, as quatro funções. São elas: *wandering*, *immobility*, *imperative*, *story*. (2003, p. 30-36). De fato, a obra beckettiana permite a interpretação dessas quatro funções, pois o que move os narradores-personagens é um desejo incontrolável de seguir adiante. Vejamos a trilogia sob a interpretação dessas funções. Primeiramente há a narrativa de Molloy formada por dois personagens que vagam em busca de algo – Molloy a procura de sua mãe, Moran a procura de Molloy. Durante esse percurso se perdem na floresta, caminham em círculos, apresentam lapsos de memória, mas seguem adiante, persistindo no caminho, ainda que resulte em lugar algum. Essa é a etapa do *wandering*. Em seguida vem a segunda parte da trilogia com o personagem Malone que, imóvel, conta histórias, deitado em sua cama, à espera da morte. Apesar de imóvel, Malone faz com que a narrativa siga adiante, como uma continuação de *Molloy*. Trata-se da fase *immobility* do personagem. O Inominável, por sua vez, apresenta a compulsão do narrar, mesmo sendo um discurso incoerente, fragmentado em outras vozes. É a fase do *imperative*, da narrativa incontrolável que segue o impulso das palavras e da torrente de pensamentos do personagem. *Story* é a etapa de recontar o mundo através do sentimento de nostalgia do narrador, como se sua memória fosse um arquivo que auxiliasse a sua imaginação. Mas esqueçamos a divisão dessas quatro funções de Badiou, na nossa tentativa de identificá-las separadamente. Afinal, em cada parte da trilogia todas essas funções encontram-se juntas: Molloy e Moran também sofrem de imobilização no seu corpo. Não estão numa cama como Malone, mas possuem suas pernas imobilizadas. Também o Inominável encontra-se imobilizado como se fosse um Malone, já morto, tendo

sua voz e seu pensamento ressuscitados. O imperativo do dizer, é presente em todas as narrativas, desde Molloy e Moran que possuem a obrigação de escrever um relato, uma narração, seguindo com Malone, que cria histórias e personagens, até chegar ao Inominável que parece regurgitar as palavras num jogo de repetição até o infinito, no final da trilogia. O imperativo de contar histórias permanece em todos eles, como um desejo latente de contar e recontar momentos de sua existência.

O sujeito questionador de Beckett não é um sujeito que problematiza a questão do ser ou não ser, produzindo solilíquios como os de Hamlet. Os personagens de Beckett são desprezenciosos e não cultivam questões metafísicas em seus diálogos ou monólogos. Quando o fazem, são extremamente irônicos, uma ironia similar a de Swift, sugerindo que a profundidade que se busca na existência, não passa de ilusão. Quando as questões metafísicas se fazem presente, são como um evento, um acidente de linguagem provocado, involuntariamente, pelo protagonista. A contradição de pensamentos e questionamentos dos personagens provoca uma reflexão crítica por parte do leitor e da platéia, afinal, no caso de Beckett, a consciência e o pensamento crítico estão no público – espécie de Hamlet que assiste ao espetáculo das suposições, contradições e aporias da linguagem beckettiana ditas por personagens desprezenciosos em relação às questões ontológicas. De fato, os personagens vivem cada dia sem grandes expectativas, ainda que haja uma busca ou uma espera por algo ou alguém. Com indiferença, esses personagens persistem na vida. Nas palavras de Badiou, “The cogito is literally unbearable, but it is also inevitable” “o cogito é literalmente insuportável, mas é também algo inevitável” (2003, p. 15)

Badiou afirma que a figura do Inominável-Mahood plantado num pote, com a cabeça exposta não deve ser interpretada como algo trágico e triste:

Il ne s'agit pas d'une image tragique. En fait, si l'on considère ce qu'il faut penser dans la beauté de la prose, on dira que ce 'personnage', dont le nom propre même est effacé ou indéfini, et qui est au comble du dénuement, a bien plutôt réussi à perdre toutes les ornements secondaires, toutes les possessions douteuses, qui l'auraient détourné de ce qu'il a pour destin d'expérimenter, et qui touche à l'humanité générique, dont les fonctions essentielles sont: aller, être, et dire. (BADIOU, 1995, p. 21-22)

O filósofo ressalta a beleza da prosa e o imperativo da fala do narrador. Diante das funções essenciais da humanidade: *mover*, *ser*, e *dizer*, todas as outras coisas tornam-se

secundárias, por isso o narrador perde suas posses, assim como a linguagem perde seus ornamentos no decorrer da narrativa. Beckett torna seu narrador miserável, despojado de tudo, até restar-lhe a linguagem somente, pondo em prática a função essencial de *dire* – a função imperativa da fala, que prolonga a vida do protagonista *ad infinitum*.

Embora haja desilusão, a vida vale a pena ser vivida, pois a vida é, por ela mesma, um *evento*. É tudo aquilo que somos, temos e testemunhamos diariamente. Em *Endgame*, há uma frase que revela esse sentimento em relação à vida: “Stony ground, but not entirely” “terra ingrata, mas não totalmente”. A vida, assim como a literatura, é um eterno pulsar, revelando um desejo incansável de todos – homens, narradores, personagens que atuam no palco da vida e do texto literário.

A trajetória do texto como uma *ascese*, uma marcha do personagem que busca algo ou alguém, geralmente é percebida no jogo de luz e sombra na narrativa. Seguindo a idéia de ascese, o texto deveria caminhar da escuridão e da luminosidade cinzenta para a luz, para a liberdade. No entanto, a ascese da trilogia é uma ascese lingüística, por isso ela mostra o inverso: da luz do meio-dia em *Molloy*, a narrativa recebe camadas de sombras em *Malone* até chegar à escuridão e ao estado de cegueira do Inominável. Mas a cor constante em Beckett não é nem clara nem escura. É cinza, conforme Badiou. A cor do tédio.

O Inominável traz de volta as reflexões internas da narrativa de Murphy, bem como as reflexões de Malone, para em seguida fazê-los desaparecer. Ele refere-se às reflexões dos narradores anteriores como fragmentos, estilhaços de si próprio. É como se o Inominável estivesse ausente todo esse tempo, no decorrer das narrativas de *Molloy* e *Malone morre*, e agora retornasse para inspecionar o todo narrativo e concluir a trilogia. Ainda que expresse dúvidas e insegurança em relação ao desfecho da narrativa, o Inominável, num paroxismo do jogo narrativo, cria e destrói um conjunto de ficções, enaltecendo si próprio por ser o único narrador presente, ainda que por alguns momentos tenha estado ausente e desconectado da narrativa. Essa presença e ausência do narrador é representada na conexão e desconexão de partes do seu corpo, bem como de partes do discurso da narrativa. Nesta narrativa, a relação ambígua entre vida e morte torna-se um princípio de composição. O jogo narrativo na prosa de Beckett revela-se um teatro da mente humana.

Segundo Olga Bernal, *The Unnamable* é um drama lingüístico, um drama entre o pronome e a pessoa, pois o Eu não possui identidade, como sendo uma propriedade da linguagem.⁵⁸

A observação perspicaz de Gérard Durozoi⁵⁹ também ressalta a noção de um sujeito vacilante que não possui sua identidade garantida e não se constitui como sujeito do discurso. Uma voz comanda o Inominável fazendo com que ele não consiga distinguir sua própria identidade, uma vez que seu Eu confunde-se o tempo todo com os outros personagens que são narrados por essa voz. Para o Inominável, *ser* é ser falado/pronunciado por uma voz, e se uma dessas vozes tiver o êxito em convencê-lo de que as palavras que esta voz fala são dele e de que a vida que ela está recontando é a sua, ele, o Inominável, finalmente existirá. Entre o ser e o não ser, o Inominável escapa através de um discurso incontrolável. O Inominável é a cisão entre *Molloy* e *Malone Dies*. Conforme Badiou, há três sujeitos (Eus) na trilogia: o sujeito da enunciação, o sujeito da passividade e o sujeito questionador (2003, p. 13-14). Esses sujeitos manifestam-se através de protagonistas que vivem o momento: o evento que é a vida por si mesma.

O protagonista desta terceira parte da trilogia inicia a narrativa sozinho e percebe que não deveria estar só. Mais adiante menciona Malone: “Malone is there”, mostrando que este se faz presente apesar de estar morto, como se fosse um fantasma perante ele. Ora chega a confundi-lo com Molloy. Tais considerações do Inominável servem para mostrar o quão entrelaçados narradores e narrativas apresentam-se na obra de Beckett. Os personagens da trilogia e de outras obras povoam constantemente o pensamento do Inominável.

Consciente de ser um personagem entre os outros da trilogia, o Inominável, ao afirmar *we* (nós), demonstra estar ciente da sua situação de personagem, vulnerável aos caprichos de um narrador que conta as três histórias. Ao mesmo tempo em que o Inominável é o escritor-narrador, que não deve sua existência a um narrador que esteja acima dele: “I owe my existence to no one...” (BECKETT, 1991, p. 294) “não devo minha existência a ninguém”, por outro lado, ele não passa de um personagem inventado por um narrador que não sabemos quem é.

⁵⁸ BERNAL, Olga. *Langage et fiction dans le roman de Beckett*. Paris: Gallimard, 1969. (Coll. “Le Chemin”).

⁵⁹ DUROZOI, Gérard. *Beckett*. Paris: Bordas, 1972. (Coll. “Présence littéraire”)

Repleto de questionamentos, o Inominável pergunta-se sobre qual a posição e qual o lugar onde ele se encontra. Ainda que afirme não haver questionamentos de sua parte, ele permanece fazendo perguntas.

No more questions. Is not this rather the place where one finishes vanishing? Will the day come when Malone will pass before me no more? Will the day come when another will pass before me, before the spot where I was? I have no opinion, on these matters. (BECKETT, 1991, p. 293)

[Nunca mais farei perguntas a mim mesmo. Não será antes o lugar onde acabaremos de desaparecer? Chegará o dia em que Malone deixará de passar à minha frente? Chegará o dia em que Malone passará pelo sítio onde estive? Chegará o dia em que outro passará pelo sítio onde estive? Não tenho opinião.] (BECKETT, 2002, p. 10)

O Inominável confessa ter estado na trilogia durante todo o tempo: “I have been here, ever since I began to be, my appearances elsewhere having been put in by other parties.” (BECKETT, 1991, p. 293) “Eu estou, desde que estou, aqui, e as minhas aparições noutros lugares são asseguradas por terceiros.”

A impressão que temos é a de que ele vem se metamorfoseando desde Molloy, passando por Moran e por Malone e seus duplos: Sapo e Macmann. Trata-se de um Eu que levanta hipóteses sobre sua existência e a existência de coisas e pessoas ao seu redor. Como o próprio nome indica, o Inominável não possui identidade. E não possuindo identidade, busca abstrair a identidade das coisas, dos seres, para, finalmente atingir o silêncio, o fim. Ocorre que ele é movido por um paradoxo: ao mesmo tempo em que deseja finalizar a narrativa, é hesitante ao fazê-lo. Confessa ter medo de seguir adiante e se perde em meio as suas lembranças e ilusões: “I have hope and fear” (BECKETT, 1991, p. 302). O medo e a esperança em relação ao término da narrativa estão ligados à vida e à morte. Concluir a narrativa seria dar fim não somente à história, mas à própria vida do narrador. O fim da narrativa é a morte da história e do personagem. O ato de iniciar a narrativa e dar um ponto final a ela equivale ao nascimento e morte do sujeito. Fugindo desses extremos, o Inominável estende a narrativa ao máximo, na sua duração, entre a vida e a morte. A narrativa é a sua sobrevivência. “And indeed I greatly fear, since my speech can only be of me and here, that I am once more engaged in putting an end to both” (BECKETT, 1991, p. 302). “E receio muito, já que só pode tratar-se de mim e deste lugar, que mais uma vez

esteja prestes a dar-lhes um fim, ao falar deles.” A cada nova história o narrador aventura-se na criação de outros personagens que são na verdade um reflexo de si próprio.

O espaço físico é descrito como uma clausura. Há um quarto no qual ele se encontra sentado com o caderno sobre seus joelhos, escrevendo a história. As paredes do quarto-clausura retraem sua existência, sendo comparado a um crânio que limita seu pensamento. Nesses espaços fechados, o Inominável encontra abertura no seu pensamento que ganha forma através da narração.

I'll never know, which is perhaps merely the inside of my distant skull where once I wandered, now and fixed, lost for tininess, or straining against the walls, with my head, my hands, my feet, my back, and ever murmuring my old stories, my old story, as if it were the first time. (BECKETT, 1991, p. 303)

[...talvez não seja mais do que o interior do meu crânio longínquo, por onde antigamente vagueava, agora estou imóvel, perdido de pequenez, ou a empurrar as paredes, com a cabeça, as mãos, os pés, as costas, o peito, murmurando sempre as minhas velhas histórias, a minha velha história, como se fosse a primeira vez.] (BECKETT, 2002, p. 24)

Mas até o pensamento parece não ser seu. O Inominável confessa ser desprovido de tudo, de pensamento, de voz e de corpo. Ele diz haver uma voz que fala, mas que não é a sua, olhos que choram, mas que não são seus, perguntas na narrativa, que não foram feitas por ele: “I know no more questions and they keep on pouring out of my mouth.” (BECKETT, 1991, p. 307) “Não tenho mais perguntas e eles insistem em despejá-las na minha boca.” O narrador diz não haver mais perguntas a serem feitas, mas logo em seguida a narrativa desdobra-se em questionamentos como uma estratégia de estender o seu discurso. A voz do Inominável afirma a sua e a de outro, como se a narrativa fosse disputada por ele e por outro. Perdido em histórias e fabulações, como ocorre em *Molloy* e *Malone morre*, o narrador mostra-se cansado, esgotado do mundo fictício e incapaz de reinventar: “Would it not be better if I were simply to keep on saying bababa, for example, while waiting to ascertain the true function of this venerable organ? Enough questions, enough reasoning” (BECKETT, 1991, p. 308) “E se dissesse antes bababababa, enquanto não sei como se utiliza este órgão tão venerável? Basta de perguntas, de raciocínios.” Ao surpreender-se fazendo questionamentos, O Inominável repreende-se o tempo todo, pois seu desejo é alcançar o silêncio. O silêncio é o que há de mais importante, no entanto ele é privado desse silêncio, pois sua voz insiste em competir com a voz desse *outro* que

pretende ser uma instância narrativa superior a ele. Essa voz narrativa se confunde com a dele, de modo a tornar difícil a separação dos dois discursos. Cansado de tudo, ele diz ter tido o bastante da vida e deseja agora descansar. Contudo, o impulso de narrar o invade, com vigor, na tentativa de tornar-se livre da voz que o persegue, como se esta se apropriasse do seu pensamento e do seu dizer.

Dessa forma, o Inominável busca sua autoria do texto, pois sente que os demais personagens da trilogia apropriaram-se de sua voz. Não somente os personagens dessa obra, mas também de outras narrativas como Murphy e Watt parecem ter se apropriado de sua voz narrativa.

Os narradores da trilogia discutem a problemática da narração e, ao mesmo tempo, perdem-se no enredo. A natureza fragmentada da forma narrativa faz com que esta se assemelhe a um trabalho literário que fracassa continuamente, mas cujo autor/narrador insiste na permanência da linguagem, ainda que esta não apresente um sentido lógico.

A maneira de finalizar *The Unnamable* é pela exaustão do dizer. No início há frases longas, depois estas tornam-se mais curtas, gradativamente, para em seguida caírem num jogo de repetição de palavras. A exaustão do discurso culminaria no silêncio, no fim, como é esperado de toda narrativa. No entanto, o narrador da trilogia não consegue chegar ao fim, uma vez que desconhece sua origem – de onde a narrativa começou. Assim, o Inominável, entre o começo e o fim, é condenado à infinitude da fala.

A queda lenta e gradativa de Molloy, Malone e do Inominável possui um significado cultural, evidenciando um tom apocalíptico de um mundo em ruínas, mimetizado pela forma da narrativa atual. Tal narrativa representa um mundo no qual a compreensão entre as pessoas, o amor e a esperança tornam-se cada vez mais distantes da realidade humana.

Como diz Fitch⁶⁰, o espaço na trilogia é um espaço menos material do que mental, no qual predomina o espaço interior da consciência do sujeito. Além do espaço, o tempo também não é bem definido. Não se pode contar os anos na trilogia: “Here there are no years” (BECKETT, 1991, p. 309) O espaço mental é formado pelo círculo e pela espiral que representam as reflexões mentais: “I spent my life in spirals round the earth.” “Passei

⁶⁰ FITCH, Brian T. *Dimensions, structures et textualité dans la Trilogie Romanesque de Beckett*. Paris: Lettres Modernes, 1977. (Situation 37). Nessa obra o autor ressalta o anonimato na linguagem beckettiana e a indefinição temporal e espacial na trilogia.

minha vida em espirais ao redor da terra”. As espirais se multiplicam na narrativa como diferentes esferas ou níveis de narração. Seja a esfera de Molloy, de Malone ou do Inominável, as vozes desses personagens ecoam na narrativa, evidenciando o caráter circular do texto. O Inominável parece ser o mais lúcido dos narradores pelo fato de ser o último, finalizando a trilogia, de ter acumulado a experiência dos demais, e de estar ciente do fim da narrativa. Mergulhado em si mesmo, o Inominável é movido por uma necessidade de dar continuidade à narrativa. A linguagem parece aprisionar os personagens no seu mundo lingüístico, mantendo-os no mesmo empenho em realizar a repetição monótona da narrativa. Há momentos em que os protagonistas sentem-se esgotados do seu papel e desejam abandonar as histórias e a criação literária: “This hell of stories!” “Esse inferno de histórias” (BECKETT, 1991, p. 130). Contudo, mesmo ansiosos, buscando atingir o silêncio, eles permanecem reféns da linguagem monótona e repetitiva produzida pelo pensamento descontínuo. Tal pensamento impulsiona-os a seguir adiante com a narrativa.

Eugene Webb⁶¹ ressalta que para examinar as relações entre os personagens da trilogia e a maneira que eles formam juntos a composição de um retrato do homem, deve-se levar em consideração não somente os personagens Molloy, Moran, Malone, Macmann, The Unnamable, Mahood e Worm, mas também personagens de outras obras como Watt, Murphy⁶² e outros, uma vez que as obras de Beckett constituem um diálogo entre elas, como confirma a fala de Moran:

Would we all meet in heaven one day, I, my mother, my son, his mother, Youdi, Gaber, Molloy, his mother, Yerk, Murphy, Watt, Camier and the rest? (BECKETT, 1991, p. 137)

[Nos encontraríamos no céu um dia, eu, minha mãe, meu filho, sua mãe, Youdi, Gaber, Molloy, sua mãe, Yerk, Murphy, Watt, Camier e o resto?] (1988, p. 134)

Essa pergunta de Moran será respondida pelo narrador Inominável:

To tell the truth I believe they are all here, at least from Murphy on, I believe we are all here. (BECKETT, 1991, p. 293)

⁶¹ WEBB, Eugene. *Samuel Beckett: a study of his novels*. London: Peter Owen, 1970. O autor analisa vários personagens de Beckett, ressaltando o desejo do autor irlandês em encontrar uma forma adequada na sua narrativa para retratar uma visão do caos.

⁶² Murphy e Watt são mencionados na trilogia, compondo o universo miniatura dos personagens beckettianos.

[Para falar a verdade, acho que estão todos aqui, pelo menos a partir de Murphy acho que estamos todos aqui.] (BECKETT, 2002, p. 9)

Os personagens da trilogia são todos escritores compulsivos. Há uma constante criação de Eus fictícios, que por sua vez criam outros, comprovando a estrutura da narrativa formada por vários planos, nos quais encontram-se esses Eus compondo sub-narrativas.

Apesar de semelhantes, os protagonistas da trilogia possuem diferentes ilusões: Moran possui a ilusão da possibilidade de um conhecimento objetivo. Parte em busca de Molloy para depois escrever seu relato. Molloy, por sua vez, guarda consigo a ilusão de liberdade. Sem identidade e sem destino, ele segue seu caminho. Já Malone revela a desilusão diante da vida. Sua existência resume-se a um quarto com uma cama e uma janela. A nostalgia o invade e ele começa a contar histórias. O Inominável representa a desilusão total.

Percebe-se que o percurso da narrativa compreende um declínio, da ilusão de Molloy à desilusão total do Inominável. Por isso o Inominável busca alcançar o silêncio como única alternativa para o desespero de sua existência. Uma existência de paralisia e morte, deixando-o confinado a uma cama assim como já ocorria em Malone. O Inominável é um impasse entre o niilismo e o imperativo da fala. Este último é o mais forte e ultrapassa o sentimento niilista na trilogia.

Na trilogia há a presença de dois planos na narrativa: o plano do texto narrado, no qual há um narrador que conta e descreve uma história, e o plano da metanarrativa, no qual uma voz narrativa nega a voz narrada do primeiro plano. A voz da metanarrativa tem como função comentar o texto enquanto ele está sendo produzido. Essa voz possui uma relação temática com a narração da história, compondo uma construção em abismo de acordo com a teoria de Genette⁶³. Em Beckett, a metanarrativa critica o texto literário acusando-o de ser uma ficção, uma mentira. Assim, a literatura de Beckett problematiza a superfície textual de suas narrativas pelo jogo de palavras e pelos diferentes níveis de narração.

As várias instâncias narrativas em Beckett são apenas máscaras de um Eu infinito, citado e narrado no texto. A trilogia comporta séries de Eu-narradores duplicados

⁶³ A estrutura em abismo é uma instância especial das categorias de Genette. Ela consiste numa relação análoga entre narrativas que carecem de uma identidade.

que narram um texto dentro do outro, um personagem dentro do outro, ocasionando narrativas que se entrecruzam e que constituem uma corrente sem fim.

A literatura aqui estudada traz a presença de coisas morrendo, o declínio do sujeito e o fracasso da fala, tudo isso somado a uma eterna tentativa de capturar o vazio. O reducionismo da linguagem é uma abordagem freqüente nos textos de Beckett, evidenciando a crise do sujeito aliada à crise da linguagem. Minimalismo e morte da palavra estão presentes até mesmo nos nomes dos personagens e títulos de obras que ilustram o fim e apontam para o vazio das palavras, como por exemplo, *Watt*, *Texts for Nothing*, *Unnamable*.

Através da manipulação da sintaxe e da língua, Beckett consegue produzir uma literatura que retrata um mundo de ruínas e declínio. Num mundo privado de significado, a literatura não se sustenta mais com o excesso de significado, mas sim, com o silêncio e as lacunas no discurso. A deterioração da condição humana está relacionada ao declínio da linguagem e ao declínio do narrador-protagonista. A seqüência de queda da narrativa mostra um declínio da condição humana dos personagens. A linguagem parece desafiar si própria. Numa tentativa de destruir a linguagem e enaltecer o silêncio, os protagonistas beckettianos narram representando a aspereza da existência contemporânea. Sendo um escritor após as vanguardas, Beckett percebe que a existência não deve mais ser enalticada e que o verbo *Ser* não passa de um verbo como todos os outros, nós é que o adornamos no decorrer dos tempos.

De acordo com a estudiosa Mary Bryden⁶⁴, nessa tentativa de alcançar o silêncio, Beckett conseguiu o oposto, dando continuidade ao texto literário e à linguagem literária. De fato, ainda que haja um ceticismo profundo em seus textos em relação à eficácia da comunicação verbal, há também uma crença na linguagem não verbal, até mesmo na comunicação sentimental. Portanto, a comunicação não está de todo perdida.

Para Maurice Blanchot⁶⁵, não é somente *The Unnamable* que representa a ilustração conclusiva das teorias literárias e da crítica recente, mas toda a trilogia. Trata-se da presença de um tipo de consciência coletiva da literatura que ecoa no trabalho de Beckett, que ecoa obras de Swift, Boswell, Sterne, Pope e tantos outros, confirmando que a

⁶⁴ BRYDEN, Mary. *Samuel Beckett and the idea of God*. London: Macmillan Press 1998.

⁶⁵ BLANCHOT, Maurice. "Où maintenant? Qui maintenant?" In *La nouvelle nouvelle revue française*. t II, 1953.

literatura nasce dela mesma, confirmando que nada é inventado, mas sim recriado, como atesta a voz de um de seus personagens: “Do we invent anything? No...” “Inventamos algo? Não...”. O mesmo ocorre com a literatura hilstiana que ecoa vozes de Beckett, Kafka, Joyce, Kazantzákis, deixando claro que toda grande literatura nasce dela mesma. Beckett e Hilst apresentam a narrativa sob um ângulo problemático, ressaltando a situação limite e de incerteza do protagonista, para depois salvá-lo e salvar a própria literatura.

A literatura de Beckett assim como a de Hilst apresenta uma face um tanto sombria da condição humana. No entanto, esses autores também se mostram comediantes, na medida em que expõem o humor diante da situação humana retratada. Ao explorarem com tal honestidade e coragem uma visão pessimista e irônica da vida, ambos conseguem manter sua liberdade interior que os torna capazes de rir da situação humana no mundo e de recriar essa situação artisticamente. A ficção desses autores preocupa-se com a falta de habilidade moral e intelectual de o homem moderno lidar com um universo absurdo. Eugene Webb⁶⁶ percebe que a visão do caos em Beckett pode ser entendida como a realidade fragmentada, dispersa e desordenada na qual vivemos. Assim como *Notas do Subterrâneo* de Dostoiévski e *Diário de um louco* de Gógol, os personagens da trilogia sentem-se isolados da sociedade e sofrem de diferentes estados mentais como o esquecimento e a melancolia.

Em vez de separar a humanidade em dois grupos: os que acreditam e enfrentam a realidade e os que não acreditam como ocorre na narrativa de Watt⁶⁷, a trilogia mostra a ruptura gradual das ilusões humanas e o desaparecimento lento da esperança e de dias melhores através de personagens que representam diferentes níveis da experiência humana.

Todos os heróis da trilogia confessam que escrevem. Moran admite estar comprometido em escrever um relato. Supostamente este relato tornar-se-á a narrativa *Molloy*. Malone substitui Molloy e em seguida será substituído pelo Inominável. O espaço no qual Moran, Molloy, Malone e o Inominável escrevem é o espaço fechado de seu quarto que se torna gradativamente o espaço enclausurado do cérebro humano. Todos os protagonistas sofrem a perda de um abrigo emocional, de uma ternura humana. Limitados a

⁶⁶ WEBB, Eugene. *Samuel Beckett: a study of his novels*. London: Peter Owen, 1970.

⁶⁷ Escrito antes da trilogia, em 1940, *Watt* apresenta um enredo simples e direto. O herói desta narrativa possui características tradicionais. *Watt* mantém uma distinção entre aqueles que enfrentam a realidade caótica do universo e aqueles que se escondem por trás das ilusões tradicionais da sociedade.

este espaço do quarto-clausura-cérebro, buscam uma saída através da narrativa, pois somente esta parece ser capaz de proporcionar esse ritual de passagem, saindo da clausura do quarto para uma outra realidade. Assim, Beckett parece criar um mundo infernal de desesperança, solidão e silêncio para alcançar algo depois. Na verdade, a busca pelo nada, pelo vazio, pelo zero termina sendo um fracasso, pois contra o nada há uma profusão de pensamentos, o que evidencia uma resistência constante contra o vazio através da incessante atividade da escritura. O zero desejado por Beckett é conduzido através de sua obra, para um zero ontológico. Tanto a prosa como o drama apresentam indivíduos que insistem na tentativa de se mover, de falar, de atuar, de pelo menos alcançar o fim. Esse fim não é necessariamente apocalíptico ou pessimista. O nihilismo heróico de Beckett está no fato de sua literatura fracassar ao tentar alcançar o zero, o nada.

Seus personagens revelam uma compaixão e uma certa indiferença diante das circunstâncias nas quais se encontram. O humor negro e o ceticismo são inerentes aos personagens beckettianos que não lamentam a falta de sentido de sua existência. Raramente demonstram motivação para expressarem seus sentimentos. Como diz Adorno, não há lágrimas nos olhos dos personagens, pois estas já secaram⁶⁸. Há vestígios, resquícios de momentos nos quais os sentimentos humanos ganham relevância no texto. Mas quando estes momentos vêm à tona é exatamente para comprovar a ausência do valor sentimental e o crescimento da indiferença não só entre os personagens, mas entre eles e o mundo. Se por um lado a literatura beckettiana é isenta de ilusões, de sentimentalismo e da promessa de se alcançar a felicidade no final, por outro lado essa literatura não afirma a desilusão, não apresenta conclusões negativas. As histórias criadas por Beckett permanecem abertas: Vladimir e Estragon continuam a esperar por Godot; Molloy não encontra sua mãe, mas encontra Loy; a morte parece nunca chegar para Malone, mas pode chegar a qualquer momento; e o Inominável é impulsionado pelo imperativo da fala *ad infinitum*. O importante é que essas histórias não apresentam um ponto final.

⁶⁸ ADORNO, Theodor W. “Compromiso”. In: *Notas de literatura*. Obra completa. Madrid: Akal, 2003. “El *ecce homo* de Beckett es aquello en lo que los hombres se han convertido. Como con ojos a los que se les han secado las lágrimas, nos miran mudos desde sus frases.” (p. 409)

6 FLUXO-FLOEMA

Assim como ocorre na trilogia, a narrativa dos cinco contos de *Fluxo-floema* (1970) insiste em enfatizar o sujeito e o jogo psicológico deste. A ação dos personagens é uma ação intransitiva, pois não modifica a realidade. Presos às suas divagações, eles buscam comunicar ao outro aquilo que sentem e pensam. É interessante observar a intenção dos autores em produzir uma narrativa que se distancia do cotidiano e de um enredo realista. Hilst o fez justamente na época do auge da ditadura, época na qual a crítica esperava uma escrita comprometida com a situação do país. Parece uma contradição o fato de a autora investir na imaginação e criar um mundo próprio, com personagens reflexivos. Diante disso, *Fluxo-floema* aponta como um importante experimento vanguardista, cujo propósito é investir numa escrita subjetiva e individualista, em permanente busca por respostas existenciais. Nos cinco contos que compõem a obra, bem como na trilogia, evidencia-se uma forte introspecção dos personagens, acarretando uma linguagem problemática e compatível com a confusão mental sob a qual eles se encontram.

Na abertura do livro há um narrador que acalenta o leitor, pedindo-lhe calma. História nenhuma foi contada, portanto nenhum problema é posto para ser solucionado. No entanto, a narrativa inicia-se como se uma gama de acontecimentos já tivesse ocorrido. Eis a abertura do livro: “Calma, calma, também **tudo** não é assim escuridão e morte. Calma” (grifo nosso). *Tudo* compreende a experiência vivida pelo leitor. Uma espécie de reflexão sobre a vida. O narrador tenta suavizar o pessimismo subentendido no leitor. Mas em seguida outra voz acrescenta: “Não é assim?”, deixando aberto o espaço para uma visão negativa, pondo em questão toda a confiança e “calma” prometidas no início. O sentido da vida apreendido pelo texto de Hilda Hilst compreende um equilíbrio entre um extremo e outro, entre a angústia e a esperança. É entre esses dois extremos que se desenvolve a análise de *Fluxo-floema*. Como exemplo deste sentido ambíguo da existência, o narrador dispõe-se a contar uma fábula cuja história é a de um menino que estava colhendo crisântemos numa manhã de sol à margem de um rio escuro, quando viu um crisântemo rolar rio abaixo. O menino pensa em salvar o crisântemo, atirando-se no rio, mas logo se lembra de que nesse rio mora um bicho medonho. Após narrar a fábula, o narrador sugere

uma intimidade entre os três personagens – menino, crisântemo e bicho – para que o leitor conheça o ponto de vista dos três. Ou seja, se somos o menino, temos o desejo de correr o risco e salvar o crisântemo. Se somos o bicho do rio, desejamos comer o menino que se atira no rio. E, se somos o crisântemo, esperamos ser salvos pelo menino.

A figura do menino que caminha à margem do rio escuro pode ser uma metáfora para o desamparo do ser humano. Para Eliane Robert Moraes, a escrita de Hilda Hilst é pautada neste exemplo, podendo ser interpretada por estes três seres que simbolizam o humano (o menino), o belo (a flor) e o bestial (o bicho do rio). “Os três elementos que compõem o breve episódio inicial de “Fluxo” descrevem três figuras fundamentais do imaginário literário de Hilda Hilst: o desamparo humano, o ideal do sublime e a bestialidade”⁶⁹. Mais adiante, ao afirmar “Não há salvação”, o personagem decepciona o leitor, fazendo com que este se sinta enganado diante de um narrador que lhe pedia calma no início. No entanto, os textos de *Fluxo-floema* apresentam justamente esse conflito ou essa indagação sobre o sentido da existência humana:

Calma, [...] tudo não é assim escuridão e morte. Não é assim? Não há salvação.

Entre as duas afirmativas, a narrativa hilstiana desdobra-se na incógnita, no “não é assim?”, convidando o leitor a uma investigação da condição humana.

O primeiro conto, “Fluxo”, traz o personagem Ruiska, que é um escritor falido e sofre as exigências do seu editor. Este o coage a escrever uma literatura fácil, que seja bem recebida pelos leitores. Contrário à coerção do editor, Ruiska, na solidão de seu escritório, não cede às exigências do editor e dá asas a sua imaginação: cria personagens como o Anão, a Palavararara (espécie de deusa inspiradora da literatura) e conversa com o fantasma de seu filho, que assume a voz da narrativa. Seu desejo é o de comunicar a angústia. Não uma angústia particular, mas uma angústia comum a todos os homens, ligando todos a uma coexistência, onde a angústia transcende a individualidade. Apesar de mal compreendido e desprezado por todos, Ruiska não é um herói passivo. Ele insiste na liberdade, ainda que

⁶⁹ Através do ensaio “Da medida estilizada”, in: *Cadernos de literatura brasileira*, p. 115, de Eliane R. Moraes, percebe-se que o leitor da obra hilstiana deve ultrapassar a superficialidade do texto para alcançar as relações entre sua obra e a literatura universal. A obra da autora não consegue ser enquadrada em determinado estilo, ou linha de pensamento, uma vez que sua escrita é múltipla.

seja a do pensamento e da reflexão, já que pouco consegue agir em meio a um mundo de intolerâncias e conflitos.

O segundo conto, “Osmo”, cujo título é o nome do protagonista, também aborda a questão da escritura. No início do conto, o narrador propõe contar a sua história, mas é interrompido pelo telefonema de uma amiga que o convida para dançar. Ao adiar a história para o final do conto, o protagonista antecipa o enredo no próprio desenrolar do conto, pois a história se repete com diferentes personagens: Osmo mata suas vítimas após sair com elas para dançar. A proposta estética deste conto é surpreender o leitor, pois passa de um tom passivo, típico de um narrador que conta os mínimos detalhes de sua rotina, para um tom macabro. Osmo não é um herói passivo. Busca compreender a dimensão da vida e da morte. Egocêntrico, Osmo só pensa em satisfazer os seus desejos.

O terceiro conto, “Lázaro”, traz o personagem bíblico, de mesmo nome, que ressuscita em pleno século XX, buscando o tempo passado, o tempo da inocência e da crença em Jesus. Lázaro chega a um mosteiro e não acredita quando vê a imagem de Jesus crucificado na parede.

“O unicórnio”, quarta narrativa do livro, traz uma protagonista, escritora, desprezada por todos a sua volta. Em determinado momento do conto, ela sofre uma metamorfose, tornando-se um unicórnio. Apesar de abandonada num zoológico/hospício e ridicularizada por todos, ela permanece acreditando na humanidade e na capacidade de amar das pessoas.⁷⁰

Finalmente, o último conto, “Floema”, traz um protagonista, Koyo, que crê na existência de algo maior. Trata-se do conto mais hermético do livro, da busca por Deus.

A fragmentação da narrativa acarreta desdobramentos teóricos que buscam uma melhor compreensão das categorias narrativas. A narrativa atual abre portas para uma variedade de narradores, nomeados pela teoria literária de acordo com o ponto de vista que exercem na narrativa. Assim, tem-se o narrador autodiegético, que conta a história na primeira pessoa, sendo personagem central da história; o narrador homodiegético, que é um Eu-testemunha e participa da história; e, finalmente, o narrador heterodiegético, aquele que

⁷⁰ Apesar da nossa visão niilista heróica, acreditando na inocência e na esperança do personagem, é importante ressaltar que esse trecho de “O unicórnio” pode ser interpretado também como uma ironia em relação à capacidade de amar das pessoas. Ao repetir o verbo continuamente, sem nenhuma pontuação: “Eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito...” a autora parece explicitar, com bom humor, a fina ironia de sua literatura, tornando evidente a fragilidade das relações humanas.

narra a história em terceira pessoa, sem participar dela, e possui uma visão onisciente. Há autores que utilizam outras nomenclaturas para estes narradores. Oscar Tacca⁷¹, por exemplo, caracteriza o narrador de três modos: onisciente, que equivale ao heterodiegético; equisciente, que corresponde ao autodiegético, pois narrador e personagem central são a mesma pessoa; e o narrador deficiente, que é caracterizado por ser o porta-voz do narrador, mas sabe menos que ele.

No entanto, essas categorias narrativas parecem não dar conta de textos como os de Beckett e Hilst. Se por um lado a narrativa contemporânea apresenta uma perda da autoridade do narrador no campo da diegese, por outro lado há um ganho no alcance do campo da consciência, que deve ser explorado e valorizado em *Fluxo-floema* e na trilogia.

6.1 “FLUXO” – TORRENTE DE VOZES E PENSAMENTOS

No primeiro conto da obra, é curioso observar que o texto inicia-se com uma fábula, assim como o narrador de *Molloy* inicia a narrativa com a fábula de um encontro entre A e B. Como se mimetizasse a tentativa de retomar a função da narrativa que é a de narrar um feito, de contar uma história, o narrador de “Fluxo” conta: “Uma vez um menininho foi colher crisântemos perto da fonte...” (HILST, 2003, p. 19) Mais adiante, percebe-se que essa tentativa do narrador fracassa. Torna-se difícil manter no conto a estrutura linear, a exemplo da história da fábula, diante de um protagonista, escritor, que surge inesperadamente com pensamentos e sentimentos diversos, propondo escrever sobre sua angústia em meio a divagações. A angústia está em saber como lidar com as palavras para agradar ao sistema de editoração. O escritor sofre por não conseguir narrar e por não ser compreendido pelo outro.

Além de mimetizar o fracasso de narrar, a fábula que abre o conto relativiza a cisão entre bem e mal, mostrando que a atribuição de valores não passa de um ponto de vista subjetivo. Como se sabe, é característico de toda fábula conter um ensinamento moral. Ao contrário disso, a fábula hilstiana ironiza e ridiculariza a presença do elemento inocente

⁷¹ TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

e bondoso da fábula.

“Fluxo”, como é indicado no próprio título do conto, representa a torrente do fluxo da consciência do protagonista e cumpre bem o seu papel, sendo o primeiro conto da obra, abrindo as comportas da represa para a torrente de pensamentos da prosa hilstiana.

Nesse conto, a presença humana parece quebrar o encanto do cenário da natureza, pois onde há o humano há destruição e desordem. A existência do humano não é algo que traga benefícios ao mundo, como mostra a passagem irônica do narrador de “Fluxo”:

As doces, primaveris, encantadoras manhãs do campo. As ervinhas, as graminhas, os carrapichos, o sol doirado, e os humanos cagando e mijando sobre as ervinhas, as graminhas, os carrapichos e sob o sol doirado. (HILST, 2003, p. 20)

Sempre há um espaço, uma lacuna na qual possa ser introduzido algo pequeno e humano. Como diz o narrador, “não há salvação”. E, não havendo salvação, buscam-se saídas. Mas vejamos o enredo do conto. Após a narração da fábula, a história de “Fluxo” é apresentada. Trata-se da história de um escritor, Ruiska, solitário, que sente necessidade de expressar “as coisas de dentro” e, por isso, é reprimido pelo editor. Este lhe exige livros que vendam, que lhe dêem lucro. Personagem principal do conto, Ruiska é casado com Ruisis e tem um filho chamado Rukah. Há o agravante de que o filho é doente e precisa da presença física e financeira do pai. Há, ainda, dois personagens imaginários: a Palavrarara e o Anão. Ruiska é a figura do herói degradado, incapaz de prover a família de tudo o que ela precisa e impedido pelo editor de escrever com dignidade. A submissão de Ruiska diante da autoridade do editor é comprovada no fragmento:

Capitão, por favor me deixa usar a murça de arminho com a capa carmesim, me deixa usar a manteleta roxa com alamares, me deixa, me deixa, me deixa escrever com dignidade. O quê? Ficou louco outra vez? E o teu filho não tá com encefalite? Toma, toma quinhentos cruzeiros novos e se não tá com inspiração vai por mim, pega essa tua folha luminosa e escreve aí no meio da folha aquela palavra às avessas. Uc? (HILST, 2003, p. 21)

No tratamento do editor por “Capitão”, evidencia-se a submissão do herói que vê o seu trabalho de escritor reduzido a um ofício de ganhar dinheiro para sobreviver. Além de Capitão, o editor é chamado de Cornudo, a quem Ruiska deve *obediência*. Contudo, o escritor não consegue se desvencilhar das coisas de dentro, do incognoscível, da

Palavrarara (note-se que a *Palavrarara*, ser que dialogará com o escritor mais adiante no conto, já se faz aqui presente no linguajar culto usado por Ruiska – “murça de arminho”, “manteleta roxa com alamares” –, contrastando com a linguagem coloquial do editor) que tanto busca exprimir em sua escrita. Após a visita do editor, Ruiska conversa com uma espécie de superego que lhe cobra dignidade e lhe pede para não esquecer o incognoscível, o inconsumível. Vítima do mundo real, Ruiska não sabe se deve obedecer à voz do editor (exigências do mercado), ou à voz de sua consciência (a voz do superego), que lhe pede fidelidade quanto ao que escreve e cobra sua identidade: “Quem é você, Ruiska?” Ruiska dialoga com outro Ruiska, afirmando sua identidade uma vez que sua voz parece dissolver-se na narrativa em meio a outras vozes, violando, assim, a própria forma tradicional de narrar. Ruiska fala com o seu Eu, que pode ser figurado pelo Anão; escuta a voz do fantasma de seu filho que o repreende; e fala com a *Palavrarara* que o abandona. Em meio a todos esses Eus fragmentados, Ruiska enfrenta-os, na solidão de seu escritório/quarto, e pede para que o leitor não o perca de vista:

Gosto de enfrentar quem se mostra. Olhe aqui, Ruiska – Ruiska sou eu, eu me chamo Ruiska para esses que se fazem agora, para os que se fizeram, para a multidão que se fará, e para não perder tempo devo dizer que minha mulher se chama Ruisis e meu filho se chama Rukah. Não me percam de vista por favor. (HILST, 2003, p. 23)

O leitor se encontra diante de três personagens: Ruiska, Ruisis e Rukah. Por ser uma narrativa, na qual o viés metalingüístico se faz presente, há o tema da criação literária, e, sendo o narrador, Ruiska, aquele que atua o papel do escritor do conto, ele é responsável pela criação dos demais personagens: sua mulher, Ruisis, e seu filho, Rukah. A partir da morte do filho, ele cria mais um personagem, o Anão. Utilizando um humor crítico e desafiador, Hilst escreve a história de um escritor que escreve sua própria história e inventa seus personagens.

Em meio a tantas vozes, o escritor tem dificuldade de ser apenas ele, pois se sente diluído em tudo à sua volta - “é mais bonito ser tudo isso, ser água,... ser o rio, o copo, ser todos os rios, todos os copos...” (HILST, 2003, p. 26).

Após a morte de Rukah, o escritor passa a conviver com o Anão⁷², que se junta aos outros que o visitam, pois, ainda que sua porta do escritório seja de aço, os visitantes se materializam e passam a conviver com ele, ora cobrando-lhe uma postura digna perante o incognoscível, ora dando-lhe conselhos de como escrever nos dias de hoje. Porém, Ruiska encontra-se impedido de seguir o impulso de escrever sobre “as coisas de dentro” que não vendem e, conseqüentemente, não agradam ao editor. Diante desse impasse, o herói fecha-se cada vez mais no seu interior. O Anão parece servir de mediador entre os dois mundos do escritor: o mundo lá fora e o fluxo de sua consciência. Não é por acaso que há um poço e uma clarabóia no conto, contrastando com a porta de ferro do escritório que isola o escritor do mundo lá fora. São aberturas, uma (a clarabóia) para o mundo exterior, podendo representar a luz solar, a lucidez; e a outra (o poço) um espaço escuro, interior, representando o inconsciente. Essa dialética de fechamento e abertura, introspecção e expressão dos próprios pensamentos e sentimentos de Ruiska é uma característica do protagonista contemporâneo que sobe e desce entre estes dois pólos – a clarabóia⁷³ e o poço –, o que significa estar voltado para fora e ao mesmo tempo estar voltado para dentro. A dinâmica do conto está entre o falar ou não falar da interioridade do sujeito. Numa época em que o Eu deve ser abolido da escrita, Ruiska se sente coagido pelo editor e pelo Anão a escrever sobre o “homem cósmico”. Mas o escritor possui grande resistência ao afirmar que é impossível falar do mundo exterior se ele mal sabe de suas entranhas e do mistério de *ser* humano: “é justo falar do de cima se o de baixo nem sabe onde colocar os pés?” (HILST, 2003, p. 41). Além da clarabóia e do poço, a dialética entre o de cima e o de baixo, ou a oposição/união de pólos, é também percebida textualmente quando Ruiska resolve pegar suas asas e sair por aí após a visita da *Palavrarara* que vem lhe oferecer uma guirlanda, e em seguida o abandona ao perceber que ele está influenciado pela malícia do editor. Ruiska sugere que o Anão o acompanhe nessa saída, entrando de volta no poço, de onde ele havia saído: “Vou pegar minhas asas... e tu me seguirás em linha quase reta pelo subsolo”.

⁷² A figura do Anão é um dos arquétipos de Jung. O Anão ora dá conselhos, serve de guia e corresponde à voz da consciência de Ruiska, ora personifica o inconsciente, o lado infantil do protagonista. O Anão é um tipo de guardião tagarela. JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

⁷³ É importante ressaltar que em *Molloy* também há uma clarabóia: “Mas, coisa absolutamente inesperada, um portãozinho com clarabóia dava acesso livre à rua.” (Tradução de Leo Schlafman) Assim como ocorre com Ruiska, o protagonista de Beckett alterna seu comportamento, entre contemplativo, voltado para o seu interior, e ativo, disposto a partir em busca de algo.

(HILST, 2003, p. 57) Com asas de pássaro, o escritor viaja pelos ares, encontrando-se com um gavião, enquanto o Anão viaja no subsolo deparando-se com seres como a serpente e o sapo. Esses extremos, representados pelo pássaro, pela serpente e pelo sapo, na verdade mostram duas visões: a visão de quem olha de cima e a de quem olha de baixo. Ou seja, o protagonista não deve hipervalorizar o alto sem ser conhecedor das condições de baixo. Depois, ao final do passeio, um emerge do subsolo, o outro desce dos ares, e, juntos, dialogam sobre suas experiências e seguem em direção à cidade, ao mundo real com o qual Ruiska irá se deparar. O mundo real parece ser o resultado do encontro desses dois pólos.

A linguagem carrega consigo diferenças, contrastes e conflitos presentes no corpo social. Dentro dessa perspectiva, ao estar em contato com o real para além da sua porta de ferro, e permanecendo ligado à sua interioridade, Ruiska produz uma escrita que reflete a dialética do real entre inovação e conservação, norma e transgressão que sua linguagem cifrada artisticamente opera. A atividade verbal de Ruiska está relacionada à submissão e à desobediência, seja em contraposição à linguagem tradicional (*Palavrarara*), seja para com o editor que representa o sistema com as suas exigências editoriais. Contra a estereotipagem da própria linguagem literária, uma vez que o estereótipo ataca também os produtos lingüísticos e culturais, o escritor de “Fluxo” busca inaugurar uma linguagem que seja uma premissa para a liberdade do discurso e de si mesmo, procurando escapar da ação repressiva que o mundo exterior (o público, o editor Cornudo, os críticos Cornudos, o sistema de editoração) exerce sobre a sua necessidade de expressão, tolhendo sua criatividade. O niilismo heróico parece estar na resistência e no empenho do personagem em produzir uma linguagem que atue como uma revolta contra a linguagem reificada. Em “Fluxo”, é evidente o contraste entre a realidade do mundo e o mundo fechado do escritor em seu escritório. Mas esse contraste é realizado mais pela união e convivência dos dois pólos (Ruiska e o Anão) do que pela mera separação em positivo e negativo. A função do Anão na narrativa é a de trazer Ruiska para o lado de fora do seu escritório.

A individualidade de Ruiska caracteriza bem o herói contemporâneo que não encontra saídas. Por outro lado, mesmo fechado em seu mundo e aparentemente inconsciente ou alienado aos acontecimentos, a atitude de Ruiska revela uma compreensão transcendental acerca do homem, como o sentimento de angústia comum a todos. O sentimento de Ruiska é o de conciliação, pois através da angústia consegue religar-se ao

mundo, ainda que o recuse, como pode ser observado no seu medo de ir à cidade: “A cidade não”. E é justamente ao se aproximar da cidade que Ruiska irrompe com um discurso metafísico, sem pontuação, como se quisesse expor todo o seu Eu. A pressa em dizer tudo de uma só vez contrasta com o andar lento do escritor a caminho da cidade, como pode ser verificado na voz de repreensão do Anão: “E anda mais depressa, estás mancando.” (HILST, 2003, p. 65)

Ao chegar à cidade, Ruiska se depara com um dos integrantes de uma passeata que o interpela e o critica ao saber que ele escreve sobre a “angústia de dentro”. Num mundo de lutas, em plena passeata, o escritor é ultrajado por ser considerado um ser sem ação. Em seguida, ao ser questionado por um oficial da tropa que se opõe à passeata, Ruiska repete novamente que o seu ofício é o de escritor e em seguida é agredido pela tropa. Nesse momento crucial do enredo, em que o escritor se encontra entre os dois lados, percebe-se o lugar *nenhum* que lhe é destinado. Solitário e incompreendido, Ruiska é a figura ultrajada do herói contemporâneo sem ter para onde ir, uma vez que não pertence a nenhum dos dois lados: “Ai, capitão, me larga, me ajuda anão, dos dois lados me matam” (HILST, 2003, p. 67). Essa situação no enredo pode ser interpretada como a defesa do espaço autônomo do escritor, cuja narrativa pode *representar* as forças sociais sem protagonizá-las. Afinal, escrevendo sobre a angústia de dentro, Ruiska busca alcançar o sentimento do outro ainda que se emaranhe mais profundamente na sua escrita e no seu pensamento, criando uma moldura fictícia isolada do real. Ao valorizar o seu mundo interior e humano, Ruiska termina se aproximando da realidade, pois, como diz o Anão, ele “coexiste”. Nesse sentido, é bom lembrar as palavras de Anatol Rosenfeld sobre a riqueza de uma obra de arte e sua dialética entre a estetização do mundo humano na literatura e sua ligação com o real:

(...) afastando-se da realidade e elevando-se a um mundo simbólico o homem, ao voltar à realidade, lhe apreende melhor a riqueza e profundidade. Através da arte, disse Goethe, distanciamos-nos e ao mesmo tempo aproximamos-nos da realidade. (ROSENFELD, 1981, p. 49)

Quando se chega ao final do conto, torna-se possível a compreensão do conjunto, de todos os elementos que fazem do conto um ser, um ser de linguagem na qual estão integrados narradores e personagens, criados e dirigidos pelo escritor, Ruiska,

inserido nesse todo. A estrutura da narrativa representa um *fluxo*. Esse fluxo não é somente o fluxo da consciência do personagem, mas também o fluxo de gente da passeata na cidade, ou ainda o fluxo do rio. É importante lembrar que o início do conto apresenta uma fábula que traz um rio, como já foi mencionado anteriormente. A narrativa inicia-se com o rio e termina nele. Ao fugirem da confusão da passeata, Ruiska e o Anão correm em direção a um rio. Lá descansam, pescam, fritam um peixe e conversam sobre o porquê da existência das palavras, e sobre a possibilidade de viver sem pão ou sem idéia:

Falavas. Sim, que é difícil. É. É muito difícil. Mais difícil sem pão. Eu digo a vida. Ah, também muito difícil. Mais difícil sem a idéia. Podes viver sem a idéia? Não. E sem o peixe? Vive-se, mas fala baixo senão te engolem. (HILST, 2003, p. 72)

Na análise da fábula, no início do conto, foi dito que o narrador repetia “não há salvação”. No final de “Fluxo”, percebe-se que a salvação está na *idéia*, afinal, é possível viver sem pão, mas não é possível a vida sem o pensamento crítico. Depreende-se desse trecho uma visão idealista, inerente ao escritor Ruiska, mas vinda de onde menos se espera, pois é identificada na resposta do Anão, personagem que lembra a Ruiska o tempo todo as exigências do mercado e a necessidade de abolir o Eu da escritura. Nesse instante, o alto e o baixo comungam da mesma idéia e do mesmo peixe. Coexistem. Compreendem um ao outro e estão conectados pela mesma idéia e sentimento de existência.

No início do conto, o narrador pedia *calma*. Também no final do conto o Anão pede calma a Ruiska: “acalma-te, come o peixe, agora sim está frito, estás frito também, pois coexistes.” (HILST, 2003, p. 72) O termo *coexistência*⁷⁴ deve-se a Heidegger para identificar a união do homem aos demais no existencialismo contemporâneo. Trata-se da co-presença ou do *ser-aí* com os outros. Assim, o Eu de Ruiska busca uma compreensão não só de si, mas dos outros, do universo. Seu desejo é o de se unir à matéria da vida, como pode ser observado na conversa com o Anão à beira do rio:

Tira uma lasca da minha perna, tira um pouco de pele (...) deixa a pele aí perto do rio, aí entre as pedras, deixa que a água chegue perto, melhor viver na água, sabes, esse pouco de epiderme vai crescer e formar um novo eu. Dessa lasca de pele que tiraste há de se fazer um Ruiska outro inteirinho (...) (HILST, 2003, p. 68)

⁷⁴ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (p. 148)

O fluxo do rio é uma analogia da continuidade de pensamentos do protagonista, cujo fluxo narrativo abre caminhos para uma cadeia de vozes heterogêneas. O discurso é fragmentado com vozes que se misturam e estão inseridas no mesmo rio/fluxo de linguagem, através do qual o escritor busca uma unidade, busca a coexistência e o conhecimento do outro. Em seu próprio mundo, o escritor abre espaço para questionamentos.

Um dos questionamentos de Ruiska é a existência/resistência da palavra. O extremo vivido pelo protagonista é mimetizado pela narrativa de “Fluxo”, que se recusa a utilizar a linguagem discursiva estandardizada. Essa metalinguagem auto-reflexiva é uma atitude narrativa heróica de se sobressair à margem do sistema; é um exemplo de resistência e persistência do livre-pensamento, da *idéia*. No mundo contemporâneo, a palavra sofre a invasão do tecnicismo da linguagem. A técnica se impõe à língua transformando-a em pura informação. Segundo Heidegger, o homem moderno é submetido à imposição de corresponder à exigência da técnica. É contra a linguagem reificada que o escritor luta ao criar o texto literário, evitando a uniformização da linguagem. Tal tarefa é difícil num mundo cujo universo da técnica faz com que a língua de tradição (reflexão) ceda lugar à linguagem de informação, à exigência do mercado de editoração. (HEIDEGGER, 1995, p. 33-50) O escritor deve ser *claro* e evitar escrever coisas difíceis, como alerta a voz do Anão ao criticar o modo como Ruiska lida com a palavra.

A posição e o comportamento do protagonista ilustram o movimento de fechamento e abertura, poço e clarabóia, que o escritor busca para se harmonizar entre o mundo interior e o mundo exterior. Ocorre que essa harmonia não é mais possível. O herói moderno torna-se problemático e solitário diante da dimensão do mundo exterior. Sem ter proteção alguma, nem coerção divina, ele sente-se livre. Mas, ainda que se sinta livre, esse herói não tem liberdade para exercer sua ação, de modo que só consegue atuar essa liberdade no pensamento, na *idéia*, através de sua autocrítica.

Em *Teoria do romance*, Georg Lukács⁷⁵ contrapõe o herói do idealismo abstrato ao herói do romantismo da desilusão, abordando como se dá a ação desses dois. Para isso, o

⁷⁵ LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico). Nessa obra, o autor afirma que após o romance da desilusão não há a possibilidade de restaurar a unidade rompida da epopéia – a unidade entre interioridade do herói e o mundo exterior.

teórico divide o herói em duas categorias: o herói de alma estreita e o herói de alma ampla. O herói do idealismo abstrato possui a alma mais estreita que o mundo e dentro dessa alma não cabe uma problematização interior, pois não há espaço para a meditação, restando-lhe a práxis, a realização de sua ação em busca de glória como recompensa. O herói do romantismo da desilusão, segundo Lukács, também não consegue objetivar sua interioridade no mundo, apesar de possuir a alma mais ampla que o mundo exterior. É nesse espaço de amplitude que surge a abertura para a reflexão, com a problematização interior que, por intermédio da razão, torna o herói moderno consciente de si e do mundo ao seu redor, o que não garante o seu triunfo.

Se a relação equilibrada entre mundo objetivo (exterior) e mundo subjetivo (interior) era possível na epopéia e nos romances de cavalaria, de Dom Quixote em diante, ou do “idealismo abstrato” para uma “maturidade viril”, identifica-se um herói impotente diante do real, sem conseguir equilibrar alma e realidade. O herói moderno adquire a capacidade de reflexão com a amplitude de sua alma e isso provoca uma capacidade crítica de *ver*, mas não de *agir*. Em síntese, quanto mais *estreita* é a alma do herói (heróis como Dom Quixote), maior é o resultado de sua ação, enquanto que, quanto mais *ampla* é a alma do herói (Ruiska), mais limitado é o seu poder de ação. Isso parece ser extremamente contraditório. Através da reflexão o herói é livre. E o homem “livre” *deveria* ter total liberdade para exercer sua ação, sem limites, através de sua autocrítica. Contudo, ocorre justamente o contrário, pois quanto mais o herói moderno é reflexivo mais ele se voltará para si mesmo, encontrando-se impedido de agir contra o mundo exterior, como ocorre com o herói da narrativa hilstiana.

A interioridade do herói nasce da dualidade antagônica entre alma e mundo, como é percebida na história de “Fluxo” ao narrar a angústia de um escritor, que se sente intimidado pelas exigências de seu editor, tornando evidente a instabilidade e a fragilidade de sua condição, por ele insistir em escrever “as coisas de dentro” do ser humano. O escritor é aquele que possui “o coração exposto e não por dentro da caixa torácica.” “Sofre, portanto, pelo fato de expor todo o seu ser para uma humanidade de coração engolido, cheio de proteção.” (HILST, 2003, p. 157) O escritor de “Fluxo” é incompreendido e busca estabelecer uma comunicação com o outro, busca a conciliação entre alma e mundo.

Em “A posição do narrador no romance contemporâneo”⁷⁶, de Theodor Adorno, constata-se que a narrativa contemporânea deve abordar campos inexploráveis como a profunda interioridade do sujeito, a extrema introspecção do personagem para, assim, escapar do domínio da reificação, pois quanto mais a narrativa é introspectiva mais ela abre espaço para questionamentos, provocando a reflexão do herói sobre a sua própria situação no mundo. Para Adorno, a forma da narrativa é fiel à situação do sujeito no mundo. Diante de modelos repetidos e padronizados, a narrativa busca um novo rumo, como ressalta Arturo Gouveia:

Os referenciais cada vez mais comuns das pessoas – praticamente comandadas pelo consumismo e pela estandardização –, não oferecem mais nada de original aos romancistas, o que se revela como crise da objetividade literária. (GOUVEIA, 2004, p. 15)

Ruiska vivencia essa crise, enclausurado em seu escritório e em si mesmo. Na leitura do texto de Gouveia, “A epopéia negativa do século XX”, percebe-se que o herói atual se sustenta na crise da narratividade. É como se ele compensasse a ausência de um espaço no mundo através do único espaço que lhe é permitido: o da imaginação. Esse espaço lhe permite somente a reflexão e não a ação. Cada vez mais impossibilitado de agir, o herói se entrega ao seu subjetivismo. Através do texto de Gouveia, compreende-se como o sujeito e o contexto do século XX são apresentados esteticamente na narrativa, uma vez que esta não deixa de ser mimese do real. Para o crítico, ainda que o herói contemporâneo represente o sujeito da negação, indo contra a ordem estabelecida e contra o sistema, ele permanecerá preso ao espaço reflexivo sem conseguir chegar à práxis. Diante da hostilidade do mundo, resta ao personagem mergulhar em si mesmo. Em vez de servir de modelo para os demais, como ocorria com o herói clássico, o herói contemporâneo não tem como ser modelo. Ele próprio já é modelado pelo sistema.

O herói clássico, como se sabe, tinha o passado como fonte de heroísmo. Quanto ao herói contemporâneo, fica a pergunta sobre qual seria a fonte de heroísmo no presente. Talvez seja a resistência e a persistência na idéia e na coexistência. Entre outras

⁷⁶ ADORNO, Theodor W. et al. “A posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grunnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores). Esse texto de Adorno evidencia a ausência da posição central de um narrador, pondo ordem na história. Essa ausência provoca a radicalização do fluxo da consciência dos personagens.

coisas, o niilismo heróico está em insistir na busca da delicadeza, apesar de toda a brutalidade e virilidade do mundo. Essa insistência na delicadeza e na paixão de viver é comprovada no discurso de Ruiska:

Que vontade de encontrar umas roseiras floridas, um jasmim-manga, vontade de encontrar dentro de mim uns clarões, umas auroras boreais, uns repentinos rojões, inocências, queria tanto amar todos com todos esses folguedos dentro de mim... (HILST, 2003, p. 42)

Compreende-se, portanto, que a presença deste herói é marcada pela amplitude de pensamentos e reflexões, o que, na verdade, revela o vazio de ser ou ainda o lugar estreito que ele ocupa em meio ao universo à sua volta. O niilismo heróico está em insistir na vida, ainda que o herói pareça indiferente a ela.

6.2 “OSMO” – LIBERDADE SEM LIMITES

Após “Fluxo”, o leitor se depara com um conto mais organizado, do ponto de vista formal, apesar de problemático devido à perturbação psicológica do personagem.

De início o conto sugere tranquilidade, com detalhes descritivos. Mais adiante, no seu desenrolar, o leitor é surpreendido ao se deparar com os crimes cometidos pelo protagonista. Ao mesmo tempo, percebe-se que o intuito da narrativa não poderia levar a um outro fim senão ao crime. Repleta de descrições de movimentos detalhados e ações banais do personagem, a narrativa tende à monotonia. Torna-se então necessário algo que modifique a direção do enredo, dando-lhe um desfecho para a sua conclusão. É neste momento, no qual as descrições de tudo, passo a passo, chegam a provocar tédio no leitor, ou até mesmo o riso, que o conto dá uma reviravolta e surpreende o leitor com a ação do crime, como se esta ação fosse engrandecer o conto esteticamente. A atitude do narrador-personagem provoca um choque no leitor, choque este já previsto na primeira frase do conto: “NÃO SE IMPRESSIONEM.” (HILST, 2003, p. 75)

Osmo parece dispor da maior liberdade possível, no entanto é preso, psicologicamente, ao jogo de sua mente cujo desvio é representado pela dança das estrelas,

que, na sua percepção, mudam de lugar. Além da dança das estrelas, a narrativa põe Osmo diante da dança das pessoas. O enredo do conto resume-se em sair para dançar com uma mulher, fazer amor com ela e depois assassiná-la. Por trás dessa seqüência banal, há a riqueza de informações na descrição psicológica que Osmo faz de si mesmo. A ausência de uma fábula é substituída pela análise psicológica do personagem. Um dos recursos narrativos utilizados é o monólogo, que na verdade mais parece um solilóquio devido ao forte aspecto oral e teatral presente no conto: “não é nada importante o fato de vocês serem dignos ou não, dignos ou não de ler a minha história, claro. Ou de ouvir? Como vocês quiserem.” (HILST, 2003, p. 76) Ora o protagonista parece falar consigo, ora parece dirigir-se ao público.

No início do conto, Osmo descreve minuciosamente seu corpo durante o banho, ao mesmo tempo em que se recorda de episódios de sua vida. Em meio a digressões, descrevendo a penugem alourada de suas coxas, as marcas no corpo como a da vacina, a sua cueca de pele-de-ovo, e outros detalhes mais, Osmo relembra a presença de sua mãe na época em que ele era jovem, recorda-se também de uma namoradinha no colégio e outros fatos do passado. O protagonista possui um fio narrativo, uma “espinha dorsal”, como diz Forster⁷⁷, que perpassa a história unindo o começo ao fim. A espinha dorsal é o objetivo de contar uma história. Essa afirmação parece um tanto óbvia, afinal o objetivo de toda narrativa é contar algo. Ocorre que, nessa tentativa de contar uma história, Osmo se emaranha em outros pequenos episódios de amores antigos, dos amores de sua mãe e do universo feminino e suas futilidades como a dança. Chega até a tecer considerações sobre um neurologista que dedica sua vida a estudar o hipotálamo. Todas essas observações e rememorações são realizadas por intermédio do fluxo da consciência enquanto Osmo toma banho para sair com uma mulher que o convidou para dançar. No entanto, apesar de fragmentada e dispersa, pode-se extrair a tentativa de se estabelecer o fio condutor ou a espinha dorsal da narrativa:

Bem, vou começar. É assim: eu gostaria realmente de lhes contar a minha estória, gostaria mesmo, é uma estória muito surpreendente, cheia de altos e baixos, uma estória curta, meio difícil de entender, surpreendente, isso é verdade (...) (HILST, 2003, p. 75)

⁷⁷ FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2005. No capítulo “A estória”, o autor aborda a necessidade imperativa de o romance apresentar uma estória, uma espinha dorsal.

No entanto, mais adiante o protagonista dirá: “Para dizer a verdade não tenho a menor vontade de escrevê-la, há três dias que passo as mãos nessas folhas brancas, nessas brancas folhas de papel,” (HILST, 2003, p. 76)

Tratando-se de Hilda Hilst, contar uma história não é tão simples assim, pois o contar é constantemente invadido por pensamentos e reflexões acerca do presente do passado e do futuro, questionamentos sobre a palavra, o universo, a vida, a dimensão que adquirimos após a morte; enfim, a presença desses pensamentos se impõe na narrativa de tal maneira que preenche o espaço entre o começo e o fim da história, tornando-os ainda mais arbitrários. De fato, a história de Osmo é contar uma história. Mas essa história é interrompida pela análise psicológica que predomina no conto. Tal como a narradora de *As mil e uma noites*, Osmo parece retardar o desfecho da história. No final, ele diz que irá contar a história no dia seguinte, assim como o faz Xerazade. Mas, na verdade, Osmo já contou a sua história mesmo que não tenha percebido tê-lo feito. Ao contar os dois assassinatos contra as duas mulheres que foram suas amantes no passado, Mirtza e Kaysa, Osmo antecipa a história de sua mãe, prometendo ao leitor contá-la no dia seguinte caso alguém não o chame para dançar. O conto termina com a promessa de narrar uma história, cujo enredo repete-se no decorrer da narrativa:

(...) talvez eu deva contar a estória da morte da minha mãezinha, aquele fogo na casa, (...) depois eu falo mais detalhadamente, (...) Amanhã, se ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la. (HILST, 2003, p. 105)

Percebe-se que o narrador acabou de escrevê-la. Mas a idéia de a história ter sido interrompida por uma dança remete à inesgotável arte de narrar, como se faltasse sempre alguma coisa a acrescentar, um crime a mais a ser contado nos mínimos detalhes. Mesmo conhecendo a história de Osmo e de seus crimes, o leitor sabe que pode ser surpreendido mais uma vez pela ação do protagonista deste conto. A reação do leitor assemelha-se à reação do ouvinte de Xerazade, cujas histórias eram interrompidas pelo amanhecer, para serem retomadas na noite seguinte, dando continuidade às suas infinitas histórias. Assim, Osmo termina o conto prometendo a narração de mais um crime “amanhã”.

Entre o saber e o narrar há uma distância e essa distância é o retardamento do

desenlace da história que será contada de acordo com o ponto de vista do narrador. Osmo é um narrador que participa dos acontecimentos narrados, assumindo, portanto, um papel protagônico. Mas, mesmo sendo um personagem e estando limitado à visão interna da narrativa, Osmo também possui a visão de fora, ou seja, sua atuação se realiza tanto no enfoque onisciente da narrativa, como também no ponto de vista mais íntimo do personagem. Isso é possível por causa da incidência do fluxo da consciência. Através deste recurso, o personagem revela um senso crítico sobre si mesmo. A figura de Osmo oscila entre narrador e personagem. Sabe-se que narrador e personagem são duas instâncias no relato, uma vez que o primeiro sabe mais do que o segundo. Contudo, quando narrador e personagem são um só, torna-se mais difícil distingui-los. Como afirma Oscar Tacca (1983, p. 65), “ambas as figuras se sobrepõem, embora não se confundam.” Ocorre que, tanto em Hilst como em Beckett, narrador e personagem se confundem sim, pois o personagem assume no seu discurso o papel daquele que narra, o papel do escritor de uma história. Claro que se deve ter em mente que o narrador está para a enunciação, assim como o personagem está para o enunciado. Mas, no plano da consciência, enunciado e enunciação terminam unidos por uma só voz, um único discurso, cujo jogo é o de recair sobre si mesmo. Osmo seria mais que um narrador equisciente,⁷⁸ já que seu conhecimento da diegese é absoluto e, portanto, superior ao dos personagens. O poder absoluto do protagonista deve-se ao recurso estilístico do fluxo da consciência que traz à tona sua subjetividade. Dessa forma, em “Osmo”, há o predomínio do ponto de vista individual e pessoal. Osmo representa o protagonista da vida contemporânea, imerso numa explosão subjetiva, ainda que afirme sua lucidez: “não é a cada dia que vocês vão encontrar alguém tão lúcido como eu, ah, não vão” (HILST, 2003, p. 75). Sabe-se mais a respeito da personalidade de Osmo à medida que a leitura avança. Trata-se de um sujeito que vai se revelando no momento em que a narrativa é contada e os fatos vão surgindo, através de sua consciência exposta no discurso narrativo. O conto é retrospectivo porque o protagonista narra acontecimentos passados, mas também não deixa de se reportar ao tempo real da narração. Está-se diante de uma narrativa voltada para o passado (o assassinato de Mirtza), assim como para o presente (o momento da dança seguido do assassinato de Kaysa) e para

⁷⁸ Nomenclatura utilizada por Oscar Tacca. Equivale ao narrador de relatos em primeira pessoa. O narrador possui a visão de dentro e, portanto, tem o mesmo conhecimento do personagem. (TACCA, 1983, p. 68)

o futuro (a história que o narrador se propõe a contar no dia seguinte sobre a morte de sua mãe).

Mesmo sendo o responsável pelo fio condutor da história, Osmo possui sua voz diluída, enquanto narrador, uma vez que a narrativa contemporânea passa a privilegiar a visão do personagem, como já foi ressaltado. Sendo ele próprio, Osmo, o personagem, sua atuação percorre todo o conto, abrindo espaço para a ordem dos seus sentimentos e percepções. Enquanto herói, Osmo possui mais presença que o narrador, pois, sendo uma narrativa em primeira pessoa, “o narrador dilui-se e a personagem *substitui-se-lhe*.” (GENETTE, 1995, p. 173) A personagem está encerrada em sua subjetividade evidenciada pelo discurso em forma de monólogo.

Mas, saindo um pouco do delicado discurso que envolve/separa narrador e personagem, é preciso refletir acerca do enredo e da atuação do protagonista em relação aos seus crimes. Osmo não comete crimes sangrentos. A descrição que o personagem faz de sua higiene pessoal é compatível com a maneira como os crimes são praticados: crimes limpos, sem manchas de sangue. Osmo mata as vítimas asfixiando-as: “E agora os meus polegares de aço junto ao seu pescoço, o pescoço delicioso de Kaysa, ah, que ternura rouca explode dessa garganta” (HILST, 2003, p. 104) Não é preciso a bala de um revólver ou a lâmina de uma faca para surpreender o leitor. Talvez o que consiga causar um choque ainda maior seja a assepsia, o modo de ele lidar com o corpo das mulheres mortas. Nesse sentido, é importante notar que a palavra “osmo” significa *perfume, aroma*. Há ainda uma dupla significação nessa palavra, pois “osmo” também significa *impulso*. O impulso é o de agir de acordo com a sua natureza, buscando satisfazer seu desejo, sem levar em consideração a vida dos outros. Osmo é totalmente centrado em si, sem a interferência de uma moral que ponha freios aos seus instintos.

Em relação ao aroma, é importante ressaltar o espaço no qual Osmo mata a vítima. O corpo de Mirtza, por exemplo, é deixado num bosque de bétulas, com pássaros, no amanhecer do dia. O aroma deste bosque é descrito pelo narrador: “O cheiro ingênuo daquele chão verde misturado à terra e o cheiro branco e acre da nuca de Mirtza” (HILST, 2003, p. 94) Mas o excesso de limpeza e perfume em Osmo contrasta com a violência e a falta de polidez na linguagem. Isso faz com que a narrativa cause um sentimento de repulsa. A violência está na linguagem da narrativa. Trata-se de uma violência internalizada não só

na mente de Osmo, mas, principalmente, na língua, o que talvez torne esse conto mais violento do que qualquer folhetim policial com os mais detalhados crimes.

Em “Osmo”, bem e mal compreendem a idéia central do conto. Em meio às suas reflexões e leituras, o protagonista sublinha um trecho, que diz ser da Bíblia, o qual lhe chamou a atenção: “Deus tira o bem, do mal que acontece. Por isso, o universo é mais belo contendo o mal como um canto”. (HILST, 2003, p. 78) Osmo diz que estava lendo esse trecho no momento em que Kaysa lhe telefonou, chamando-o para dançar. É nesse momento que ele interrompe sua leitura para tomar banho e se arrumar para sair com ela; e é durante o banho que se inicia o longo monólogo interior que terá continuidade até o fim do conto. O trecho sublinhado por Osmo justifica o mal, tornando-o aceitável no conto. O protagonista revela uma grande satisfação ao violar o bem. Chama de “o grande ato” o assassinato que comete, e goza diante dele. No seu sadismo está o mal. Como afirma Georges Bataille (1998, p. 10), “o sadismo é o verdadeiro Mal; se se mata por uma vantagem material, não é o verdadeiro Mal; o Mal puro é quando o assassino, para lá da vantagem material, goza por ter morto”. Ao partir do pressuposto de que o protagonista inventa o fato de o trecho pertencer à Bíblia, ou até mesmo de que o narrador faz uma paráfrase, adaptando um trecho bíblico a favor da presença do mal no conto, entende-se que só a literatura é capaz de transgredir a lei do cristianismo, cuja razão é fundamentada na fidelidade ao bem. O texto literário é livre e, portanto, não se deixa guiar pelo caminho da moral e da ética cristãs. Importa, sim, a ética artística, a realização da estética da criação. O conto de Hilda Hilst transgride a moral, pois, para que a história seja coerente com o protagonista, torna-se necessária a presença do crime indo de encontro com a subjetividade e liberdade sem limites de Osmo. A subjetividade do herói expõe tudo o que ele tem de humano, e isso implica percorrer ambos os caminhos: bem e mal. Mais adiante, o protagonista menciona o trecho novamente e se pergunta: “O mal é a morte? E a vida?” A definição da vida parece mais obscura do que a da morte: “a travessia perturbadora em direção à ...” (HILST, 2003, p. 87) As reticências podem ser substituídas pela morte. No conto, assim como a vida contém a morte, o bem contém o mal para juntos comporem a dança do universo.

Em relação ao ponto de vista que o narrador mantém na história, ele possui várias configurações. Compreende-se que Osmo é o narrador-protagonista, também chamado de

narrador autodiegético, que descreve a si próprio a partir de dentro da história. Mas ao mesmo tempo em que possui o ponto de vista interno da narrativa também exerce a função de um narrador em terceira pessoa. Ainda que esteja situado na posição de um personagem, Osmo possui a onisciência de um narrador que tem profundo conhecimento do universo feminino, como é verificado nas descrições e considerações que ele faz das mulheres presentes na sua vida: “Isso parece ser do gosto de quase todas as mulheres. Isso de dançar. Pelo menos as que eu conheci. Todas gostavam muito de dançar.” (HILST, 2003, p. 76)

No conto, há o excesso de confidências que o narrador faz de si próprio. É certo que o narrador também faz confidências sobre o universo, sobre o bem e o mal, mas o que verdadeiramente predomina na diegese é o ponto de vista de seus pensamentos que adquirem uma crescente importância pela focalização interna. Isso ocorre devido à técnica do fluxo da consciência que propicia a representação da subjetividade do personagem. Assim, a voz de Osmo tende a ser cada vez mais marcante, valorizando a particularidade do sujeito individual. De fato, Osmo conta a história como se fosse um diário seu. Mas neste diário, é importante observar que o narrador também mostra uma semi-onisciência ao passar para a narrativa em terceira pessoa, ampliando dessa maneira seu ponto de vista para considerações acerca do mundo e de outras pessoas.

Em relação ao elemento da dança no conto, este é fundamental para o desenrolar do enredo. É a partir da dança que tudo começa. Osmo sai para dançar com Kaysa e durante a dança ele expõe seu pensamento através de um longo monólogo interior. Nele, Osmo apresenta quatro mulheres em sua história: a garota por quem se apaixonou na adolescência; Mirtza, com a qual teve um relacionamento no passado; Kaysa, com quem sai para dançar no presente da narrativa; e, finalmente, sua “mãezinha”, a quem se refere com sarcasmo e forte ressentimento. Há, ao todo, cinco personagens, incluindo o próprio narrador. Há também a descrição do Cruzeiro do Sul, cuja forma é a de uma cruz de cinco estrelas: alfa, beta, gama, delta e épsilon.

A dança das estrelas⁷⁹ representa a dança dos próprios personagens. No devaneio de seus pensamentos, o narrador afirma ter visto as estrelas do Cruzeiro mudarem de posição como se dançassem no céu:

⁷⁹ Note-se que, assim como Osmo, Molloy possui estudos de astronomia. Ao divagar sobre as estrelas e a lua que aparecem na sua janela, Molloy diz: “Vê-se que antigamente eu me interessava por astronomia” (BECKETT, 1988, p. 36)

A dança das estrelas:

(...) de repente vi que épsilon começou a andar lentamente em direção a alfa, **andou, andou**, chegou até alfa, contornou alfa e desapareceu, e eu pensei, que besteirada, isso é impossível, as estrelas não andam assim (...) depois vi que beta começou a andar lentamente em direção a gama, andou, andou, contornou gama e desapareceu. (HILST, 2003, p. 90) (grifo nosso)

A dança de Osmo e Mirtza:

Então a Mirtza começou a dizer que era simplíssimo, era assim: dois passos para um lado, assim amor, depois mais dois para o outro lado, assim amor, e depois ela **rodava, rodava**, e eu ficava olhando parado e dizendo: ah sei, sei. (HILST, 2003, p. 94) (grifo nosso)

No plano da significação, o Cruzeiro sem épsilon e sem beta representaria a ausência de Mirtza e Kaysa, estrelas apagadas pelas mãos de Osmo.

No plano da forma, percebe-se que o movimento das estrelas, descrito por Osmo, e o movimento da dança de Mirtza estão em profunda sintonia como pôde ser observado, textualmente, através do encadeamento do discurso: “andou, andou” / “rodava, rodava”. Outra relação faz-se presente quando, num certo momento, Osmo comenta as *coordenadas* da cruz de estrelas que mirava no céu, e, mais adiante, questiona-se sobre as *coordenadas* de Mirtza, ou seja, as informações a respeito dela, como o ex-marido inglês que era paralítico, o emprego de Mirtza, as viagens que ela fazia, enfim, todos os detalhes que dizem respeito ao mundo da personagem. Neste conto, o movimento das estrelas é uma mimese do movimento das personagens, assim como a narrativa é uma mimese do discurso oral. Assim como uma dança, a narrativa vai mudando de ritmo, de tom, gradativamente. Como bem escreveu Caio Fernando Abreu numa carta para Hilst, contida nos Cadernos de Literatura, o conto cresce: “O tom rosado do início passa para um violáceo cada vez mais denso, até explodir no negror completo, no macabro.” (1999, p. 21) A situação pacata e descritiva no início da narrativa ganha movimento e ritmo a partir de alguns índices na história como o *Cruzeiro* e o *fogo*, elementos que sinalizam para algo que ainda será revelado pelo protagonista. Osmo omite informações, mas deixa pistas através desses elementos. O primeiro está relacionado com a sua perturbação mental e a realização do “grande ato” após a dança com a vítima. Assim, a dança do Cruzeiro remete à dança da vida/morte das personagens. O segundo elemento, o fogo, sinaliza para a morte de sua mãe, que será revelada no final do conto, quando o protagonista confessa ter incendiado o

apartamento com a sua mãe dentro. Ambos os elementos funcionam como uma *paralipse* – recurso de dar pistas sobre o desenlace futuro – funcionam como índices de acontecimentos que serão revelados. É o que ocorre quando Osmo menciona em certa passagem do conto que sua natureza está relacionada à natureza do fogo. Somente mais tarde o leitor compreenderá essa informação aparentemente gratuita acerca do fogo. Como diz Genette (1995, p. 196), “a narrativa diz sempre menos do que aquilo que sabe, mas faz muitas vezes saber mais do que aquilo que diz.” Eis o trecho do qual foi extraída a paralipse:

cada corpo pertence a um lugar, o meu ainda não sei, talvez o fogo, porque o fogo na verdade não consome, o fogo... não quero divagar agora sobre o fogo, talvez um dia, numa outra estória eu possa dizer mais coisas a respeito do fogo, por enquanto não posso (HILST, 2003, p. 98)

Assim, o *Cruzeiro* está relacionado ao *grande ato*, que está relacionado ao *fogo*, que finaliza o último crime contado pelo narrador. O movimento da Constelação do Cruzeiro e sua ligação com os pensamentos mais íntimos de Osmo despertam para uma reflexão acerca do exterior (o mundo, o céu distante que Osmo mira à noite) e o interior (a psicologia do personagem). Em relação às instâncias literárias, a visão externa e a visão interna do narrador são aproximadas. Sabe-se que o monólogo interior permite a focalização interna, uma vez que, sendo o monólogo produzido pelo narrador-personagem, não há a visão externa do Eu-narrador. Mas, apesar de inserido na história, e limitado ao espaço interno da narrativa, Osmo rompe com a regra de que, sendo ele o personagem focal, não pode ser descrito pelo narrador. Osmo tanto produz monólogos, permitindo o desvelar de seus pensamentos pela focalização interna, como também se comporta como um narrador, cuja focalização externa permite a descrição de si mesmo e dos demais personagens, ainda que o centro da diegese seja ele mesmo.

Sabe-se que a narrativa contemporânea tende a destruir o caminho já sedimentado pela estrutura da narrativa tradicional. Ao realizar tal façanha, abre novos questionamentos na teoria literária. No conto analisado, não é somente a relação entre narrador e personagem que se torna demasiado estreita, mas também a relação entre a obra e o leitor. “Osmo” surpreende o leitor ao colocá-lo diante de uma estrutura narrativa que evidencia um narrador sem o menor escrúpulo ao relatar toda a sua intimidade. Como se fosse uma dança, a narrativa compreende um início despreocupado, com um protagonista que inicia a

o texto com descrições e passa gradativamente para a angústia, para o crime, onde o final da narrativa (dança) termina com a morte das personagens, exceto a do protagonista. Este termina com a promessa de mais uma história a ser contada no dia seguinte.

Osmo é um narrador bem informado. Além da história que conta sobre a realização do “grande ato”, ou seja, de seu crime, e da história a qual propõe contar no dia seguinte (a morte de sua mãe), ele conta outras histórias. Dentro da narrativa há outras pequenas histórias, as narrativas internas. Assim, Osmo conta a história de Mirtza, narrando detalhes sobre o seu emprego, seu ex-marido, suas viagens, e ainda acrescenta opiniões pessoais a respeito dos personagens. Além da história de Mirtza, ele conta o passado de sua mãe, os amantes que ela tinha, o gosto pela dança, pelos tapetes persas, e outros detalhes mais. Vê-se que o conto compreende a história de Osmo; e dentro dele há as histórias das personagens, entrelaçadas no monólogo interior do protagonista. Osmo apresenta-se como narrador, assumindo o papel de escritor de sua história e abrindo sua narrativa para o público. Nessa abertura, ele procura manter um contato cada vez maior com o leitor, através do recurso da metalepse, assumindo o papel de um narrador intruso.

Sabe-se que o papel do narrador, como já foi comentado, passa a ser reduzido. A posição do narrador como o centro da narrativa e possuindo onisciência diante dos fatos é abolida para abrir caminhos para uma nova estética da narrativa, aquela na qual o narrador “ensaia” novas formas de narrar na diegese, conhecendo intimamente os personagens e apossando-se da corrente da consciência desses. Dessa forma, o narrador passa a confundir-se com os personagens e a “viver” o mundo da diegese. Antes, o narrador tinha uma função privilegiada de narrar fatos sem envolver-se com eles, sem a existência de uma problematização interior que o ligasse à diegese. Agora, ao ausentar-se da narrativa enquanto figura central, sem autoridade sobre a história, o narrador, no decorrer da História, foi conquistando um outro espaço: o da interioridade de seus heróis. Nele, há o predomínio do mundo subjetivo, exposto através de um discurso que prioriza o pensamento e reduz a ação. A estética da narrativa contemporânea é marcada por um discurso psicológico. Assim, se o narrador perdeu o espaço de ser o centro da narrativa, por outro lado conquistou o passe para percorrer todos os recantos da história até alcançar aquilo que o personagem tem de mais íntimo. Além de conquistar uma nova posição na narrativa, Osmo percorre outros planos da narrativa, como o plano da metanarrativa. Já se sabe que

em autores como Hilst e Beckett não há mais lugar para a retratação de episódio, mas sim para o predomínio da visão crítica e metalingüística.

De acordo com a tipologia de Genette, há o narrador presente enquanto personagem da história, que pode ser o herói em primeira pessoa ou uma testemunha que conta a história do herói; e há também o narrador ausente da história enquanto personagem, que pode ser o autor onisciente ou o autor que conta a história sem uma visão interior da narrativa. Porém, em narrativas contemporâneas, como as aqui estudadas, essas categorias são postas em cheque uma vez que o comportamento de narradores e personagens quebra com as regras estabelecidas. Como foi observado, Osmo passa de um plano para outro, de uma focalização para outra. No início do conto há o predomínio da focalização externa, ou seja, há a tendência descritiva, como é verificado na descrição (durante o banho) que o personagem faz de si mesmo, de suas ações, e dos personagens. Em seguida o narrador passa para a focalização interna, valorizando a representação de sua consciência. Ocorre que estas duas focalizações estão entrelaçadas no monólogo do protagonista, de modo que torna difícil a identificação dessas focalizações. Isso se deve à estrutura desordenada do fluxo da consciência que acarreta na intensificação da focalização interna.

Finalmente, “Osmo” representa a centralização do sujeito. A aparente liberdade em cometer o “grande ato”, na verdade revela a eterna prisão psicológica do protagonista, pois vive encarcerado em seus pensamentos, em cicatrizes que não se fecham. O impulso para libertar-se dessas cicatrizes, ainda que seja através de atos criminosos, representa um niilismo heróico do personagem, cujo mal é relativizado desde o início. O mal é justificado no conto, como sugere Caio Fernando Abreu, pois o desenrolar do enredo pede a sua presença. Para combater o excesso de humor no texto e as descrições detalhistas e monótonas, o texto ganha, gradativamente, uma nova dimensão: a da angústia e da aflição.

6.3 “LÁZARO” – O CAMINHO DE VOLTA

Como é sabido, Hilda Hilst recebeu uma educação religiosa tradicional. Naturalmente, isso está refletido na sua obra. A autora usava motivos religiosos e figuras da

tradição cristã, mas sem seguir as doutrinas da igreja. Vejamos como ela retoma o personagem bíblico no seu conto “Lázaro” e se o cristianismo é compatível com o niilismo heróico hilstiano.

O terceiro conto de *Fluxo-floema* traz o protagonista Lázaro, narrando sua morte enquanto seu corpo é preparado para o sepultamento. O conto apresenta quatro parágrafos. O primeiro traz a morte e a ressurreição do personagem. No enredo hilstiano, não é Jesus quem ressuscita Lázaro, mas sim um ser maldito chamado Rouah. As sensações diante da morte e o ambiente ao seu redor são descritas minuciosamente. O segundo parágrafo é composto por duas vozes, dois narradores que dialogam – o escritor (“escriba”) e o protagonista Lázaro. O escriba persegue Lázaro a fim de compreender o mistério da ressurreição, para, assim, escrever sua história. Nesse parágrafo, Lázaro encontra-se num ambiente niilista, num barco sem velas, sem remos e sem leme. Descobre-se um morto vivo, cujo destino é desconhecido. No terceiro parágrafo, Lázaro acorda em pleno século XX, no último mosteiro que restou no mundo. Nessa parte, Lázaro irá se deparar com o ceticismo dos monges. O quarto e último parágrafo, formado de três linhas apenas, traz o despertar de Lázaro do sonho/pesadelo. O conto satiriza o fenômeno da ressurreição e mostra um Lázaro que sonhava e não estava morto. Como se de repente acordasse de um coma, o protagonista desperta ao lado de suas irmãs, Marta e Maria.

Em “Art as technique”, Victor Shklovsky comenta sobre a técnica de desfamiliarização na arte literária. Essa técnica (*technique of defamiliarization*) tem como função fazer com que o conteúdo da história não pareça familiar ao leitor. A descrição de Lázaro, bem como a sua consciência e a sua posição de narrador tornam o conto desfamiliarizado para o leitor. Afinal, o Lázaro do texto bíblico não possuía a consciência onisciente de tudo ao seu redor e não tinha voz. De acordo com a técnica de Shklovsky, Hilst torna o Lázaro da Bíblia em um Lázaro estranho para nós leitores. Através desse estranhamento, a autora faz com que o leitor repense o Lázaro da tradição cristã, como se estivéssemos diante do personagem pela primeira vez. Vejamos, detalhadamente, a recriação do texto bíblico pela escrita hilstiana.

O conto inicia-se com a narração de Lázaro na condição de um morto que descreve o estado no qual se encontra. Sendo protagonista do conto, ele descreve os cuidados que o seu corpo recebe de sua irmã, Maria, antes de ser sepultado. Nesse início, as

ações de Maria são descritas com minúcia. Primeiro ela tira-lhe a roupa, lava o corpo, escolhe as essências, e enfaixa-o. Todo o ritual de preparo do corpo é acompanhado por Lázaro que observa a cena depois de morto. Eis como é descrito o seu sentimento na passagem da vida para a morte:

Primeiro um golpe seco na altura do coração. O espanto de sentir esse golpe. Os olhos se abrem, a cabeça vira para o lado, tenta erguer-se, e dá tempo de perceber um prato de **tâmaras** na mesa comprida da outra sala. Dá tempo de pensar: alguém que não eu vai comer essas tâmaras. A cabeça vira para o outro lado. A cabeça ergue-se. A janela está aberta. E vejo as **figueiras**, vejo as **oliveiras**. Foi assim mesmo: vi **tâmaras**, **figueiras**, **oliveiras**. (HILST, 2003, p. 112) (grifo nosso)

Em seguida surge a presença de sua outra irmã, Marta. O impacto da morte de seu irmão é evidenciado na reação de Marta: “Ela põe as duas mãos sobre a boca” permanecendo imóvel, como se estivesse petrificada diante do acontecimento. Nesse instante em que Marta se depara com a morte do irmão, Lázaro começa a descrever o espaço a sua volta: a figueira, as tâmaras, as oliveiras. Essas são palavras repletas de significado simbólico. A figueira é símbolo da abundância, fecundidade e imortalidade. A tamareira é tida como uma árvore sagrada e mágica há milhares de anos. É símbolo da fertilidade e da vitória. Suas folhas significam paz e lembram a entrada de Jesus em Jerusalém. Símbolo do Jardim do Paraíso, a tâmara estava presente na última ceia de Jesus. A árvore da oliveira, assim como a da figueira, significa abundância. Significa também fecundidade, purificação, força, vitória, paz e recompensa⁸⁰. Todas elas são positivas e simbolizam a vida, contrastando, assim, com o momento da morte de Lázaro.

A narrativa inicia-se com a frase “O MEU CORPO ENFAIXADO”. Na Palestina os mortos eram envoltos e amarrados por faixas antes de serem sepultados. O mesmo é feito com Lázaro. As irmãs, mesmo sabendo da obrigação de preparar o corpo do irmão, persistem com a crença de que Jesus virá para salvá-lo da morte, assim como ocorre com “Lázaro” da Bíblia. Conforme a expectativa da chegada do Mestre, elas continuam nos

⁸⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. De acordo com *O dicionário de símbolos*, a oliveira possui um vasto significado simbólico em diferentes culturas. No Japão simboliza amabilidade e sucesso. No Islã é a árvore central, o eixo do mundo, símbolo do Profeta. Na tradição cristã, a oliveira simboliza o Paraíso dos eleitos, bem como a paz, assim como o é para os judeus. Em relação à tâmara, esta possui uma forte presença nos escritos bíblicos também. A coroa de espinhos de Jesus era feita de ramos da tamareira.

afazeres de casa, nos cuidados com o corpo do irmão, na escolha de essências e perfumes, para, dessa forma, prolongar o sepultamento: “Quem sabe Ele virá? E Maria vai até a porta, olha em todas as direções. Maria, escuta-me: Ele não virá. É preciso aceitar a minha morte.” Em meio às vozes de suas irmãs, dos amigos que entram na casa e da voz do fluxo da consciência do protagonista-Lázaro, surge, de repente, uma outra voz que é a do escritor (ou seria a voz do próprio Lázaro que observa o *escriba* escrevendo a sua história?):

Os **marmelos**⁸¹ na cozinha. O escriba comendo os marmelos e dizendo em voz baixa: está longe, está longe, e ainda que estivesse aqui na Betânia, ainda que estivesse aqui. Não são todos que acreditam NELE. Eu acredito, porque Ele é alguém feito de mim mesmo e de um Outro. O Outro eu não lhes saberia dizer o nome. O Outro não tem nome. Talvez tenha, mas é impossível pronunciar-LO. Sei que me faço cada vez mais obscuro, mas não é todos os dias que se vê um homem feito de mim mesmo e do Outro. Querem saber? Há mais alguém dentro DELE. Mas tenho medo de contar tantas coisas a um só tempo, tenho medo que pensem que eu estou inventando. Mas é verdade: além de mim mesmo e do Outro, há no Homem mais alguém. Esse alguém chama-se Rouah. (HILST, 2003, p. 114-115) (grifo nosso)

Façamos uma breve pausa para explicar a presença dos marmelos. Nesse conto, o ato de o escriba comer marmelos pode significar a obtenção de conhecimento. Ao comer o fruto da árvore do conhecimento, o homem não cometeu somente um pecado, mas, sobretudo, adquiriu sabedoria. Em outra passagem do conto, veremos que Lázaro manda o escritor comer marmelos. Conforme Dias Lopes⁸², sempre se acreditou que o fruto do pecado era a maçã. No início da Idade Média permanecia a dúvida se o fruto do Gênesis era a uva, o figo ou a maçã. A tradição cristã elegeu a maçã. No entanto, a macieira não existia na região da Mesopotâmia, onde, segundo a Bíblia, localizava-se o Jardim do Éden. De fato, o livro do Gênesis não menciona a maçã, fala apenas de um fruto. Leiamos a explicação de Lopes:

Para simbolizar o pecado original, os estudiosos sugerem alternativas como a laranja, a cidra, o pêssego ou o **marmelo**. Na verdade, a Bíblia não revela o

⁸¹ Assim como a tâmara, a oliveira e o figo, o marmelo é um ícone cristão. Na Antiguidade, o marmelo era símbolo da felicidade, amor e fecundidade. Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (Op. cit).

⁸² Em seu ensaio “A inocente maçã de Adão e Eva”, publicado no *Estado de São Paulo*, em 13 de dez. de 2007, Lopes argumenta que a humanidade foi enganada durante todo esse tempo, pois a árvore da maçã não crescia na região da Mesopotâmia devido a fatores climáticos. Afinal, por qual motivo Deus proibiria o homem de comer a maçã, o marmelo, o figo, ou qualquer outro fruto? Assim como Lopes, Hilst e o escriba de “Lázaro” vivem no meio desse conflito, entre a Bíblia e a Ciência.

nome do fruto proibido. Diz apenas que era produzido pela "árvore da ciência do bem e do mal" (Gênesis 2.17). Os exegetas não sabem explicar por que uma fruta substancialmente divina acabou envolvida numa transgressão gravíssima da qual absolutamente não participou. (grifo nosso)

Voltando ao trecho do conto, no qual o escritor come marmelos na cozinha, é importante frisar que Lázaro é o narrador-protagonista. No entanto, além dele, há a figura de outro (o escriba) que interrompe o fluxo de pensamentos de Lázaro com frequência. O discurso desse narrador é um tanto confuso e fragmentado. Em suas reflexões, ele sugere a existência de uma trindade no homem (Eu – Outro – Rouah).

O escriba é o “doutor”, entre os judeus. Hilda Hilst utiliza bastante esse termo, substituindo a palavra “escritor” por “escriba”. Não só nesse conto, mas também em “Fluxo”, a autora utiliza um tom irônico em relação ao “velho escriba”. O escriba, nesse conto de Lázaro, exerce a função de copista, de copiar aquilo que lhe ditam. Essa função do escriba, que escreve segundo o depoimento de Lázaro, é análoga à função de escriba dos apóstolos que escreveram os evangelhos, recriando o pensamento de Jesus, segundo a interpretação de cada um deles.

Em seguida, após esse trecho, a narrativa passa para Lázaro de novo: “Marta me examina. Maria beija as minhas mãos, em seguida fica imóvel, de pé, junto à cama. O vaso de alabastro está vazio.”⁸³ O niilismo heróico de Lázaro pode ser percebido na sua recusa em morrer. Lázaro deseja retornar à vida a todo custo, pois sabe que sua hora não é chegada, que ainda tem muito amor e força para viver e trabalhar. Lázaro, que no conto hilstiano é um lavrador, ama a vida, ama a terra: “Bendito, tudo em mim não quer morrer! Agora sei como estou preso a esse todo que sou, (...) ainda não estou pronto para ficar na treva, ainda tenho tanto amor, ainda tenho mãos para trabalhar” (HILST, 2003, p. 116).

Como um Malone ressuscitado, ele descreve seu corpo, suas sensações e sentimentos, antes e após o seu sepultamento na pedra. Descreve também os objetos ao seu redor e o espaço no qual se encontra. Além do seu espaço, Lázaro descreve também o espaço “DELE”. Seria Deus? Jesus? Rouah? A Morte? Não se sabe ao certo a quem Lázaro

⁸³ Na história bíblica, a mãe de Lázaro tinha um vaso de alabastro em casa. Certa vez, quando Jesus foi à casa deles, Maria quebrou o vaso para lavar os pés de Jesus com o perfume precioso que o vaso continha. Essa passagem parece sugerir que o perfume podia ter sido preservado para um momento de dificuldade, tal como a morte de Lázaro. Como o conto não segue uma seqüência linear, ver-se-á que o vaso aparecerá novamente no conto, após o sepultamento de Lázaro. Numa festa em casa de Lázaro, Maria irá lavar os pés do Mestre com o nardo do vaso.

se refere:

Ao redor DELE... ao redor DELE, um espaço indescritível, perdoem-me, na morte seria preciso encontrar as palavras exatas, porque na morte vê-se em profundidade, mas ainda assim não sei de uma palavra que qualifique o espaço que vi em vida ao redor DELE. Não sei se vocês entendem o que eu quero dizer, agora estou morto e por isso deveria saber dizer do que vi em vida. Deveria. Então: Ele estava parado. Ele pousava. Ao redor DELE, um espaço indescritível. Ele era alguém que se parecia comigo. Não no jeito de estar parado. Não. Eu vou dizer claramente agora: Ele era eu mesmo num espaço indescritível. Perguntei: porque estás assim parado? Ele disse: Lázaro, olha-me bem, Lázaro: eu sou a tua morte. (HILST, 2003, p. 113-114)

Após a experiência do impacto da passagem da vida para a morte, Lázaro adentra um espaço indescritível, que o coloca diante do Outro: Rouah. Está-se diante da segunda experiência vivida pelo protagonista. O encontro com o desconhecido, com o inexplicável é materializado numa figura divina satirizada por Hilst. Ao ultrapassar a porta da morte, Lázaro não se depara com seres belos e angelicais como é idealizado pela crença humana que espera pelo paraíso, por uma recompensa. O personagem assusta-se ao se deparar com a figura horrenda de um ser como Rouah, o “maldito”. Em certo momento, a narrativa sugere que Lázaro pode ser filho de Rouah, assim como há tantos filhos de Rouah no mundo. Dessa forma, é permitida a analogia entre Deus e Rouah, através do tom satírico da narrativa que esboça um ser divino transfigurado, como mostra a descrição feita por Lázaro:

E de repente vejo Rouah: tosco, os olhos acesos, o andar vacilante, as pernas curtas, parecia cego, apesar dos olhos acesos, as mãos compridas, afiladas, glabras, eram absurdas aquelas mãos naquele corpo, todo ele era absurdo, inexistente, nauseante. Rouah me vê. Agarro-me na pedra. (...) O seu sexo é peludo e volumoso. Coça-se, estrebucha, sem que eu saiba por quê. Abre a boca amarela e diz com voz tranqüila: Lázaro, acostuma-te comigo, já sabes o meu nome, e eu também sei o teu, como vês. Um enorme silêncio. Um silêncio feito do escuro de vísceras. Um silêncio de dentro do olho. Resolvo caminhar colado à pedra, afastar-me. (HILST, 2003, p. 116-117)

Na jornada de sua vida-morte-ressurreição, após o bizarro encontro com Rouah, o personagem só tem um desejo: o de realizar o caminho de volta: “Eu no caminho de volta. A casa. O cheiro da casa. O cheiro de Marta.” Após o sepultamento, sozinho, dentro da pedra, imerso nos seus pensamentos, na nostalgia de sua vida na terra, Lázaro vive uma espécie de ritual com Rouah. Este aproxima-se do seu corpo e molda no ar uma grande flor para enterrá-la em seu ventre, dizendo elaborar o primogênito de Rouah. Tudo o que surge

do nada é filho de Rouah. Através do corpo de Lázaro, os filhos de Rouah se reproduzirão. Essa parece ser uma sátira hilstiana à criação divina. Vejamos a descrição do ritual. Lázaro, com o corpo enfaixado e imóvel, observa os movimentos de Rouah:

Levantou novamente a cabeça num gesto vaidoso de lobo, pôs-se em pé, aproximou-se do meu corpo enfaixado, torceu as mãos, mas não como se estivesse contente, não, parecia compenetrado, cheio de respeito, parecia que moldava alguma coisa no invisível, as pontas dos dedos uniam-se e afastavam-se ritmicamente, eu diria até... eu digo com certeza: Rouah construiu do nada uma flor gigantesca, as pétalas redondas, no centro uma rosácea escura e latejante. Agora sim, ele está contente. Está contente como... como se acabasse de parir. É isso. A flor gigantesca afunda-se no meu ventre, a rosácea escura absorve o conteúdo das minhas vísceras. (HILST, 2003, p. 118-119)

Terminada a sua criação, “Rouah olha para cima. Faz o gesto de quem lava as mãos.”⁸⁴ Nesse momento do conto, o narrador (escriva) entra em cena e explica para Lázaro o que Rouah está fazendo com o seu corpo: “Sabes, Lázaro, ele se comunica com as raízes do Alto, ele pede permissão para tocar teu peito.” (HILST, 2003, p. 119)

Depois de afundar o seu primogênito no ventre de Lázaro, Rouah realiza agora a criação do seu segundo filho. Constrói um cálice de carne e afunda-o no peito de Lázaro. Este, sentindo dor, esforça-se para que o segundo filho de Rouah seja rejeitado pelo seu corpo. Nesse instante, Lázaro se coloca frente a frente com Rouah. De repente reconhece-se na figura de Rouah, como se fosse seu irmão gêmeo, afinal, o Homem, Rouah e o Outro coexistem NELE (Deus?) que é a união de todas as coisas. Ao se dar conta disso, Lázaro consegue livrar-se da presença de Rouah e iniciar o seu retorno à terra:

Encosto **as minhas duas mãos nas mãos de Rouah**. Encosto o ventre. Encosto o peito. E ouço as minhas palavras: irmão gêmeo Rouah, eu preciso voltar, eu devo voltar. E de súbito não o vejo mais. (HILST, 2003, p. 120-121) (grifo nosso)

Nesse instante da ressurreição, Lázaro troca de mãos com Rouah. As mãos de Lázaro são escuras e com pelos, ao passo que as de Rouah são alvas e finas. Quando Lázaro ressuscita, suas mãos tornam-se alvas. Nesse exemplo de troca de mãos, evidencia-se que a literatura hilstiana tenta a todo custo desvencilhar-se da dicotomia: bem/mal, belo/feio,

⁸⁴ Pôncio Pilatos, diante do julgamento de Jesus disse a frase “Eu lavo as minhas mãos”. Antes de condenar Jesus à morte, lavou suas mãos, num gesto que o livrava da culpa e o purificava.

fé/razão. A troca das mãos sugere que a vida e o ser humano são o resultado da união de todos os contrários. Há uma parcela de Rouah em Lázaro assim como há um pouco de Lázaro em Rouah.

Agora, livre de Rouah, Lázaro passa a ser perseguido, com insistência, pelo escritor (“escriba”) que lhe exige explicações acerca do Homem, de Rouah e do Outro. O escritor deseja compreender o mistério da trindade e o mistério da ressurreição para seguir adiante com sua narrativa. Lázaro não o leva a sério e manda o escritor afastar-se e “comer marmelos”. Nesse trecho, o papel do escritor possui pouca significância. A atmosfera obscura e nebulosa que envolve a história de Lázaro deixa-o confuso. O escritor necessita compreender a história bíblica a fim de recriá-la neste conto que ele escreve no momento:

O escritor me persegue, e a cada instante pergunta: Ele é o homem? É aquele que dizem? Sacode meu braço: Lázaro, conta, eu preciso escrever sobre todas essas coisas. Por que não falas? Então tenho diante de mim um ressuscitado, porque estavas morto, não é? Ou não estavas? Sim, estavas morto, eu te vi, eras amarelo, tinha os lábios roxos, oh, por favor, me diz, me diz como é lá embaixo. (HILST, 2003, p. 121)

Sem possuir fé, o escritor não consegue expor em palavras o incognoscível, a realidade insondável da ressurreição e da existência divina. Num breve diálogo com Lázaro, o escritor confessa não acreditar muito nessa história de ressurreição e dá exemplo de um tio seu que havia morrido de repente enquanto dormia. Na verdade, seu tio sofria de uma doença que fazia com que ele parecesse morto durante o sono:

(...) pensavam que ela havia morrido e de repente, quando já aprontavam as ligaduras ele deu um salto e rosnou: que tanta gente é essa na minha casa? Fora, fora, bando de famintos! E pulava na cama feito uma cabra. Não é possível que tenhas a mesma doença desse meu tio? (HILST, 2003, p. 121)

O escritor do conto não consegue compreender a ressurreição, pois sabe que o que ocorreu com Lázaro, assim como com o seu tio, foi uma espécie de coma. Ainda que consuma todos os marmelos possíveis, como Lázaro o aconselhou, não conseguirá alcançar o conhecimento da Bíblia e de Jesus, por um simples fato: a ausência de fé. Segue o escritor no conto, vagando, anotando os conselhos de Lázaro.

No entanto, é possível identificar, ainda, que, assim como por trás de Lázaro há o escritor (escriba), por trás do escritor há ainda uma voz que lhe é superior, alguém que o

observa e descreve seus movimentos, como destacamos aqui em itálico: “*Afasta-se tomando notas e repetindo: marmelos... hoje ele me fala novamente em marmelos... Ah, que coisa mais obscura para a posteridade! E senta-se no pátio, cabisbaixo.*” (HILST, 2003, p. 121). Afinal, quem profere a fala: “Afasta-se tomando notas...” é alguém além de Lázaro e do escriba. Seria, talvez, o autor implícito.

Retomando, ainda, a descrição do tio morto, observa-se que nessa parte a narrativa utiliza-se da voz popular para narrar tal história, trazendo realidade e humor para o texto. Mas, por trás desse humor, permanece a aporia: a razão do escritor e a fé de Lázaro. As vozes populares seguem contando a história de Lázaro. Dentre elas, evidencia-se a voz de um homem que diz ter testemunhado a ressurreição de Lázaro e uma outra voz, a de um viajante, que o interrompe, fazendo perguntas e pondo em questão a veracidade do fato: “Esperem, esperem, estava mesmo morto?”. A dúvida constante do escritor e da população em relação à ressurreição de Lázaro remete à dúvida do discípulo Tomé em relação à ressurreição de Jesus. Quando os demais discípulos afirmaram que tinham visto o Mestre, após a ressurreição, Tomé respondeu-lhes: “Se eu não vir as marcas dos pregos nas suas mãos, não colocar o meu dedo onde estavam os pregos e não puser a minha mão no seu lado, não acreditarei” (João 20:25). Vejamos o trecho de Hilst:

Alguns homens se detêm. Entroolham-se. Sei o que dizem. Dizem: tem bom aspecto, mas ficou louco. Antes... antes era trabalhador, ligeiro, ninguém tão capaz para o plantio, ninguém... Antes do quê? – o viajante perguntava. Não sabes? Quê? Esse é Lázaro, o homem que ressuscitou. Ressuscitou? Ora, deixem-se de estórias. Mas é verdade, vimos. Viram o quê? Tudo, o enterro, a ressurreição. E como foi? Bem, enterraram-no, e depois de quatro dias... Esperem, esperem, estava mesmo morto? (HILST, 2003, p. 122)

O enredo da ressurreição nesse conto hilstiano vai de encontro ao enredo bíblico: de acordo com o texto bíblico, Lázaro teria ressuscitado após quatro dias, por Jesus. Marta e Maria cuidam de seu corpo e preparam-no para o sepultamento, ao mesmo tempo em que esperam pela vinda do Mestre, com a esperança de trazer o seu irmão de volta. O que difere o conto do texto bíblico é a presença nauseante de Rouah, o silêncio de Jesus e o ceticismo do escriba do conto. O escritor não compreende o amor de Jesus por Lázaro. Afinal, por que somente Lázaro mereceu ser ressuscitado? Tantas pessoas morriam na Betânia e em outros lugares, e não tinham a presença do Mestre como o teve Lázaro.

Vejamos o encontro do escriba, de Lázaro (já ressuscitado) e de Jesus:

O escriba observa: Lázaro tem ótima aparência, não achas, meu Senhor? Ele não responde, apenas olha-me e sorri. Há uma certa impaciência no rosto de alguns. Estão mudos, mas parecem dizer: por que Esse homem não fala? Por que fica misterioso de repente, e apenas olha Lázaro? Não somos todos seus amigos? Será que é preciso morrer para que Ele nos ressuscite e depois nos ame? Ele será realmente aquilo que desejamos? (HILST, 2003, p. 127)

O ceticismo do escritor segue os questionamentos do povo que assiste à ressurreição. O silêncio de Jesus e o mistério que envolve sua presença e suas ações parecem inquietar e irritar a população. Dentre os presentes está Judas. Judas é descrito no conto como aquele homem diferente, que amou Jesus mais do que qualquer outro homem. Judas não é descrito como o traidor, o demônio que arruinou com a vida do Mestre. Na verdade, de acordo com o evangelho apócrifo, Judas não traiu Jesus, mas atendeu ao seu pedido de denunciá-lo aos romanos, para que seu espírito pudesse livrar-se do envólucro carnal. Sendo assim, Judas foi o que mais amou Jesus, pois sacrificou sua integridade, sendo rotulado de traidor, para satisfazer o pedido de delação de seu Mestre. A literatura de Hilst, nesse conto, além de mostrar a ambígua faceta da história de Lázaro e de Jesus, traz a figura de Rouah e a de Judas, relativizando, assim, bem e mal. Vejamos as palavras de Lázaro no conto:

Há um homem diferente no pátio. Vê-se que ele ama Jesus mais do que a si mesmo. Não posso precisar a que ponto ele se ama, mas é mais. Isso está bem claro. Chama-se Judas, o Iscariote. O amor desse homem é diferente do meu amor: é um amor de mandíbulas cerradas, de olhar oblíquo, de desespero escuro. Todas as vezes que o vejo, penso: não seria mais sensato se Jesus o afastasse de vez? Ao mesmo tempo em que penso assim, penso também: não seria justo afastar o único homem que ama dum jeito de homem, o único homem que talvez na minha ausência possa defender o Mestre, derrubar tudo e atacar feito um homem. (HILST, 2003, p. 127-128)

Aqui percebe-se que Judas amou o Mestre mais do que qualquer outro, por ser demasiado humano, e, ser assim, implica ser violento, ciumento, audacioso. O homem é Lázaro e Judas ao mesmo tempo. Judas destacou-se, porque amou de uma maneira humana, violenta, ciumenta e não de uma maneira idealizada e cristã.

No meio do conto, há uma festa na casa de Lázaro, comemorando sua ressurreição, que reúne todos, inclusive Judas. Na festa, Maria traz o vaso de alabastro para

lavar os pés de Jesus no momento em que Judas tenta aproximar-se do Mestre. Judas, com ciúmes, afasta-se irritado diante da presença de Maria. Lázaro observa o movimento de todos, como se estivesse ausente, ainda em estado morto. O mundo lhe parece mais denso, suas sensações não são mais fugidias, mas profundas: “Antes da minha morte eu tocava nas coisas, sim, tocava-as, mas não descobria o mais fundo, ...” (HILST, 2003, p. 130)

Quanto à voz que predomina na narrativa, Lázaro conversa consigo como se o seu Eu fosse dividido em outros. Um Eu corresponde à voz de sua consciência, outro Eu é a voz do escritor que escreve sua história. Há ainda uma outra voz que é exterior a ele: “Lázaro: eu sou a tua morte”. Dando continuidade à narrativa, o protagonista, imbuído do discurso ambíguo entre esses Eus, mostra que o homem não se reduz a um significado e que sua pluralidade pode ser evidenciada nesse jogo de identidades várias. Nesse jogo, em vez de a narrativa hilstiana cair num discurso psicanalítico simplista, ela problematiza mais ainda essa ambigüidade, por intermédio de uma linguagem cifrada, pondo-se o tempo todo a satirizar o homem e suas crenças.

Em “Lázaro”, a estrutura da narrativa utiliza-se do recurso do fluxo da consciência, assim como ocorre com os demais contos. O diferente, aqui, é que o fluxo é produzido por um morto ou por um homem em estado de coma. Lázaro segue mantendo um diálogo com o “escriba” que o persegue, buscando respostas para continuar a sua história. No conto, Deus, Jesus, Lázaro, o Outro (Rouah) parecem constituir a natureza humana. O homem seria a união do Eu, Ele e Outro. O trio permanece como uma presença marcante, já esperada nos contos de *Fluxo-floema*. Foram mencionados os três elementos presentes na prosa hilstiana: o humano, o belo e o bestial. Essa espécie de trindade hilstiana, identificada por Eliane Robert Moraes, é encontrada também neste conto. Assim, Lázaro corresponde ao humano, Jesus ao sublime e Rouah ao bestial. Essa trindade é apresentada como um ser Uno no conto. Afinal, como já foi ressaltado, há um pouco de Rouah em Lázaro, como mostra a sua surpresa ao se dar conta que suas mãos completariam bem o corpo de Rouah, pois o corpo de Rouah é escuro e possui mãos alvas. Mas Lázaro recusa-se a ter qualquer semelhança com um ser nauseante como Rouah. A presença de Rouah talvez sirva para mostrar que o bestial, ainda que seja repulsivo e obsceno, faz parte do homem. Lázaro e Rouah são, como a narrativa sugere, irmãos “gêmeos”. Vejamos a conversa entre Lázaro e a voz narrativa (o “escriba”). O escritor faz perguntas e Lázaro as responde:

Escute, Lázaro, ele ainda te parece nauseante? Sim. Não vês nenhuma claridade ao redor dele? Claridade? Não. Não vejo. Ele é todo repulsivo e obsceno? Sim. Todo? Não: as mãos têm muitas coisas dos humanos: compridas, afiladas, glabras. São iguais às tuas mãos? Não: a minha mão é escura, sombreada de pêlos. É verdade que as tuas mãos completariam o corpo de Rouah? Não, por Deus. Tens medo? Muito, muito, é assim como se de repente eu soubesse que a carcaça de um réptil é também a minha carne, como se de repente aqueles filhos de Rouah fizessem parte de mim, desde que nasci. (HILST, 2003, p. 120)

Depreende-se do conto que a figura divina idealizada pelo homem é, na verdade, a figura humana igual a todos os homens. Por isso Rouah é apresentado no conto como uma caricatura bestial e ao mesmo tempo divina.

Assim como ocorre no desmascarar da figura divina, o texto hilstiano inova o discurso narrativo contemporâneo e se arrisca numa escrita sem plumas, sem adornos. Tal qual Lázaro, o escritor vive em busca de uma nova forma de se expressar. A escrita hilstiana, sendo uma escrita visceral, desloca o discurso literário da superficialidade das palavras para penetrar no sentido das coisas. O fluxo do conto não segue o curso linear de um rio. Ele assemelha-se mais ao revolver das ondas do mar, indo a todas as direções, seguindo a rebeldia do vento, perdido na imensidão das palavras e buscando exprimir a profundidade da existência humana. Tarefa árdua para um protagonista que confessa estar perdido nesse mar de palavras: “Senhor, as palavras são uma coisa enorme à nossa frente, o exprimir-se é uma coisa enorme...” (HILST, 2003, p. 129).

Esse fluxo denso que integra a voz de Lázaro, do escriba, de Rouah e das pessoas corresponde a uma voz humana e universal conduzida por um narrador que, tal qual Lázaro, arrasta-se, caminha de joelhos, tateando a linguagem e aceitando-a com toda a aspereza e a dificuldade de exprimir o incomunicável, o indizível.

Toda a parte narrada até então parece ser um sonho, o qual Lázaro viveu enquanto estava em coma. Em certa altura do seu sonho, Lázaro se alegra e pensa poder retornar à vida ao ver as três pessoas que mais ama: suas irmãs e Jesus. No entanto, tudo não passa de ilusão. É nesse momento que a narrativa ganha um novo rumo e um novo tempo. É nesse momento que a narrativa hilstiana ganha singularidade, provocando uma reviravolta no conto. Do tom bíblico, da submissão à crença alimentada pela tradição cristã, o texto ganha um tom violento, contemporâneo, cético e sarcástico. Do tempo bíblico, das terras da Betânia, Lázaro é levado ao século XX, o século que traz um mundo sem Deus e a perda da fé:

Vejo três vultos e grito aliviado: Mestre! Marta! Maria! Sou eu, Lázaro! Estou aqui! Os vultos correm na direção da minha voz. Sou agarrado com extrema violência. Quem são vocês? Cobrem minha cabeça. Tapam-me a boca. És Lázaro, não és? Pois toma, canalha, toma, para não ludibriares os humildes. E recebo golpes na cabeça, no ventre, no peito. Acordo com o ruído no mar. Águas nos pés. O meu corpo está livre. Procuo arrancar o pano que me cobre a cabeça. Abro os olhos. Estou sozinho num barco. **Um barco sem vela, sem leme, sem remos.** (HILST, 2003, p. 131) (grifo nosso)

Novamente, o barco sem remos é mencionado aqui. Viu-se que Molloy, Malone e Lemuel estiveram num barco. Agora Lázaro percorre a travessia. Nessa sua travessia, a dimensão temporal é desprezada pela narrativa. O tempo que separa a ressurreição de Lázaro do século XX é imensurável. Como saber quanto tempo levou para ele ser trazido pelo mar? “Há quanto tempo estarei sozinho nesse barco, no mar? Ontem. Foi ontem, tenho certeza, porque era noite e agora é dia...” “Mas pode ter sido há dez dias, há cem dias, há mil anos.” (HILST, 2003, p. 131-132) O tempo é irrelevante para o conto hilstiano. É exemplar a criatividade narrativa de Hilst, ao trazer a inocência do Lázaro bíblico para a contemporaneidade, pondo a fé cristã face a face com o ceticismo de hoje.

No decorrer do conto, em seus sonhos, Lázaro passa por estranhos episódios como o de ser golpeado e colocado em um barco, vagando pelo mar, sem destino. Sozinho, neste barco à deriva, Lázaro é levado pelo mar até uma cidade “com casas tão altas como nunca vi” e chega a um mosteiro (o último mosteiro que resta na terra), em pleno século XX. Da mesa em sua casa na Betânia, onde ele visualiza as tâmaras antes de morrer, Lázaro encontra-se agora diante de outra mesa: a da sala de refeições dos monges. Nesta sala, ao ver a figura de Jesus na cruz, pendurada na parede, o protagonista sente um grande desconforto. Discute com os monges, e diz não acreditar que Jesus tenha sido crucificado. O velho monge procura justificar a presença dos crucifixos pendurados nas paredes, dizendo que não havia outro lugar para colocá-los. Lázaro procura, convicto, pelo Jesus de sua época. Entre o adormecer da morte e o ressuscitar da vida, o protagonista vive a angústia de admitir um mundo que desconhecia: um mundo humano cético, sem ilusões. Nesta terceira experiência com os monges, após a sua morte e a ressurreição com Rouah, ele percebe que se encontra num beco sem saídas e que a libertação não é possível ao homem. A visão idealista do mundo, inerente ao protagonista, entra em choque com os horrores e as injustiças do mundo contemporâneo.

Lázaro prevê um futuro triste para a humanidade, ainda que depois de tudo haja

um recomeço, como se o mundo fosse uma história contada e recontada, como se a humanidade pudesse ser, continuamente, ressuscitada assim como ocorreu com ele. Lázaro sente a dor de toda a humanidade e sabe que estamos fadados a um mundo imperfeito e repleto de contradições.

Se eu pudesse falar dessa dor, dor que não é simplesmente a ausência de quem se ama – porque jamais Ele estará ausente, Ele estará comigo e jamais alguém poderá arrancá-Lo do meu peito – não, não é a ausência, é uma outra coisa, é uma certeza tristíssima de que daqui por diante o coração dos homens se tornará mais escuro... mais... isso é possível? Ainda mais? Depois de tudo consumado... depois de consumado o quê, Lázaro? Não sei, **um sopro de cinza, uma torre derrubada, uma lança, não sei. Depois de tudo consumado, tudo se fará de novo, outra vez, sempre, eternamente.** E sendo assim, não será de luz, um dia, o coração dos homens? Não. Mas então por quê? Por amor, compreendes? Por amor o sacrifício é sempre renovado, por amor há uma entrega contínua, ainda que sem esperança. (HILST, 2003, p. 130-131). (grifo nosso)

As imagens grifadas nesse trecho correspondem às previsões do fim dos tempos. O Apocalipse fala de calamidades, guerras, doenças. Nesse exemplo, o sopro, a torre e a lança também apontam para um desastre. Através desse exemplo, visualiza-se uma profecia irlandesa por volta de 1730:

A mais ambiciosa de todas as torres curvará como feita de palha antes de se incendiar em uma chama incandescente. O **sopro terrível** do vento misturará todos os incêndios em um só braseiro de onde as chamas e fumaça ligarão a terra ao céu... Se ouvirá gritos e algazarra...⁸⁵ (grifo nosso)

Lázaro aprendeu, com o Mestre, que o fim está próximo. Mas, no conto hilstiano, o fim compreende um recomeço, uma renovação, pois depois das tragédias previstas no Apocalipse, tudo se fará de novo, como o eterno retorno das coisas. Diferentemente do tempo linear e finito cristão, compreendendo um começo, meio e fim, o conto de Hilst nos fala de um fim, mas também de um recomeço. Esse recomeço é a afirmação da vida, é o encantamento diante da vida, aceitando-a com paixão. Essa idéia de que tudo se fará novamente, por paixão, corresponde ao eterno retorno das coisas, segundo o pensamento de Nietzsche. Trata-se de viver os momentos como se fosse sempre a primeira vez, com o mesmo ímpeto. No fragmento 341 (*O maior dos pesos*), de *Gaia*

⁸⁵ ARAÚJO, Fábio R. *Profecias on-line*. Abril/maio de 1999, número 7. <<http://members.tripod.com/~Fabio001/Prof0599-7.htm>> Acesso em: 08, dez. 2008.

Ciência, o filósofo experimenta a afirmação da vida, mesmo sendo esta imperfeita e desumana. O fragmento põe em questão a decisão de o homem aceitar ou não o fardo de viver novamente caso um anjo maldito chegasse e lhe oferecesse a oportunidade de viver toda a sua vida de novo com os mesmos erros e acertos, dores e prazeres. Talvez ele aceitasse o desafio, dissesse sim à vida, pois, sendo esta um eterno retorno, uma “perene ampulheta do existir, sempre virada novamente” (NIETZSCHE, 2001, p. 230), seria melhor do que a morte, o nada. Semelhante pensamento encontra-se em Schopenhauer⁸⁶. Para ele a humanidade necessita sempre vivenciar a preocupação, a desilusão, a dor, a aflição, a necessidade, assim como o navio precisa de lastro para navegar com firmeza (2004, p. 115). Nesse fragmento (152) *Do sofrimento do mundo*, o filósofo mostra que o sacrifício é necessário à humanidade. Tal sacrifício, sobre o qual conversam Lázaro e o monge, sempre é renovado, *por amor*.

Ao contrário do velho monge, Lázaro possui uma crença, uma inocência ímpar. Após o monge relatar que Jesus foi crucificado, ressuscitou no terceiro dia e permanece “Lá. No céu, no céu, pelo menos foi assim que aprendi...” (HILST, 2003, p. 136), Lázaro revolta-se contra essa imagem passiva e inútil de Jesus, sugerida pelo monge. O discurso de Lázaro é belo, revelando uma fé coerente e um amor incondicional pela humanidade:

O quê? Que Ele está no céu? Mas isso não é verdade, o Homem Jesus não ressuscitaria para ficar no céu e esquecer-se dos homens, pois eu mesmo que sou apenas eu, estou aqui... pensa, que coisa Ele poderia fazer por nós se estivesse no céu? Apenas poderia voar como aquele pássaro gigante⁸⁷. Não, não, velho monge, não é do seu feitio subir ao céu, Ele gosta de estar entre os homens, gosta de se aquecer em nossa casa, preocupa-se com a nossa vida, preocupa-se até com as coisas mínimas da nossa vida. (HILST, 2003, p. 136)

Diante de monges que ridicularizam a sua fé, Lázaro insiste em dizer que Jesus

⁸⁶ Schopenhauer possui duas categorias importantes no seu pensamento: vontade e representação. Para o filósofo, a vontade é cega e irracional. É necessária a razão para transformar a vontade em uma representação elaborada. Tal representação terá corpo na arte. O sofrimento é causado pelo desejo de racionalizar a vontade para então representá-la através do pensamento e da arte. Daí surge a angústia e a insatisfação do homem diante do real.

⁸⁷ Provavelmente esse “pássaro gigante” seja um avião. Afinal, Lázaro é trazido pelo mar, num barco à deriva, a uma cidade no século XX. Além de estar presente nesse trecho, o “pássaro gigante” é mencionado logo quando ele chega à cidade: aquilo é uma cidade! (...) E o ruído que ouço é o ruído de um enorme pássaro sobre a minha cabeça. Senhor, eu morri e devo estar entrando no paraíso.” (HILST, 2003, p. 132) É importante lembrar também que no Apocalipse os guerreiros montam a cavalo e as mulheres fogem, voando com asas de pássaro gigante.

está vivo, que não foi crucificado, que ele é o Único⁸⁸. No entanto, os monges, imbuídos de ceticismo, confessam que “não há mistério algum” (Hilst, 2003, p. 138). Tudo não passa de uma idéia, de uma invenção humana. Eles não acreditam em Cristo e só permanecem no mosteiro por não terem para onde ir, assim como os crucifixos permanecem nas paredes por não haver onde colocá-los. A conversa entre o velho monge e Lázaro é como a de um pai que fala com uma criancinha: “sei que tens muito amor por Ele, e sendo assim é sempre muito doloroso saber que foi crucificado, compreendo-te muito bem, meu filhinho, também tive essas dores, agora não as tenho mais, (...)” (HILST, 2003, p. 135-136). O discurso do monge assemelha-se ao pensamento de Schopenhauer que revela a vida como uma luta contínua. E ainda que esta não traga felicidade permanece sendo melhor do que a morte, ou seja, o nada.

Mesmo ridicularizando Lázaro, o monge confessa que talvez a sua chegada possa ser um sinal do céu, um sinal da vinda do Messias. Contra essa expectativa do monge, Lázaro afirma, com veemência, que só há um Messias: Jesus. Convidado para sentar-se à cabeceira da mesa, Lázaro diz: “Não, por favor, eu não sou digno”, remetendo, assim, à frase bíblica “Não sou digno que entreis em minha morada...”

De fato, esse conto hilstiano contém muitas referências bíblicas, seja através de imagens, paráfrases ou citações. Há também nomes enigmáticos, originados da língua hebraica e aramaica, que estão presentes nas escrituras apócrifas, como, por exemplo, o nome “Azazel”. Trata-se de um ser mitológico, uma figura que é metade bode, metade homem. Azazel é ligado à figura de Satã, do Maldito, de Rouah. Quando Lázaro conta ao monge o seu encontro com Rouah, o monge desacredita de sua história e pensa não passar de sua imaginação. O monge não crê na existência divina ou maldita, em Deus, o Diabo, ou Rouah. Vejamos o que diz o monge:

Oh, meu filho, essas coisas já nos complicaram demasiado, inventaste um novo nome para o Maldito, tanto faz, podes dar o nome que quiseres, podes chamá-lo de Azazel, Lilit, Keteb, Alukak, o que sabemos agora é que ele não existe, nunca existiu e... (HILST, 2003, p. 135)

⁸⁸ Este “Único” é diferente do Único de Stirner. Em *O Único e sua propriedade*, publicado em 1845, Stirner rompe com a teologia, a filosofia e proclama o Eu como seu único senhor. Stirner assassina todos os “Únicos” (ídolos) criados pela história da humanidade. Conforme Stirner, “todos esses ídolos nasceram do mesmo “mongolismo”, a crença nas idéias eternas”, como afirma Camus em *O homem revoltado* (*Op. cit.*) (p. 83). Diferente desse pensamento radical, Lázaro acredita no Único, em Jesus. Já os monges parecem ser seguidores do niilismo de Stirner.

Por outro lado, apesar de cético, o velho monge confessa que os demais monges estão, ainda, à espera de um “homem novo”, quem sabe o “além homem” de Nietzsche que traga esperança aos humanos e revele uma nova interpretação acerca da morte. Vejamos o discurso do velho monge:

(...) os velhos monges não querem morrer, têm medo, e isso é muito natural, eu também tenho medo porque agora sabemos toda a verdade, e sabendo toda a verdade a morte fica uma coisa bem triste, apesar de que a vida também não tem muito interesse, mas, enfim, antes, antes era belo morrer porque poderíamos vê-Lo, tocá-Lo, amá-Lo por toda a eternidade, mas agora... a morte não é nada, e por isso é sempre melhor a vida, mas como eu ia dizendo, os monges têm a esperança de que o homem novo possa lhes trazer a imortalidade, compreendes? Eu pessoalmente acho uma bobagem: imortalidade para quê? Para viver como nós vivemos? Para viver como os lá de fora? E ver o quê? Ver o rosto duro e cruel dos humanos? (HILST, 2003, p. 138-139)

Lázaro não chega a ouvir essas palavras do monge, pois adormece enquanto o monge fala. Seus ouvidos são poupados do discurso atormentado do monge que vê a crença em Deus e em Jesus como uma mentira no decorrer da História. Ao ver Lázaro dormindo, o monge finaliza seu discurso dizendo:

E não te aborreças, mas... além de sabermos que o teu Jesus nunca existiu, sabemos também que Deus... oh, sabemos... Deus é agora a grande massa informe, a grande massa movediça, a grande massa sem lucidez. Dorme bem, filhinho. (HILST, 2003, p. 141-141)

Na análise de “Lázaro”, constatou-se que o conto de Hilst está repleto de referências bíblicas, de paráfrases, de símbolos cristãos. A autora adentra o universo da tradição cristã, para depois contrapor esse universo ao sentimento de niilismo e ceticismo desenvolvido nos últimos séculos. O Lázaro de Hilst apresenta várias facetas do Lázaro bíblico. Há o Lázaro consciente dos acontecimentos ao seu redor, como da sua disputa com Judas pelo amor de Jesus. Em outros momentos, Lázaro aparece no conto como um narrador onisciente, capaz de analisar os pensamentos e sentimentos alheios, sendo um protagonista cadáver, que descreve tudo ao seu redor. Há, também, o Lázaro que se apresenta agitado, como uma criança, na presença dos monges. Na cela dos monges, Lázaro é tido como um coitado, um lunático que devaneia e conta histórias absurdas. O protagonista provoca o riso e a pena dos monges. Há, ainda, o Lázaro sarcástico, que não dá

atenção às perguntas e anseios do escriba e o manda comer marmelos. E há, também, o Lázaro que enlouquece após a ressurreição, abandonando sua profissão de lavrador e passando a andar de joelhos, até sangrá-los, se autoflagelando continuamente: “não lavro mais a terra, só ando no caminho para sangrar meus joelhos.” (HILST, 2003, p. 122). Interrompendo um pouco o tema das facetas do Lázaro hilstiano, é necessário abrir aqui um parêntese para trazer uma cena de penitência também presente em Malone. Há um momento no qual Macmann castiga-se, atirando-se ao chão, permanecendo deitado contra a chuva forte para que esta martele seu corpo. A vida por si só não representa um castigo para Macmann, sendo, portanto, necessário expor-se a situações de tortura e opressão, assim como ocorre com o Lázaro hilstiano. Macmann e Lázaro são como Cristo, que através do seu sacrifício busca salvar a si mesmo e toda a espécie humana. Mas, superior à tortura da chuva, e do caminhar de joelhos, o homem parece carregar dentro de si uma tortura interior, sendo carrasco e algoz de si próprio. Assim, tem-se a tortura interna e a do mundo exterior:

For people are never content to suffer, but they must have heat and cold, rain and its contrary which is fine weather, and with that love, friendship, black skin and sexual and peptic deficiency for example, in short the furies and frenzies happily too numerous to be numbered of the body including the skull and its annexes.

[As pessoas não se contentam apenas com sofrer, elas precisam de calor e de frio, da chuva e do seu contrário, e com isso, do amor, a amizade, a pele negra e a insuficiência sexual ou estomacal, enfim, os furores e demências numerosos demais, felizmente, para serem atribuídos ao corpo, incluindo o crânio e seus anexos,] (BECKETT, 2004, p. 88)

Retornando a identidade de Lázaro, seria ele um narrador (des)crente, um louco, algoz de si mesmo? Afinal, qual seria o verdadeiro Lázaro? Assim como o texto da Bíblia, o conto de Hilst também é ambíguo. Sabe-se que a Bíblia não teve um único autor. O Evangelho segundo João, por exemplo, foi revisado e reescrito por mais de um escritor, com co-autores, na tentativa de construir a veracidade dos fatos narrados. Diante disso e aprimorando a *Ressurreição de Lázaro*, Hilst apresenta algumas faces do personagem, fazendo-o tanto narrador de sua própria história como protagonista de um outro escriba.

Um fato relevante a ser observado é que o Lázaro da Bíblia não tem voz no enredo. O narrador é o discípulo João e a voz de Jesus está presente o tempo todo. Já no conto de Hilst, Lázaro ganha voz, tornando-se o narrador-protagonista, enquanto que Jesus

é quem se mantém em silêncio o tempo todo. Um silêncio que irrita os presentes. A ressurreição foi realizada dentro da pedra, por Rouah. Ninguém soube o que se passou lá dentro, ao contrário da ressurreição bíblica que foi testemunhada pela população diante da pedra.

Sendo a Bíblia uma grande referência literária, uma das bases da cultura e história do ocidente, é natural que seu discurso seja precursor das literaturas posteriores. Para que perdurem através dos tempos, as histórias devem ser renovadas e recontadas, assim como ocorre com a história de Lázaro. De fato, o enredo de Lázaro é bastante escolhido dentre alguns escritores. Além de Hilst, outros autores renovaram esse enredo da Bíblia, tanto na poesia como na prosa.

Esse conto é repleto de interrogações, como é característico da prosa filosófica/teológica de Hilst. A ansiedade diante do que pode ser encontrado do outro lado, após a nossa morte, permanece sendo um mistério cristão no decorrer do desenvolvimento de nossa civilização. O abismo que divide a vida da morte é insondável. O estado de Lázaro é um estado de vigília. Ele está consciente de tudo o que se encontra ao seu redor, mas permanece sem saber se está morto, vivo, ou se tudo não passou de um sonho.

A morte é um fato único, intransferível, inexplicável. Como diz Jacques Derrida, em seu livro *A gift of death*, a morte é um presente e um fato singular para cada um de nós. É possível salvar alguém da morte, alongar a vida de um doente, até mesmo morrer pelo outro num ato de heroísmo para que a vida da outra pessoa seja preservada. Mas é impossível morrer *no lugar* de alguém, pois a morte é um acontecimento intransferível. Não é possível livrar alguém da sua própria morte. (DERRIDA, 1996, p. 43) A experiência da morte é única para cada um, assim como o foi para Lázaro. Sua experiência com Rouah é misteriosa e intransferível. Dentro da pedra, ninguém soube o que aconteceu, a não ser o próprio Lázaro. Assim sendo, somente o indivíduo pode confrontar sua própria morte, e não há como explicá-la, como transferir tal acontecimento para o outro. Diante disso, permanece o anseio universal dos que vivem, dos que não ultrapassaram a porta para o outro lado, como o fez Lázaro. Essa ansiedade por respostas é esboçada em narrativas como o conto de Hilst.

Esse anseio universal está presente no discurso de Lázaro confrontado com o do monge. Entre a fala dos dois há a divisão do discurso ideológico e dogmático da Bíblia, que

prega que todos somos filhos de Deus, do discurso schopenhaueriano e humanista do monge, que percebe a existência humana como uma eterna luta, sem nenhum consolo no final. Para o monge, Jesus é privilegiado por ser filho de Deus, enquanto que nós somos filhos do homem e da mulher e não temos a recompensa da ressurreição no final. O monge mostra o lado humano e real da vida: o lado de o homem trabalhar, de lutar para sobreviver, de ter que sustentar seus filhos. O discurso do monge possui uma carga mais social e real, evidenciando que a humanidade está cansada de falsos messias e que a cruz representa uma ameaça nos dias de hoje. O monge sabe que a humanidade já passou por todo tipo de experiência e que, por isso mesmo, está cansada e não acredita mais. A força do ateísmo na fala do monge é de uma força espantosa:

os que acreditavam Nele morriam mais depressa do que os outros. (...) Morriam cuspidos, pisados, arrancavam-lhes os olhos, a língua. Lembro-me de um cristão que carregava o crucifixo e gritava como tu [Lázaro]: está vivo! Ele está vivo! Sabes o que fizeram? Pregaram-Lhe o crucifixo na carne delicada do peito e urraram: se Ele está vivo, por que alimenta o ódio, o grito, a solidão dentro de cada um de nós? Se Ele está vivo, por que não nos dá esperança? (HILST, 2003, p. 139)

Já o discurso de Lázaro, caracteriza-se como um discurso puramente metafísico e idealista. Nada é capaz de mudar a imagem que ele tem de Jesus. Nem mesmo o discurso experiente e sincero do velho monge.

“Lázaro” parece ser uma elaboração do discurso de Kierkegaard e da idéia de Nietzsche de que Deus está morto. Kierkegaard percebia que sua época caracterizava-se pela descristianização do mundo e posicionava-se contra bispos e teólogos de seu tempo. Seu intuito era o de converter a doutrina cristã em filosofia. Nietzsche, no parágrafo 125, de *Gaia Ciência*, constata a morte de Deus. Nessa passagem do livro, o filósofo utiliza a figura de um louco que procura Deus com uma lanterna na mão. No final, o homem louco conclui: “o que são ainda essas igrejas, senão os mausoléus e túmulos de Deus?” (2005, p. 148).

Finalmente, o último parágrafo do conto, após o discurso do monge, traz o despertar/ressuscitar de Lázaro. Todas essas aventuras – os encontros com Jesus, com Rouah, e, por fim, com os monges – não passaram de um sonho. Lázaro estava dormindo e de repente desperta diante de suas irmãs após ter percorrido, em sonhos, o século XX e ver a imagem de Jesus crucificado. Mas o que isso quer dizer? Que o narrador deste conto

satirizou a história de Lázaro, sugerindo que a ressurreição não existiu e que Lázaro, na verdade, dormia um sono profundo que foi confundido com a morte?

Eis o final do conto, provando que todas as aventuras vividas por Lázaro, da morte ao mosteiro, não passaram de um sonho:

Lázaro grita. Um grito avassalador. Um rugido. Arregala os olhos e vê Marta. Ela está de pé, junto à cama. **As duas mãos sobre a boca.** (HILST, 2003, p. 141) (grifo nosso)

Seja o despertar de um sonho, seja a própria ressurreição, o conto mostra a insistência pelo caminho de volta. Seja da morte para a vida ou do sonho para o real, o importante é a vontade de retornar, de dizer sim ao eterno retorno da existência das coisas. A frase “As duas mãos sobre a boca”, que encerram o conto, repetem a mesma situação descrita por Lázaro na segunda página do conto: “De repente vejo Marta. Ela põe as duas mãos sobre a boca”. A repetição da frase comprova a circularidade do conto, o caminho de volta de Lázaro. No início, Marta põe as duas mãos sobre a boca, numa atitude de espanto diante da morte do irmão. Na segunda vez, sua atitude revela o espanto diante do retorno de Lázaro quando este acorda do coma.

Além do caminho de volta – do eterno retorno – o que esse conto executa com perfeição é a união de duas forças opostas: a do monge e a de Lázaro, mostrando, de certa forma, uma neutralidade diante de duas opiniões divergentes: a de um ateu e a de um crente. Tal proposta do conto revela, em suas entrelinhas, o tormento vivido pela autora diante de questionamentos sobre a existência humana e a existência de Deus. Na tentativa de buscar respostas, a autora se emaranha em mais perguntas, como se essas perguntas gerassem outras mais, lançando narradores e personagens num jogo labiríntico de perguntas e respostas. Muitas vezes essas incógnitas não são respondidas.

O Lázaro do conto passa por quatro experiências: morte, encontro com Rouah, viagem ao século XX e o despertar do sonho. O conto apresenta quatro parágrafos, como já foi dito no início. João, narrador do Lázaro bíblico, é autor do quarto evangelho. Lázaro ressuscitou no quarto dia. Mas por que no quarto dia? A coincidência do número quatro esconde uma razão. Havia uma crença entre os judeus de que a alma deixa o corpo três dias após a morte. Por isso Lázaro teria que ser despertado no quarto dia. Assim, ele teria passado pelas quatro experiências, relatadas nos quatro parágrafos do conto.

Na análise do enredo de Hilst, observou-se a presença de símbolos cristãos, de passagens e situações bíblicas que não são simples paráfrases ou exemplos, mas sim uma verdadeira recriação e aprimoramento do texto bíblico, na tentativa de atualizá-lo. Questionamentos filosóficos e teológicos estão presentes no fluxo narrativo, seja num tom sarcástico e jocoso, seja num tom metafísico e sincero em busca de uma síntese do homem e da existência. A exemplo dos *Fragmentos filosóficos* de Kierkegaard, nos quais o filósofo investiga até onde é possível ao homem obter um entendimento sobre a Verdade e sobre Deus, a autora, imersa em sua solidão, também perguntava incessantemente, sem nunca chegar a uma compreensão, ao conhecimento de uma verdade “acalentadora” sobre a vida e a morte:

As pessoas querem respostas como se eu fosse uma sábia – e eu não sou. Leio Heidegger, Hegel, Kierkegaard, Wittgenstein e percebo que eles também não têm uma resposta acalentadora pra gente... (Cadernos de Literatura Brasileira, p. 38)

A autora de *Fluxo-floema* utiliza o material bíblico – a história de Lázaro – a fim de contrastar o personagem bíblico, de aproximadamente dois milênios, com o protagonista contemporâneo. Como já foi observado, o Lázaro do Evangelho de João não tem voz. Quem tem voz no texto bíblico é Jesus. Já no conto de Hilst é o protagonista Lázaro que tem voz, dialogando consigo mesmo e descrevendo sua história. Jesus não emite sua voz em nenhum momento, permanecendo o tempo todo silencioso. Na Bíblia, ao despertar Lázaro da sepultura, Jesus “gritou em voz alta: Lázaro, vem para fora” (João, 11:43). Em Hilst, Jesus não diz palavra. Ninguém sabe o que aconteceu com Lázaro dentro da pedra, só ele. É o próprio Lázaro quem grita ao despertar do coma/sono, sinalizando para um novo nascimento: “Lázaro grita. Um grito avassalador. Um rugido” (HILST, 2003, p. 141).

Segundo Frank Kermode, o quarto Evangelho, o Evangelho segundo João, diverge claramente dos demais evangelhos. Há uma discussão em torno da sua originalidade: se foi escrito por João somente, ou se teve a influência de outros. Enquanto todos são muito dependentes das fontes do Antigo Testamento, João é sugestivo e reticente. (1997, p. 491)

Também a escrita de Hilst é reticente. A angústia da autora, confessada por ela

mesma em entrevista (“minha busca é Deus”) na sua tentativa de esboçar na literatura uma compreensão de Deus e do homem é refletida nos contos, em trechos onde o narrador se questiona sobre a ausência ou convivência do poder de Deus diante dos sofrimentos do mundo. Hilst, assim como Beckett, apropria-se da literatura bíblica para desmontá-la depois, descaracterizando os dogmas da igreja e renovando o texto literário. Os clássicos e a Bíblia permanecem fontes inesgotáveis, através desses autores cujo pensamento crítico revela um niilismo heróico comprometido com a escrita, com a palavra poética. O niilismo heróico de Hilst e Beckett é incompatível com o cristianismo que prega a culpa, o medo, o fim.

Ao contrário do tom apocalíptico da tradição bíblica, a narrativa de *Malone dies*, de “Lázaro” e de “O unicórnio” revela desprendimento e um certo entusiasmo em relação à existência humana, à morte e ao amor (não o amor no sentido convencional, em relação ao outro e a Deus, mas, sobretudo, o amor pela linguagem, como é visto no fluxo da torrente de pensamentos dos protagonistas).

Hilst, assim como Beckett, criou protagonistas com longos monólogos. O gesto desses escritores é “o gesto de quem está fiando. Fiando nunca roca sem tempo” (HILST, 2003, p. 112) O importante é continuar, é seguir com as narrativas, fazendo com que a voz de seus narradores se propague no tempo, fazendo com que essa voz persista, quebrando o silêncio – o silêncio frio de Deus.

6.4 “O UNICÓRNIO” – CRENÇA NO AMOR E CONSCIÊNCIA DA MORTE

“EU ESTOU DENTRO DO QUE VÊ”, eis a frase que abre o conto mais longo de *Fluxo-floema*. Essa frase intriga o leitor que busca compreender em que espaço a protagonista se encontra. A descrição do local parece ser a de uma caixa, ou um cilindro de vidro. Dentro desse vidro, ela sofre metamorfoses, mutações, tornando-se um ser tripartido, descrevendo Eus, *personas* de sua memória e imaginação. Vejamos a descrição do primeiro parágrafo:

EU ESTOU DENTRO DO QUE VÊ. Eu estou dentro de alguma coisa que faz a ação de ver. Vejo que essa coisa vê algo que lhe traz sofrimento. Caminho sobre a coisa a coisa encolhe-se (HILST, 2003, p. 147)

Afinal, o que seria essa “coisa” que se encolhe? Já próximo do fim do conto, esse espaço é descrito novamente. A protagonista, lembrando sua infância no colégio interno, revela como ela se sentia, sozinha, na escuridão do dormitório:

Depois fico sozinha, olho ao redor, e vejo que estou dentro de uma grande caixa de vidro. Encolho-me num canto e nos meus braços começam a crescer pêlos escuros. Sou uma aranha, num canto de uma caixa de vidro (2003, p. 204)

Essa sensação de ser uma aranha encolhida, hostilizada pelo mundo, está presente tanto na narradora adulta, que mais adiante será metamorfoseada em unicórnio, como na narradora infantil, que virá à tona do meio para o final do conto. Assim, o leitor depara-se com várias facetas da narrativa: a autobiográfica, a metanarrativa e a ensaística.

A protagonista inicia o conto, conversando com outra voz, falando a respeito de dois amigos: um casal de irmãos – ele, pederasta, ela, lésbica. O seu discurso nostálgico revela a impossibilidade de retornar a um tempo feliz e fraterno com os dois irmãos na época de sua juventude. Além dos dois irmãos, o fluxo ininterrupto da protagonista fala de várias coisas ao mesmo tempo. Revela sua admiração pelas Santas como Santa Teresa D’Ávila e Santa Teresinha de Lisieux. O forte tom espiritual, infantil e inocente da narrativa evidencia a admiração que a protagonista nutre pelas santas e a influência que estas trazem para a sua vida. No entanto, por outro lado, a narrativa traz, também, a face nada inocente do ser humano. Para isso a protagonista menciona os escritores Genet, Proust e Gide, associando-os com a pederastia e com a maldade. É notável observar que uma das questões fundamentais em Hilda Hilst é a questão do bem e do mal. Isso já foi ressaltado no conto “Osmo”, bem como na fábula do início de “Fluxo”, que serve como resumo de todos os contos do livro: a presença do belo, do humano e do bestial. O universo literário de Hilst é a soma de tudo, do bem e do mal, da fé e da razão, da vida e da morte.

Além de expor as santas e os escritores, o fluxo narrativo da protagonista afirma que o tema desse conto será a sua morte. Ela segue tecendo considerações sobre as coisas do corpo e do espírito, e termina o longo primeiro parágrafo do conto, dizendo que a sua escolha não é pelo corpo, mas pelo pensamento, pela escritura, e que, para isso, necessita de

silêncio e solidão. No segundo parágrafo, a protagonista segue ouvindo vozes, “as vozes dos mortos”, fala sobre a morte, diz que é um ser tripartido e que desejaria ser inteira, fala sobre o seu pai que enlouqueceu e sobre os dois irmãos que eram seus amigos, mas que agora que subiram socialmente, trabalhando numa refinaria de petróleo, passaram a evitá-la. Ainda nesse longo parágrafo, ocorre a transformação da protagonista em unicórnio. Em seguida ela é levada a um parque/zoológico/hospital e isolada de todos. No decorrer desse segundo parágrafo, tão longo como o primeiro, já tendo passado pela metamorfose, a protagonista-unicórnio permanece dialogando com um outro (a voz narrativa que a repreende). Nesse diálogo, o intuito parece ser o de que o tempo passe degavar, adiando a sua morte “QUE OS ANOS PASSEM LENTAMENTE” (HILST, 2003, p. 170). Ela busca preencher o texto com relatos, “enxertos” e recordações de sua infância. Nessa parte destaca-se a rigidez das freiras e a solidão da personagem na época em que era criança e vivia num colégio interno. Há, também, a autocrítica em relação ao que escreve, a revolta em relação ao editor burguês, e as referências a Jesus. Diante de temas tão diversos, o leitor encontra dificuldade em condensar o enredo, devido às divagações surpreendentes da escritora-unicórnio, misturando o presente da narrativa ao passado de suas lembranças, unindo todas as informações em um fluxo contínuo. Os últimos três parágrafos, ao contrário dos dois primeiros, são bem curtos. No terceiro parágrafo que se estende por uma página e meia, o unicórnio busca uma palavra com a qual possa iniciar uma história. Diz que não consegue mais se exprimir, mas que pode tentar, com a ponta do seu corno, formar palavras no chão com as verduras. No quarto parágrafo, diz que não quer escrever uma palavra triste e resolve escrever a palavra “AMOR”. Finalmente, no último parágrafo, o unicórnio diz estar morrendo.

Obviamente esse breve resumo do conto é insuficiente para explorar sua grandeza. Mais adiante, serão explorados os detalhes de cada parte.

O principal tema a ser explorado nesse conto é a “MORTE”, como a própria escritora-unicórnio declara desde o início, assim também como o “AMOR”, ressaltado nos dois últimos parágrafos. No final de nossa análise será estudada a morte segundo Kermode e Derrida.

Assim como ocorre com “Lázaro”, que conversa com o “escriba”, a narradora-unicórnio conversa com uma voz que diz escrever a história:

Você está me ouvindo com interesse ou devo terminar? Não, quero dizer, sim, vamos escrever essa estória. (...) Olha, já sei a estória toda: vamos cruzar todos os personagens e depois um desfecho impressionante. Qual desfecho? A tua morte, a morte do companheiro seria a vitória da malignidade. Não, não mate o rosto limpo do companheiro. A minha morte está bem. A MINHA MORTE. (HILST, 2003, p. 149-150)

Com essa conversa inicial, o leitor fica ciente de que a protagonista terá como destino a morte. Diante de um final já definido, resta à narradora enxertar várias histórias, sejam memórias de sua infância e adolescência, seja criando outros personagens e micronarrativas, oscilando entre ficção e autobiografia, para, finalmente, chegar ao desfecho final – a sua morte.

O conto inicia-se com uma narradora em primeira pessoa, mas o Eu compreende outros. Há um Eu (a protagonista, escritora) que observa o mundo e transcreve suas impressões, e há outra voz que a repreende. Não é novidade que o Eu do protagonista hilstiano divida-se em outros, mas, especificamente neste conto, o narrador pode ser representado por um cilindro que projeta várias imagens, vários Eus. Dependendo do ângulo de visão do cilindro, está-se diante de um narrador que se esforça para alcançar a unidade: “Como eu desejaria ser uma só, como seria bom ser inteiriça, fazer-me entender, ter uma linguagem simples.” (HILST, 2003, p. 184) Outras vezes, a narradora refere-se a si mesma na terceira pessoa: “Ela é uma só mas na verdade é três e muito mais. Ela é ao mesmo tempo o chapeuzinho vermelho, o lobo, a vovozinha e muito mais.” (HILST, 2003, p. 185). Aqui se observa, mais uma vez, a relação entre o humano, o belo e o bestial. Esses três elementos, de fato, permanecem uma constante nos contos. Em todos eles há figuras belas, como o menino da fábula e como Lázaro. Por outro lado, há também o bestial, representado pelo monstro do rio, pelo Anão, por Rouah, e, finalmente, pelo unicórnio. Este pode ser interpretado como um ser belo e ao mesmo tempo bizarro.

A estratégia de uma escritora que escreve sobre uma escritora, que por sua vez escreve outras histórias, emaranhando-se em outros Eus, produzindo uma narrativa dentro da outra, permanece um marco nesses contos: “Sabe, uma história deve ter mil faces”⁸⁹ e uma dessas faces pode ser uma faceta autobiográfica quando a narradora sugere que o pai dos dois irmãos era louco (assim como o era o pai de H. Hilst): “O pai é um esquizofrênico,

⁸⁹ É interessante mencionar a influencia do autor Joseph Campbell que escreveu *O herói de mil faces*. A própria narradora menciona esse livro no conto, dizendo possuir “mil caras para suportar, gozar e salvar mil situações”.

a mãe, uma possessiva gorda, o pai é louco, o pai é louco. Você sabe que o meu pai também era louco?” (HILST, 2003, p. 150). Outro viés da narrativa é o metalinguístico – a tentativa de esboçar uma idéia correta de como escrever um texto literário:

(...) ah, mas este não é o meu tom, eu sei que poderia escrever ficção... Mas isso não é bem ficção... isso que eu estou contando... Mas você tem uma idéia antiga de ficção, ficção é assim mesmo, com mais enxertos, enxertos de melhor qualidade, você compreende? (HILST, 2003, p. 155)

Mesmo diante de uma narração dupla e fragmentada, na qual a narradora conversa com outra voz narrativa – espécie de consciência que lhe dá conselhos –, é possível reunir informações que ajudam na constituição da identidade da protagonista (unicórnio). Trata-se de uma mulher bondosa, que se comove facilmente com o ser humano e que deseja ser parte de uma comunidade fundada no amor⁹⁰: “vamos ajudar a todos, vamos orar pela paz do mundo” (HILST, 2003, p. 156). Porém, sua ingenuidade e bondade entram em choque com a realidade do mundo: “Será que ser bom não é ser? É antigo ser bom. A época é de violência, de assassinato, de crianças delinquentes, de sexo.”(HILST, 2003, p. 155)

O conto apresenta parágrafos longos, os quais representam, na verdade, um fio narrativo único, um fluxo da consciência contínuo, repleto de memórias, como se não houvesse a necessidade da divisão de parágrafos. Já os três últimos parágrafos merecem destaque por serem parágrafos curtos. É como se a vida da protagonista-unicórnio fosse encurtando, juntamente com o ritmo da narrativa. No final, após passar pela metamorfose, ela morrerá abandonada por todos. O penúltimo parágrafo, trazendo o tema do amor, traz também a aproximação da morte da protagonista. Mesmo diante da morte, ela permanece acreditando no amor.

Não não quero escrever nada muito triste. Vou começar a minha palavra, eu sei que vocês vão achá-la bonita, sabem o que é? sabem? é a palavra AMOR (...) Estou escrevendo, estou quase terminando a palavra amor, estou escrevendo, meu Deus, agora é a última letra, agora.....

⁹⁰ Essa comunidade de amor e compreensão entre as pessoas, idealizada por Hilst, possui grande influência do filósofo Jacques Maritain (1882-1973), que acreditava no “humanismo integral”. Conforme o filósofo, os homens, apesar de suas diferenças, são capazes de desenvolver atividades cooperativas a fim de se atingir um objetivo comum. “Você sabe que os Maritain também desejaram fazer uma comunidade, viver com os amigos que tivessem os mesmos interesses espirituais, você compreende?” (HILST, 2003, p. 150)

.....
(HILST, 2003, p. 217)

Assim como em “Lázaro”, nesse conto há questionamentos teológicos baseados em premissas filosóficas e religiosas, revelando uma curiosidade constante acerca da existência, da morte e de Deus. Para Nietzsche⁹¹, a idéia de que Jesus foi crucificado para salvar a humanidade não passa de uma invenção religiosa no intuito de provocar no ser humano uma eterna culpa, ao ponto de o indivíduo sentir-se obrigado a sacrificar sua vida e liberdade por causa de um suposto “pecado” cometido por ele. Tal pensamento é encontrado no discurso da voz narrativa que conversa com a protagonista:

Você acha que é lícito todo aquele caminho de sacrifícios, de renúncia, de crucificação? A gente se sente culpada por ele até a morte. Você acha que ele quis nos salvar? Ele quis nos agredir até a morte, até a náusea. (...) Escute, por que será que associam a bondade com Deus? Os teólogos já escreveram muito sobre isso. Deus é o bem e a bondade. É, mas não dá certo, quando falam de Deus e do bem e que todo bem vem de Deus mas o mal não vem porque... é sempre uma grande cagada metafísica. Então você acredita que Deus é o mal? E o sol, o mar, o verde, as estrelinhas? Olha, é assim: os homens não colocam as cobaias em caixas limpas, transparentes, cheias de comidinhas e de brinquedinhos? A um sinal as cobaias tocam os brinquedinhos, as luzinhas se acendem e as cobaias comem as comidinhas. É, isso é. Mas não é só isso. Não. Os homens injetam todas as doenças do mundo nas cobaias. Para salvar o homem. Então, minha velha, Deus também faz assim conosco, só que as cobaias somos nós e existimos e estamos aqui para salvar esse Deus que nos faz de cobaias. (HILST, 2003, p. 159)

Assim, o discurso do “escriba” (voz narrativa) em oposição ao da protagonista é semelhante ao discurso do velho monge, na medida em que o da protagonista identifica-se com o discurso de Lázaro. Uma grande característica do texto hilstiano é a de proporcionar o confronto/encontro de duas visões: uma cética e outra idealista. Após blasfemar contra Deus, demonstrando amargura e resignação, a voz narrativa resolve suavizar o discurso, mudando para um outro tom, mais amoroso e complacente: “Queria falar com brandura agora. Queria falar das inúmeras tentativas que fiz para receber amor. De como eu desejei ser amada...” (HILST, 2003, p. 165). Mas, em seguida diz que “ternura não é nada bom quando se escreve. Nem paixão. Nem amor. Quando se escreve é preciso ser lúcido...” (HILST, 2003, p. 168)

O caminho percorrido pela protagonista de “O unicórnio” assemelha-se ao de

⁹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Lázaro. A seqüência – inocência, experiência, despertar para a realidade – mostra que os protagonistas de ambos os contos partem de uma unidade do sentimento de compaixão, da idéia de formar uma comunidade e de amar uns aos outros para mais adiante perceberem que “não há salvação”.

Sendo o mais longo conto da obra, é natural que o fio narrativo seja interrompido por freqüentes divagações, lembranças e opiniões de caráter metafísico e religioso. Além das lembranças sobre sua amizade com os dois irmãos, a sua infância e a existência (“existir é dor”), a protagonista tenta produzir um discurso que fale de todos, não somente de sua existência (“do teu jardim”), mas “dessa terra que está dentro de todos” (HILST, 2003, p. 172). Aqui, cultivar o nosso jardim e o do outro contrapõe-se à conhecida frase de Voltaire, em *Candide* : “Il faut cultiver notre jardin”. A frase de Voltaire está ligada a uma moral produtivista, prática e concreta, da época (1759) da expansão do capitalismo. Está ligada ao individualismo burguês. Já o jardim de Hilst possui uma conotação transcendente, evidenciando a angústia diante da existência. O homem é ciente de que é só, mas, mesmo assim, insiste na busca pelo outro, por um jardim que inclua todos. Além de Voltaire, Hilst menciona várias outras fontes, revelando em sua obra uma biblioteca de clássicos. Além de citar fontes, a autora utiliza-se de textos antigos, como é o caso de textos bíblicos, para atualizá-lo diante da realidade contemporânea, tal qual ela fez com “Lázaro”. Em outro momento do conto, a protagonista confessa que deseja escrever como Pär Lagerkvist (1891-1974) que, assim como Hilst, usava motivos religiosos para produzir seus ensaios, romances e poemas, mas sem seguir os dogmas da igreja. Como já foi dito, há a menção aos escritores Gide, Genet, Proust, além de Nikos Kazantzákis e Thomas Mann. Há, ainda, a menção aos livros *Metamorfose* (Kafka) e *Rinocerontes* (Ionesco), no momento em que ocorre a transformação da escritora em unicórnio. A voz narrativa a recrimina dizendo que diante de obras como a de Kafka e a de Ionesco, ela não deve *ousar* criar uma outra metamorfose. Além de escritores, há também a referência a duas estrelas, Vega e Canopus:

olha como as tuas palavras existem infladas de vento mas existem só para você, olha o caminho que elas percorrem, batem de encontro ao teu muro e ali mesmo se desfazem. E você pensava talvez que elas atingiriam Vega, Canopus? (HILST, 2003, p. 172)

Vega e Canopus são duas das estrelas mais brilhantes, próximas do sol. Acreditava-se que havia civilizações habitando nelas, mas depois, com os estudos mais recentes, observou-se ser pouco provável a existência de habitantes nelas, devido ao fato de serem estrelas novas. Como é sabido, Hilst acreditava na existência de outras civilizações. A curiosidade da autora conseguia ir além dos estudos desenvolvidos na sua época, de modo que Hilst estava sempre atenta sobre os estudos mais recentes da formação planetária.⁹²

O discurso da escritora-unicórnio é continuamente interrompido pela voz narrativa que questiona, sugere, critica, dá risada – atitude semelhante à dos monges que riam de Lázaro. Em meio a tantas divagações, parece difícil captar a identidade da protagonista (“eu sou o que todos nós somos, eu sou um rosto tripartido à procura de sua primeira identidade”) e seguir um enredo. Mas tentemos explicar o enredo: a protagonista-unicórnio conseguiu um emprego para a sua amiga, a irmã lésbica, numa refinaria de petróleo. Esta passou a ser superintendente da companhia e em vez de continuar escrevendo poemas como o fazia antes com sua amiga-unicórnio, passou a escrever “AÇÕES, PRODUÇÃO, SALÁRIO, QUOTAS, SIGLAS, MÁXIMO DE RENDIMENTO” (HILST, 2003, p. 179). Com o passar do tempo, a protagonista passou a ser desprezada pela superintendente, e, pensando na atual situação dos seus irmãos tecnocratas, decidiu escrever esse conto revelando, sutilmente e gradativamente, a transformação dos seus dois amigos – o irmão e a irmã – em sujeitos alienados e seduzidos pela ascensão social. A organização fria e tecnológica da sociedade é interpretada no discurso da protagonista:

Os irmãos sobem as escadas. Seus corpos fazem um ruído: tec-ter, tec-ter, tec-ter, tecnologia e terror⁹³, tecnologia e terror, param nos degraus de aço, olham os reservatórios cilíndricos, vestem os capacetes, as mãos são hastes de metal, os dentes são de ouro, o céu da boca é de platina, a língua é de vidro e a cada palavra essa língua se estilhaça e novamente se recompõe. De repente, eis-me ao lado deles. Eu grito: olhem, olhem para mim, vocês não lembram? (HILST, 2003, p. 179)

⁹² Obviamente, há muitas outras referências, mas fiquemos por aqui e avancemos na análise do conto. Do contrário nos dispersaremos em meio às inúmeras referências e fontes citadas na narrativa. Mais adiante surgirão outras referências como *O retrato do artista quando jovem*. Por ser um enredo bastante autobiográfico, a escritora é acusada novamente de escrever de uma maneira que já foi ensaiada por Joyce.

⁹³ A descrição dos irmãos nesse trecho: (mãos com hastes de metal, dentes de ouro) lembra o deus da mitologia nórdica Wotan. Trata-se de um deus assustador que emana muito poder. A descrição desse e de outros deuses nórdicos encontra-se no livro já mencionado *O herói de mil faces*, citado neste conto pela autora.

Mas os irmãos não se lembram dela ou não desejam lembrar. Agora pensam somente no poder, na reprodução econômica. Como mostra o trecho citado, a razão técnica se converte em ideologia. Essa crítica à técnica, presente em Heidegger, está também presente no pensamento de Herbert Marcuse, em *Ideologia da sociedade industrial*, ao afirmar que a sociedade atual “conquista as forças sociais centrífugas mais pela tecnologia do que pelo terror”. Talvez seja melhor afirmar que a força é atualmente conquistada tanto pela tecnologia quanto pelo terror. Basta observar o abuso de poder de uma nação sobre a outra através da intervenção tecnológica e bélica. Os irmãos, portanto, parecem executar bem o papel do indivíduo massificado, transformado em uma figura desconstituída de humanidade e amigo do capital monopolista. Através do imaginário poético da protagonista, os irmãos apresentam essa transformação no próprio corpo que emite um ruído: “tec-ter, tec-ter, tecnologia e terror”.

Em determinado momento, o discurso metalingüístico de “O unicórnio” denuncia a dificuldade em escrever com honestidade. O escritor é impulsionado cada vez mais a ser e a pensar como todos. Seu papel não é valorizado pela sociedade consumista e massificada: “(...) aqueles que escrevem são diferentes de muitos, mas agora é preciso ser homem-massa, senão não há salvação.” (HILST, 2003, p. 151). Com o endurecimento dos sentimentos e a frieza do mundo tecnológico e burocrático, o escritor de hoje não possui mais a força de outrora. Diante de um mundo prático que exige uma ação coordenada e estandardizada, moldada pelo sistema, onde o “agredir” vira sinônimo de “progredir”, o pensamento libertário do escritor tende a ser cada vez mais esquecido. Trazendo o contexto brasileiro para a obra, os anos de Ditadura com conflitos de luta armada intensificados foram os anos 1968-1969, época na qual *Fluxo-floema* estava sendo escrito. Nesse período, o imaginário de artistas e intelectuais era fortemente censurado e silenciado. Por isso a obra de autores como Hilst encontra-se no limite entre o mundo real e o mundo do imaginário, o mundo prático e o mundo da utopia. Se por um lado o real é desumano e repressor, já o mundo das idéias permanece sendo o seguro – o mundo das palavras – ainda que, mais uma vez, a voz narrativa embrutecida insista em dizer o contrário:

Ora pipocas – um amigo me dizia – agora é preciso tomar atitudes práticas, agora é preciso agredir, agredir sempre para que fique visível aquilo que nós

queremos, agora é preciso matar, meu doce-de-coco, arranjar uma luger e tatatatatatatatata no peito, na cabeça, no coração. Eu revirava meus olhos redondos: mas será que não há uma outra maneira de conseguir o que nós queremos? Ele subia sobre mim, a voz era rouca, eu abaixava a cabeça e ele gritava: não há mais tempo, você não entende? O genocídio, os requintes de crueldade, homens que estão comendo homens, mulheres de tetas murchas sangrando, cadáveres de criancinhas, milhares de pessoas apodrecendo, opressão, sangue em todos os caminhos, é preciso responder com sangue, basta de palavras. (HILST, 2003, p. 194)

Esse mundo de palavras, repreendido pela voz narrativa – “basta de palavras” – não parece ser suficiente para essa época da História na qual movimentos eclodiam em toda parte. O mundo pedia ação, violência, enquanto que a protagonista-unicórnio pedia compreensão. Seu desejo era o de ser compreendida pelo outro. Seu desejo era o de espalhar vida ao redor, de transmitir amor e bondade e recebê-los de volta.

A situação da escritora vai se agravando até o final do conto (já sabemos que o enredo terminará com sua morte). Sua voz é permanentemente contracenada com a voz narrativa que critica sua ingenuidade, sua crença no amor e nas pessoas. Termina sendo abandonada e desprezada por todos. O clímax do conto é quando ocorre a metamorfose da escritora. O momento de sua transformação em unicórnio comunica o sentido trágico da vida do escritor através da estética deformadora. O reflexo da essência social da escritora é projetado mediante a deformação das realidades, como um espelho côncavo. Segundo a narração (o discurso dos tecnocratas), a humanidade pode ser dividida em duas espécies: coelhos (escritores, aqueles que cavam fundo o seu buraco e se escondem do mundo) e as lebres (sociedade massificada e tecnocrata. Diferentemente dos coelhos, vivem na superfície e são ágeis.). De coelho, a escritora passa a unicórnio. Na apresentação de sua metamorfose, torna-se claro o viés fantástico do conto:

Estou no meu canto mas sinto que o meu corpo começa a avolumar-se, olho para as minhas patinhas mas elas também crescem, tomam uma forma que desconheço. Quero alisar os meus finos bigodes mas não os encontro e esbarro, isto sim, num enorme focinho. Agora estou crescendo a olhos vistos. Sou enorme, tenho um couro espesso, sou um quadrúpede avantajado, resfolego, quero andar de um lado a outro mas o apartamento é muito pequeno, só consigo dar dois passos, fazer uma volta com sacrifício para dar mais dois passos na direção de onde saí. Lembro-me que há um pequeno espelho no banheiro, gostaria de olhar-me, mas como poderia atravessar aquele arco para entrar ali? (...) Recuo e o meu traseiro bate na janela, inclino-me para examinar as minhas patas mas nesse instante fico encalacrado porque alguma coisa que existe na minha cabeça enganchou-se na parede. Meu Deus, um corno! Eu tenho um corno. Sou unicórnio. Espera um pouco, minha cara, depois da “Metamorfose”

você não pode escrever coisas assim. (...) (HILST, 2003, p. 187-188)

Os detalhes nesta passagem mostram a característica central desse conto, que é a teatralidade. O drama é espetáculo e o desenvolvimento da ação no cenário traz consigo a curiosidade acerca da nova forma física da escritora. É clara a personificação anímica e a coisificação da protagonista. Todos passam a tratá-la com desprezo. E também há a presença do humor, ridicularizando ainda mais a sua situação crítica e decadente, através de detalhes escatológicos⁹⁴ descritos na sua saída para o zoológico:

Começo a descer os degraus e aos poucos vou sentindo uma dor insuportável no ventre. Ah, não é possível, é uma cólica intestinal, paro, mas um grito de alguém que me viu pela primeira vez faz com que eu solte abundantes excrementos líquidos pelos degraus. (HILST, 2003, p. 192)

Evidentemente, esse parque ou zoológico para o qual a escritora-unicórnio é levada é uma metáfora para hospício, assim como a sua transformação em unicórnio é apenas uma maneira poética de sugerir seu atual estado de loucura. Ensimismada, presa no seu mundo de memórias, ela vai perdendo, aos poucos, a capacidade de separar o real do imaginário.

O unicórnio é a figura do escritor solitário, incompreendido e abandonado por todos. A metamorfose da protagonista é uma grande ironia. Sugere, através da escolha da figura de um unicórnio em vez de outro animal qualquer, que, assim como este animal, o escritor é uma espécie rara, praticamente extinta. O unicórnio é um deus da mitologia que aos poucos perdeu sua glória. O mito é reduzido a meras alusões e permanece existindo na memória literária como modelo do inacessível, do maravilhoso e da impossibilidade do amor. Sendo um animal solitário e selvagem, que vive nos vales, tornando sua caça impossível, a força e a valentia do unicórnio só são enfraquecidas diante do amor, pois, “para capturá-lo é preciso pôr em seu caminho uma moça virgem; quando o animal a percebe, vem deitar-se ‘em seu colo’ e os caçadores então se aproveitam para amarrá-lo”.⁹⁵

⁹⁴ Assim como a protagonista-unicórnio, o narrador Moran sente-se um animal: “Alguns musgos que eu comia deviam ser os responsáveis pelas afecções intestinais. Se colocasse na cabeça a idéia de me apresentar pontualmente no lugar do sacrifício, nem a disenteria sangrenta me impediria, eu avançava de quatro patas, cagando tripas e bofes e entoando maldições” (BECKETT, 1988, p. 162).

⁹⁵ BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind [et al.] Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. (p. 919)

Nesse conto, a protagonista-unicórnio morre repetindo que acredita no amor.

Assim como Lázaro desejava o caminho de volta, a inocência primeva, o caminho de casa, a protagonista, metamorfoseada, passa a viver a nostalgia do tempo em que ela era outra, do tempo em que:

Eu tinha uma voz tão meiga, tinha um rosto anêmico, um olhar suplicante e todas essas coisas fazem com que os outros se irriteem, afinal ser assim é ser muito débil para um tempo tão viril como é o nosso tempo (HILST, 2003, p. 193).

O discurso nesse e nos demais contos é um fluxo contínuo. Não há uma conversa propriamente, pois as vozes se emaranham uma na outra, constituindo uma torrente de idéias, de pensamentos e lembranças de outras histórias. O enredo *fantástico* do conto é sempre interrompido por micronarrativas que possuem a função de desviar o foco narrativo, estendendo o conto ao máximo, enxertando palavras e conversas, questionamentos metafísicos, reflexões filosóficas, crítica ao meio social, relatos autobiográficos e outros temas. Vejamos uma dessas micronarrativas:

Era uma vez um gato xadrez. Era uma vez duas orelhas e um rabo e uma menina num pedido cortês: você pode se afastar um pouco? Que gato louco. É assim que começa uma estória, é assim que se diz a cada dia: bom dia. E a cada noite: boa noite. Sento-me numa cadeira frente à mesa: vamos começar por onde? Começa pela tua infância, os poetas gostam muito de falar da infância (...) Eu fiquei oito anos no colégio interno. Ah é? Foi no dia dois de março de mil novecentos e trinta e oito. (HILST, 2003, p. 200-201)

Nesse trecho há duas divagações: a primeira sobre como iniciar uma história, remetendo a *Alice no país das maravilhas*. Em seguida, a protagonista assume o tom autobiográfico ao falar sobre sua experiência no colégio com as freiras – experiência esta também vivida por H. Hilst –, detalhando pormenores de sua rotina e sentimentos que resultam em umas dez páginas. Antes de retornar ao enredo principal – a história do unicórnio – a protagonista é novamente repreendida pela voz, seja de sua consciência, seja de um narrador pondo em questão seu mérito de contista:

Não, não, você não é contista... e quer saber mesmo? Olhe, a linguagem é deficiente, há um todo quase piegas e essa coisa de internato, depois de “Retrato do artista quando jovem” não dá, viu? Não fique triste, quem sabe se mais tarde você consegue, hein? (HILST, 2003, p. 211-212)

Já em outro momento, o discurso muda para um tom metafísico, evidenciando uma narração compulsiva, uma voz incapacitada de silenciar, como se o discurso aliviasse um incômodo constante na escritora. Esta parece ser a chave para a compreensão do discurso introspectivo em Hilst. Os narradores falam sobre tudo – a vida, Deus, a morte, o homem, a literatura – mas não de forma objetiva. A escrita fala tudo aquilo que está guardado no narrador; e, ao falar de si mesmo, tão profundamente, o discurso dos narradores termina revelando-se o discurso de todos, alcançando uma humanidade que é ao mesmo tempo una e plural:

Agora sei. Tudo isso, todo esse grande amor me estufando as vísceras, todo esse silêncio feito de alfinetes, essa contração dolorosa no meu estômago, esse encolher-se e depois largar-se como um existir de anêmona, essa língua que devora e que ao mesmo tempo repele o mais delicado alimento, esse olho liqüefeito, esse olho de vidro, esse olho de areia, esse olho esgarçado sobre as coisas, tudo isso em mim é simultaneidade, é infinitude, é existência pulsando e convergindo para Deus não se sabe onde, para o mais absoluto, ou o mais vazio, ou o mais crueldade, o mais amor, ai de mim expulsando as palavras como quem tem um fio de cabelo na garganta, ai ai ai. (HILST, 2003, p. 212)

O imperativo do dizer, como é mostrado, evidencia uma surpreendente angústia no escritor. O viver e o narrar tornam-se uma só coisa, no intuito de preencher o vazio de sua existência. Falar sem a expectativa de no final encontrar uma resposta, uma verdade. Falar para expulsar esse nó (“cabelo”) na garganta, para alcançar a paz, para encontrar si mesmo. E falar não só para si, mas para o mundo, em busca de realizar a individuação⁹⁶. Falar para compreender melhor si próprio e o outro. A escrita hilstiana mostra-se ciente do nada que cerca o homem, e, ainda assim, consegue manter uma incógnita em vez de um ponto final acerca de nossa existência.

Em contos como “Lázaro” e “O Unicórnio”, os protagonistas, mesmo sendo bombardeados de todos os lados com discursos negativos, insistem em ter esperança, em acreditar em algum significado da vida, apesar de tudo. Uma das atitudes heróicas da protagonista é a de comprar um cesto de peixes de pescadores na praia para, em seguida,

⁹⁶ A influência de Jung na obra hilstiana é um traço marcante. A individuação, segundo Jung, é o entendimento de nossa peculiaridade individual como algo universal. Ou seja, a individuação, diferentemente do individualismo, amplia-se para o coletivo. JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2006. (p. 49-63)

jogá-los ao mar. Ainda que os peixes não voltem a viver, a tentativa da protagonista se sobressai diante das risadas dos pescadores. Em “O unicórnio”, o niilismo heróico se faz mais uma vez presente. Apesar de sofrer a humilhação e o desprezo de todos, a protagonista permanece idealista, acreditando na capacidade de a humanidade praticar o bem:

Olha, nem todos conseguem uma total vileza, alguns ainda amam, alguns ainda vão a caminho dos leprosários, mas não para desejar a lepra nos seus corpos, nem para se limparem das próprias culpas, simplesmente vão para os leprosários porque amam, amam.” (HILST, 2003, p. 163)

A narrativa torna-se um discurso caracterizado como sendo uma faca de dois gumes. Em um momento o discurso é inocente e repleto de otimismo, ao passo que em outro momento é irônico, pessimista e repleto de sarcasmo. Já foi observado que esse dualismo no discurso está presente não só em “O unicórnio”, mas em todos os contos da obra.

No final do conto a escritora-unicórnio morre, afirmando acreditar no amor, como mostra o último parágrafo:

É verdade, eu estou morrendo. E eu quero muito dizer antes que a coisa venha, sabem, eu quero muito dizer que o que eu estou tentando dizer é que... eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito... (HILST, 2003, p. 219)

A oscilação entre otimismo e pessimismo, bem e mal, assim como a paródia de textos bíblicos e a mescla de ternura e sarcasmo na escrita, procuram chamar a atenção do leitor para a falta de reflexão das pessoas no mundo contemporâneo e para que se tenha o discernimento das coisas. A escrita hilstiana não é dogmática, pois não impõe uma verdade, um valor, uma moral. A exemplo da fábula, caminhamos juntos com os personagens, na beira do rio, como o menino que deseja salvar o crisântemo no início do livro. Seus personagens, todos eles, estão numa busca constante. Solitário, o unicórnio morre no zoológico/hospício repetindo que acredita no amor. Personalizada em unicórnio, a protagonista, cujo papel é o de uma escritora, parece nos pedir ajuda, para que ela continue a acreditar, a seguir adiante com o seu trabalho: o ofício da palavra. Assim, as últimas palavras do conto (“eu acredito eu acredito...”) confirmam o niilismo heróico de sua

literatura que coloca o real frente à utopia de personagens ingênuos.

Semelhante à narrativa de Malone, a narrativa do unicórnio apresenta uma irrupção do consciente e subconsciente da protagonista. A escritora-protagonista do conto narra histórias, permeadas de relatos autobiográficos, deixando claro ao leitor que está quase morrendo e afirmando que a narrativa culminará com o desfecho de sua morte.

Durante a análise do conto, observou-se que entre os pedaços de histórias que conta, que são mais comentários acerca de tudo do que microenredos propriamente, a protagonista é constantemente interrompida pela voz narrativa (espécie de superego) que a repreende e lhe dá conselhos. Ao narrar a respeito dos seus amigos do passado, os dois irmãos, diz ter sido abandonada por eles depois que estes progrediram financeiramente. Nesse momento ocorre a metamorfose da escritora em unicórnio, que a partir de então passará a viver num zoológico. Já foi mencionado que tal metamorfose pode ser uma metáfora para o estado de loucura da escritora, sendo o zoológico na verdade um hospício:

Ah, eu não queria dar uma impressão de desalento, eu gostaria que vocês me vissem forte. Cheio de coragem para enfrentar essa coisa de não ter mais nenhuma visita aos domingos. Para enfrentar essa paisagem na minha frente. Aliás, eu não a descrevi para vocês. Nem vou descrever. Não tenho vontade agora. Sabem, não é um parque tradicional. Chama-se parque, mas não é realmente um parque. É tudo sem verde, compreendem? Tudo chão de cimento. (HILST, 2003, p. 218)

A partir de então, a protagonista deseja somente o silêncio (“um silêncio feito de alfinetes”) e a solidão para narrar suas histórias, assim como o desejava Malone. A escritora-unicórnio, imersa no seu cogito solipsista, divide-se entre abrir-se a uma alteridade (a uma fala interminável que busca a individuação, que busca falar não somente do seu rosto, “mas do rosto de cada um de nós”, a fim de recompor a humanidade) e atingir uma zona de silêncio.

Esse desejo de cultivar o silêncio e de permanecer fechado em si mesmo é contrastado com o desejo da descoberta do outro. O unicórnio busca o amor dos outros, assim como Malone e os demais protagonistas da trilogia buscam seus pares. O encontro não é, necessariamente, um encontro amoroso, ou um par masculino-feminino. Os pares são observados em Beckett, na maioria das vezes, entre homens: Vladimir e Estragon, Hamm e

Clov, ou, ainda, no filho que busca a mãe, como é o caso de Molloy. Em Hilst, ocorre situação semelhante. Os pares são Ruíska e o Anão, Haydum e Koyo, Lázaro e o velho Monge. O unicórnio, por sua vez, é o mais solitário de todos. Por esta razão, trata-se da protagonista do livro que mais tende a escrever suas lembranças, produzindo trechos autobiográficos repletos de nostalgia. Da mesma forma, Malone, ciente do fio de vida que lhe resta, narra histórias cujo conteúdo explicita trechos de sua juventude, como é o exemplo do garoto Sapo, personagem de sua primeira história.

Em sua construção, a narrativa hilstiana/beckettiana apresenta um texto fragmentado, no qual é difícil compreender onde uma história termina e outra começa. Em *Malone morre*, por exemplo, o narrador escreve diferentes enredos: sobre a família Saposcat, os Lamberts e Macmann. Já a narrativa hilstiana mistura os enredos num mesmo parágrafo. Essa escrita estilhaçada dificulta a análise de seus textos, visto ser o próprio narrador um ser tripartido: “Agora meu rosto está dividido em três partes, não é mesmo?” (HILST, 2003, p. 173).

A ficção de Beckett compreende um universo fechado, suficiente, controlado pela sua prosa que busca alcançar, através da linguagem, aquilo que é inalcançável – o fio de existência que se encontra entre o ser e o nada. O universo de Hilst também é um universo finito, fechado em si mesmo. A prosa hilstiana representa a angústia de ser, a insistência na linguagem e a busca pelo silêncio. Nas palavras de Badiou, essas são as características da “tortura do cogito”. O peso de ser, de existir, só consegue ser aliviado pela realização da fala. Malone, por exemplo, narra para aliviar dentro de si a sensação de tédio, da falta de sentido diante de tudo.

Esse mundo fechado em Hilst (“O unicórnio”) e Beckett (*Malone morre*) mantém os protagonistas atados à linguagem. As funções humanas, como as necessidades do corpo, são anuladas para que a existência humana seja reduzida à voz. Malone, fechado num quarto de hospital, à espera da morte. O unicórnio, fechado no apartamento e depois preso no parque/hospital. O primeiro, imóvel, cativo de seu próprio corpo, de seu físico em fase terminal. O segundo, também cativo de seu corpo, agora metamorfoseado em bicho. Resta a esses dois protagonistas o refúgio na reflexão, no pensamento. Ao mesmo tempo em que a fala é uma tortura, é também um alívio, uma necessidade. Como diz Badiou, “nous avons l’obligation de parler” (1995, p. 27).

Um dos exemplos textuais desse mundo enclausurado do protagonista, que só encontra liberdade por intermédio do seu discurso, é a descrição feita por Malone da gaiola do papagaio, Polly, que repete *nihil in intellectu*:

Then Polly flew into a rage and retreated to a corner of its cage. It was a very fine cage, with every convenience, perches, swings, trays, troughs, stairs and cuttle-bones. It was even overcrowded, personally I would have felt cramped. (BECKETT, 1991, p. 218)

[Polly (...) se retirava para um canto da sua gaiola. Era uma bela gaiola, bem transada, com poleiros, balancinhas, bebedouros, e tudo o que pode fazer um papagaio feliz. Na realidade até tinha coisa demais, eu, no caso, me sentiria sufocado.] (BECKETT, 2004, p. 57)

Semelhante exemplo é encontrado na narrativa do unicórnio, quando a protagonista diz que “uma estória deve ter mil faces, é assim como se você colocasse um coioote, por exemplo, dentro de um prisma.” (HILST. 2003, p. 150). O coioote é o ser humano, solto no prisma (universo, gaiola). Em outra passagem, que inclusive já foi citada, a protagonista descreve a gaiola dos ratinhos:

Olha, é assim: os homens não colocam as cobaias em caixas limpas, transparentes, cheias de comidinhas e de brinquedinhos? A um sinal as cobaias tocam os brinquedinhos, as luzinhas se acendem e as cobaias comem as comidinhas. (...) Os homens injetam todas as doenças do mundo nas cobaias. Para salvar o homem. Então, minha velha, Deus também faz assim conosco, só que as cobaias somos nós e existimos e estamos aqui para salvar esse Deus que nos faz de cobaias. (HILST, 2003, p. 159)

A idéia de que o ser humano é uma cobaia de Deus, sem livre arbítrio e submisso às suas leis, é uma tese muito forte na prosa de Hilst. De fato, estamos todos presos à condição humana. Fazemos parte do todo, estamos atrelados a tudo, de modo semelhante ao mundo administrado dos ratinhos na caixa. Mas, contradizendo o sarcasmo hilstiano, logo em seguida a protagonista afirma “Meu Deus, a vida é linda, linda, os homens são bons, há cientistas, missionários, poetas (as cobaias?)”, mostrando a ambigüidade da narrativa e dos sentimentos da escritora-unicórnio.

A sensação de Malone e do unicórnio é retratada nesses exemplos que servem de metáfora para a existência do homem no mundo, à mercê das vicissitudes do destino.

Seja numa gaiola, num quarto, num hospital ou num zoológico, os protagonistas são cientes da situação deles no mundo, como cobaias de um demiurgo.

Uma imagem singular em Beckett, que evidencia a situação do homem acuado no mundo, é a de sentir-se no buraco de uma agulha:

I have felt so many strange things, so many baseless things assuredly, that they are perhaps better left unsaid to speak for example of the times when I go liquid and become like mud, what good would that do? Or of the others when I would be lost in the eye of a needle, I am so hard and contracted? (BECKETT, 1991, p. 224-225)

[Mas tenho sentido coisas tão estranhas e sem fundamento que é melhor, quem sabe, calá-las. Falar, digamos, desses períodos em que me liquefaço e passo para o estado de lama, pra que é que vai servir? Ou daqueles em que eu me perderia no buraco de uma agulha, de tão duro e contraído?] (BECKETT, 2004, p. 65)

Todas essas imagens de gaiola, jaula e buraco da agulha, ou ainda, a “caixa de vidro”, que o unicórnio menciona no conto, são imagens que comprimem o ser, evidenciando o retraimento do personagem. São imagens que fazem lembrar a escultura da *Mão de Deus* de Rodin⁹⁷. Trata-se de uma enorme mão de bronze. A mão, entreaberta, segura um casal enlaçado. Semelhante ao casal, que não encontra saídas para escapar do centro da palma da mão divina, o ser humano também parece não ter como escapar da mão de Deus que está por toda parte. Certamente, o casal prefere a liberdade a permanecerem estáticos na mão de bronze.

E é com o intuito de escapar da mão divina e da morte que os narradores se lançam no ofício da literatura. A necessidade de narrar é contrastada com a falta de tempo: Malone é ciente do pouco tempo que lhe resta para finalizar sua obra. O unicórnio também sabe que não há tempo, “nós pensamos que o tempo é generoso mas nunca existe muito tempo para quem tem uma tarefa” (HILST, 2003, p. 153).

A autocrítica dos narradores também é constante em Hilst e Beckett: “... mas isso não é bem ficção... isso que eu estou contando...” (HILST, 2003, p. 155). Assim como Malone mostra-se duvidoso entre escrever sobre um homem, uma mulher e uma pedra, a escritora-unicórnio também hesita no conto: “Eu tinha pensado em escrever outra estória.

⁹⁷ A referência à *Mão de Deus* é encontrada em *Zorba: o grego*, de Kazantzákis, quando o narrador encontra uma moça na exposição de obras de Rodin e ambos, diante da escultura, iniciam um breve diálogo sobre Deus, o amor e a liberdade. O narrador enfatiza o amor do casal, mas a moça, observando a mão de bronze, tem vontade de fugir e vê o amor do casal como uma prisão. A moça prefere a liberdade.

Eu tinha pensado em escrever a estória de um homem muito simples, um homem que nunca havia visto o mar, nem conhecido uma mulher...” (HILST, 2003, p. 157) Em outro momento, a protagonista afirma não querer escrever sobre algo triste e resolve iniciar uma história com a palavra “AMOR”. Nesse momento entra o zelador do zoológico e varre as folhas de alface com as quais o unicórnio, utilizando seu chifre, escreveu a palavra *amor* no chão. Ainda assim, segue repetindo, incansavelmente, que acredita no amor.

A figura do unicórnio-escritor revela a situação crítica daquele que escreve nos dias de hoje. Com tantos relatos de viagem, biografias e livros de auto-ajuda nas estantes, alimentados pela indústria de entretenimento, o escritor de obras literárias ficou esquecido, sendo acolhido somente pelos críticos e por uma elite intelectual que muitas vezes se deixa fascinar pelas novidades da indústria cultural. Como resultado, a arte tornou-se autônoma e distante do público. Mas isso não foi causado pelos artistas. Não foram os artistas que se distanciaram do público e sim o público que se distanciou da arte. Trata-se de um efeito já esperado, ocasionado pela alienação comum a todos.

Assim como os protagonistas sentem-se enclausurados, fechados e acuados em seu espaço, seja num quarto de hospital (Malone) ou na jaula de um parque (unicórnio), uma arte mais elaborada, como a literatura aqui estudada, torna-se retraída também. A arte protege-se contra um mundo falso, cheio de positividade, pois não deseja servir ao sistema. Assim, a arte literária passa a apostar na negatividade, como mostram as palavras da protagonista-unicórnio: “A praia foi cercada pelos urubus e eu poderia te dizer: a praia foi cercada pelas andorinhas, seria belo, mas não seria honesto.” (HILST, 2003, p. 196). Trechos como esse, revelam o compromisso e a ética do escritor com a realidade atual. Não se pode enfeitar e embelezar o texto literário, tornando-o falso e satisfazendo a demanda de um público seduzido por uma realidade aparente, construída por uma sociedade pacífica.

Escritores como Hilt e Beckett não optam por retratar a paz e a ordem, pois isso seria mascarar a realidade e sacrificar sua liberdade criativa. Afinal, sendo a obra literária uma parcela da realidade social, ela retrata essa sociedade, mas não de forma objetiva e realista⁹⁸, pois isso seria cair nas malhas do sistema que lhe serve como mediador. Por isso

⁹⁸ Hilt e Beckett correspondem ao que Adorno constata como novas exigências de narrativas do século XX. Eles apresentam uma nova concepção de realismo, diferente da do século XIX.

a arte literária deve elevar-se, desembaraçando-se cada vez mais, do poder coersivo de um mundo pretensamente positivo.

Mas isso não significa afirmar que autores contemporâneos que mostram essa resistência diante de um mundo reificado sejam niilistas e pessimistas. Como vem sendo discutido no decorrer dos capítulos de análise das obras aqui estudadas, o niilismo em Beckett e Hilst é um niilismo heróico, pois seus textos trazem protagonistas que insistem na linguagem, na literatura, mesmo quando estão prestes a morrer. A resistência não é só física, mas lingüística também. Os narradores produzem uma linguagem na qual está impregnada a substância social latente, a realidade de nosso tempo, uma realidade na qual não se encontram girassóis amarelos plantados nos parques, mas sim um parque todo feito de cimento, como é o parque/zoológico/hospital, onde se encontra a escritora-unicórnio. Por mais que a paisagem seja inóspita e as relações sociais desumanas, os narradores insistem na invenção de histórias, não conseguem parar com a narração. A narrativa torna-se cada vez mais acelerada, os parágrafos se encurtam, principalmente no momento crucial da morte. O discurso dos protagonistas ganha um tom de desespero e de impulsividade. O unicórnio, prestes a morrer, afirma acreditar no amor das pessoas “É verdade, eu estou morrendo. E eu quero muito dizer antes que a coisa venha, sabem, eu quero muito dizer que o que eu estou tentando dizer é que... eu acredito eu acredito eu acredito”. O Inominável, após perder os braços e as pernas, restando-lhe o tronco plantado no pote, repete: “you must go on, I can’t go on, I’ll go on.” “tenho de continuar, não posso continuar, vou continuar.” Esses trechos revelam a insistência desses narradores incansáveis e empenhados no texto literário. São cheios de coragem e buscam a liberdade na arte literária, em vez de se contentarem em expor uma expressão de desalento diante do mundo.

Essas obras se configuram como um ideal ético em relação ao texto artístico. Os protagonistas oscilam continuamente entre individuação e individualismo. Desejam falar, e ao mesmo tempo desejam alcançar o silêncio. Nos enredos, depreende-se não somente um indivíduo retraído e individualista diante de sua condição presente, mas, também, um indivíduo que deseja comungar com o outro, compreender o mundo e ele mesmo por intermédio do pensamento e do imperativo da narração.

A literatura moderna/contemporânea tem se tornado a crítica da realidade tanto quanto a crítica dela mesma. Uma crítica que constrói imagens, mimetizando sua própria queda.

Não há uma essência nos narradores de Beckett e Hilst. O que há é uma sucessão de Eus que se multiplicam, histórias inventadas e narrativas autobiográficas. Em *Malone morre* predomina uma fantasia inventada, assim como em “O unicórnio”. Essas histórias, ainda que criadas, possuem traços do narrador. Apesar de o narrador buscar manter uma distância entre ele e seus personagens inventados, os Eus se confundem.

A literatura fala de nós antes mesmo de falarmos dela. O escritor consolida a língua e os sentimentos da língua na sua obra literária. Afinal, o que é criar? Essa é uma pergunta permanente na consciência do escritor. A literatura deriva da vida com toda a sua ambigüidade, todos os seus conflitos. A arte de narrar dos protagonistas aqui estudados está intimamente relacionada com a memória. Ocorre que a memória em Hilst e Beckett é uma memória esgarçada, fragilizada, que sobrevive diante da crise da narrativa contemporânea. A experiência dos protagonistas é revelada na nostalgia que abre o passado do unicórnio e de Malone, através das histórias que eles inventam.

Há um impasse, um paradoxo em Hilst e Beckett. Desejam alcançar o silêncio uma vez que se deparam com a exaustão da linguagem, mas, por outro lado, sentem-se encorajados a continuar a narrativa. Outro fator relevante em ambos é o desejo de narrar a própria morte. A escritora-unicórnio afirma que é sobre a sua morte que narra, assim como Malone. Contudo, a morte não é um acontecimento que pode ser narrado por aquele que vai morrer. Afinal, como Malone e unicórnio podem saber as últimas palavras que serão ditas? Diante deste impasse, eles devem resistir, desesperadamente, para que a morte não venha interromper a realização de sua narrativa.

De fato, a morte é um tema bastante presente na literatura contemporânea. A escritora-unicórnio diz que vai escrever sobre a sua morte. Malone inicia a narrativa: “I shall soon be quite dead at last (...) Perhaps next month.” “Logo enfim vou estar bem morto (...) Talvez mês que vem.” *O Estrangeiro*, de Camus, abre sua narrativa com a frase “Aujourd’hui, maman est morte”.

A morte permanecerá sendo uma novidade para o homem. Segundo Benjamin, o homem entedia-se com tudo. Nada parece ser novo para o homem contemporâneo, exceto a

morte, pois carrega consigo o mistério, a incógnita acerca de nossa existência. De fato, a morte é uma preocupação para o ser humano desde sempre. No século XX, em particular, a morte, o absurdo e a solidão passam a ser dramatizados de forma intensa.

A narradora-unicórnio diz que “A MORTE NÃO TEM ROSTO.” Em certa passagem do conto, ela menciona a *Morte em Veneza*⁹⁹ e conclui que nem tudo acaba de forma bonita como na obra de Thomas Mann. Como já foi dito a respeito de Lázaro, a morte é uma experiência singular para cada um. Conforme Derrida, em *A gift of death*, a morte é inacessível para nós, de modo que não há como encará-la. Por isso o unicórnio diz que a morte não possui rosto. De acordo com Platão, em *Fedro*, a filosofia é um exercício para a morte, é uma reflexão acerca da incógnita que envolve o mistério da morte. Essa reflexão intenciona exercitar nossa consciência para que esta aceite a chegada da morte como um evento inevitável em nossas vidas. Os narradores – unicórnio e Malone – voltam-se para si mesmos, num constante exercício de interiorização, como se precisassem fugir do corpo para então adentrar o mundo do pensamento, das palavras, exercitando a prática da rememoração. Assim sendo, a vida parece ser um exercício para a morte. Na verdade, esses narradores triunfam por terem consciência de sua morte.

É para conter a morte e preservar a vida que os protagonistas narram continuamente, provando que o niilismo não é completo. Afinal, onde é possível identificar o niilismo? Nos autores? Na linguagem? Nos personagens? De uma coisa temos certeza: Hilst e Beckett acreditam na literatura e na produção literária que realizam. O mundo vazio dos personagens não evidencia um ceticismo, propriamente. Na verdade, esse vazio reflete a razão histórica de nosso tempo. Como Sísifo, eles persistem no caminho que escolheram, afastando-se de um mundo de utopias, de ídolos e de mentiras. Ao realizarem esse percurso, percebem que esse é o caminho mais árduo, porém o mais verdadeiro.

Observou-se que a voz narrativa desse conto que contracena o tempo todo com a protagonista-unicórnio pode ser interpretada como sendo o seu superego, como se ela estivesse falando consigo mesma. No âmbito da narrativa, essa voz corresponde a um narrador onisciente que tem o seu papel reduzido a coadjuvante do texto, chegando até

⁹⁹ Em “O unicórnio”, tanto o tema da morte como o do amor merece atenção. Não é por acaso que Hilst cita *A morte em Veneza* (1912), cujo enredo traz a idéia do belo e da estética aliada ao sentimento de amor que o personagem maduro Aschenbach nutre pelo adolescente Tadzio. O amor não se concretiza, permanecendo o silêncio entre os personagens, culminando com a solidão e morte de Aschenbach.

mesmo a ser eliminado da ficção, ou melhor, cedendo sua “voz” para que esta possa unir-se ao fluxo contínuo, constituindo uma só idéia, uma única presença, confluindo para um núcleo, como afirma Haydum no último conto da obra: “Koyo, é simples, no fundo é tudo igual, o núcleo, entendes?” (HILST, 2003, p. 266)

Semelhante à atitude da protagonista, que morre dizendo que acredita, a escrita hilstiana permanece firme no seu propósito de buscar respostas no texto literário:

Se eu resolver que a minha vida é pergunta e palavra, se eu resolver dizer e perguntar até o sempre, para que a vida faça a própria casa em mim, se eu resolver falar desmedido para todo o sempre, aguentarás, Haydum? (HILST, 2003, p. 238-239)

Nessa passagem do último conto do livro, é evidente o tom provocativo direcionado a Haydum, espécie de figura divina que recebe os questionamentos do protagonista. A narrativa hilstiana cultiva a autonomia do texto literário. De uma maneira geral seus textos parecem ser escritos para leitores *iniciados*, dispostos a decifrar os segredos de sua linguagem hermética.

6.5 “FLOEMA” – O SILÊNCIO DE DEUS

“Floema” é o mais hermético dos contos. A explicação para uma obra em forma de fluxo da consciência já é justificada pelo título: *Fluxo-floema*. Nesse conto há dois narradores: Haydum e Koyo. A narrativa é apresentada em dois blocos diferentes. No primeiro fala Haydum. Seu discurso é direcionado a Koyo. Este fala no segundo bloco, respondendo a algumas das perguntas de Haydum e lhe fazendo outras. Haydum representa Deus enquanto que Koyo representa o Homem. Após os contos anteriores, “Floema” fecha a obra com o esboço de uma presença *material* de Deus, como se este fosse formado de um tecido palpável, através do qual a vida corre, assim como corre o discurso de todos os contos, conduzido pelo fluxo da narrativa, cujo corpo textual é semelhante à floema. *Floema* (do lat. cient. *phloema* gr. *phlóos*, *phlóios*, 'córtex'.) é um termo botânico que pode ser traduzido por “líber”, palavra de origem latina que significa “entrecasca (de árvore)”.

Trata-se de um tecido condutor da seiva elaborada ou orgânica dos vegetais vasculares:

1.Bot. O tecido condutor da seiva elaborada ou orgânica nos vegetais vasculares. Compõe-se de elementos crivosos, células parenquimatosas, fibras e esclerócitos. Pode ser primário e secundário. Acha-se localizado para fora do lenho. [Sin.: *floema*. Pl.: *liberes*. Cf. *liberes*, do v. *liberar*.]¹⁰⁰

Assim, *floema* seria um tecido (texto) condutor da seiva (discurso), ou ainda, a casca, entrecasca, a matéria que envolve a essência divina. O conto “Floema” é, portanto, o tecido condutor dos quatro contos que o antecedem. A tríade-trindade hilstiana confirma-se também neste conto que traz três personagens: Koyo, Haydum e Kanah.

Koyo¹⁰¹ é uma palavra japonesa que expressa a mudança da estação, a chegada do outono. A palavra Koyo é formada pelos ideogramas vermelho e folha. Assim, Koyo (folhas do outono) possui íntima relação com o título do conto “Floema”, que, por sua vez, é um termo botânico. Assim, Koyo simboliza a chegada de um novo tempo (estação), no sentido de renovação, de folhas que se desprendem das árvores para o nascimento de novas. Uma outra interpretação seria a de que Koyo é a abreviação de Coyote¹⁰² – o homem lobo, condenado à solidão, a dar círculos em volta do vazio, em vales e desertos. Kanah representa a fêmea criada por Haydum para fazer companhia a Koyo. Haydum, representando a figura divina, é quem abre o conto.

O texto, dividido em duas falas, apresenta uma mudança que é percebida logo na configuração do texto na página e na letra. O primeiro monólogo – o de Haydum – é falado de maneira compulsória, afirmando que nada sabe do homem, e que mesmo quando descansa sofre da angústia de ser. Haydum-deus, tenta compreender o homem e o mundo que criou para este.

Semelhante à trilogia de Beckett, a narrativa apresenta um impasse, no qual se visualizam duas forças contrárias que interagem continuamente: a de alcançar o silêncio e a de seguir com uma fala compulsiva. Assim como o Inominável deseja emudecer, imerso no

¹⁰⁰ Definição de “floema” de acordo com o dicionário *Aurélio*.

¹⁰¹ Ver no endereço <<http://40anos.nikkebrasil.com.br/ptbr/biografia.php?cod=183>> Acesso em: 27 de abril de 2007.

¹⁰² Em outras de suas obras, Hilda Hilst menciona o coioote, “o coioote dentro no prisma” em *Cascos e carícias*. Aqui, no conto “Floema”, também há a presença do coioote lobo: “Deus é o lobo do homem, assim como o homem é o lobo de Deus”. “O coioote dentro do prisma” significa o homem (coioote) dentro do universo (prisma).

silêncio, na solidão e na escuridão, Haydum emudece diante de Koyo. Eis o início do conto “Floema”:

KOYO, EMUDECI. Vestíbulo do nada. Até... onde está a lacuna. Vê, apalpa. A frente. Chega até o osso. Depois a matéria quente, o vivo. Pega os instrumentos, a faca, e abre. Koyo, não entendes, vestíbulo do nada eu disse, aí não há mais dor, aprende na minha frente o que desaprendeste¹⁰³. Abre. Primeiro a primeira, incisão mais funda, depois a segunda, pensa: não me importo. Estou cortando o que não conheço. Koyo, o que eu digo é impreciso, não é, não anotes, tudo está para dizer, e se eu digo emudeci, nada do que eu digo estou dizendo. Umás coisas são ditas compulsoriamente, (...) Agora corta. Koyo, é simples, no fundo é tudo igual, o núcleo, entendes? (...) Não tenho entendimento com os vivos, sempre soube dos mortos, ou sei da tua sombra, nunca sei de ti, desse que come e anda. Desse que diz que é dor. Koyo, o pórtico vedado, nada sei, NADANADA do homem, (...) (HILST, 2003, p. 225-226)

Este Eu que fala, mas que diz nada dizer e nada saber a respeito do homem; este Eu que se ausenta de ser ele o responsável pelo discurso, lembra o “inominável” discurso do narrador na trilogia. Indo além da categoria narrativa, faz-se importante observar, mais uma vez, a questão teológica em *Fluxo-floema*. Agora, neste último conto, Deus é apresentado como um ser palpável de carne e osso, cujo corpo pode ser cortado e investigado pelo homem. Do questionamento metafísico-religioso dos primeiros contos, Hilst finaliza a obra apresentando um Deus mais humano, vivo, feito de “matéria quente”, passível de erros, de emudecimento, de fraquezas. Um Deus que, assim como nós, também busca. Da mesma forma que buscamos uma resposta para o outro mundo, após a morte, Haydum diz que gostaria de conhecer o outro lado – o mundo dos homens, dos vivos. Por mais que a presença desse Haydum-deus se torne obscura no texto, ele mesmo sugere que a interpretação talvez seja *simples* em relação a sua existência e a sua dimensão física: “Tenho o comprimento da minha casa, não hei de crescer mais” (HILST, 2003, p. 226)

O segundo monólogo é de Koyo – Homem – em resposta a Haydum. A linguagem utilizada por Koyo também é codificada e misteriosa. Ele questiona as formas variadas das abóboras, que no sentido figurado significam os seres humanos (“somos para o teu olho, como as abóboras, Haydum?”), e admite perder tempo em lhe fazer perguntas. Sua voz parece não alcançar Haydum.

¹⁰³ A atitude de Haydum é semelhante à de Sócrates diante de um discípulo. De acordo com Sócrates, a verdade está em nós. O problema é que a esquecemos/desaprendemos. Por isso temos que resgatá-la através do aprendizado, da rememoração.

Até o mais fundo? Vais gritar, emudeceste apenas no mais fundo. No centro? E que faca é a melhor? Essa da carne? Essa do pão? Cada vez mais difícil, nem sei o que tu dizes, nem onde devo cortar, se eu soubesse que um dia ficaria à tua frente, assim como estou agora, à tua frente, bem, não estou, um pouco mais abaixo mas presente, se eu soubesse que um dia isto seria assim, teria estudado bem anatomia. (...) Haydum, o que chamamos de faca é brinquedo para a tua espessura. (HILST, 2003, p. 231-232)

Seu sentimento é de descrença, afinal é difícil crer em algo que não se pode tocar e nem ver, ainda que Haydum insista para que Koyo corte seu corpo e sugue sua seiva: “Suga. Vai até a seiva, até a sutileza. Pesa como palha, não te escuto. Abre um caminho, abre outro, tenta (...)” (HILST, 2003, p. 229) Haydum-deus tenta mostrar-lhe que não há mistério a ser desvendado, por isso insiste para que Koyo percorra suas entranhas. Contudo, Koyo responde que essa tentativa de aproximação entre os dois é vã.

A vida inteira estou batendo no teu casco, as gentes preparam meu caixão, posso vê-los daqui. Nem sabes como somos prudentes. **Tenho todo o peso do mundo**, tudo pesa e tudo se me fecha. Os outros me comprimem, êmbolo, sou sempre o de baixo, que seiva é para sugar? Quem é que suga aquilo que não vê? (grifo nosso) (HILST, 2003, p. 234)

Koyo carrega o peso do conhecimento, o peso de saber que a essência divina na verdade é puro pó e, assim mesmo, aceita a vida e busca um sentido para ela. Seu desejo é tocar a espessura de Haydum, mas, ao fazê-lo, só encontra o vazio, o nada, o deserto ao seu redor. Compreende que a superfície divina é impenetrável: “estou usando a faca e apenas sai poeira¹⁰⁴” (HILST, 2003, p. 234). Não há como alcançar a profundidade, simplesmente porque talvez ela não exista, não passe de uma idéia, de uma ilusão:

Há um mais fundo nas coisas que não sei. NADANADA do fundo, apenas nomes. Ouve: córtex, arquicórtex, mesocórtex, neocórtex. Mas o mais fundo, Haydum, INARTICULADO. NADANADA do veio, NADANADA da fonte. (HILST, 2003, p. 235)

Afinal, como ter acesso à substância divina? Como e onde se pode ver Deus? Como buscar no mundo físico algo que é puramente abstração? Koyo questiona-se continuamente sobre os métodos que desenvolve para ver Deus. Seria procurá-lo na

¹⁰⁴ A ausência de substância e o vazio metafísico aqui presente é semelhante ao vazio vivenciado por Malone: “And in the skull is it a vacuum?” “E dentro do crânio, o vácuo?” (Beckett, 1991, p. 222), evidenciando que o homem não passa de simples matéria.

floresta? Seria necessário uma lâmina? Uma lupa? E não seria em vão essa procura? O homem talvez fosse mais feliz se aceitasse a vida, a natureza, sem a pretensão de conhecer o seu criador, se é que há um criador. Não seria melhor e mais produtivo viver a vida a cada dia, de bem consigo e com o mundo, sem buscar decifrar o indecifrável? Para quê cultivar questionamentos metafísicos, cujas respostas permanecem uma incógnita no decorrer dos tempos?

Este último conto da obra, cujo enredo resume-se a um diálogo entre Deus e o Homem, remete ao pensamento de Kierkegaard em seus *Fragments filosóficos*¹⁰⁵. Com base na visão socrática de que o indivíduo já traz dentro de si o conhecimento e a Verdade, o filósofo afirma que a nossa busca insistente pelo aprendizado, no intuito de alcançarmos a Verdade, não passa de uma ilusão. O que nos distancia da Verdade é o nosso esquecimento e a nossa falta de fé. Em seus *Fragments*, Kierkegaard discorre sobre a relação entre o professor (deus) e o aluno (homem). Seguindo Sócrates, o filósofo interpreta essa relação como sendo de igual para igual. Ainda que o professor saiba mais, o discípulo deve ter uma postura ativa com o intuito de alcançar a verdade por si mesmo. Essa relação entre professor e discípulo está fortemente presente em *Fluxo-floema*. Lembremos que Ruiska dialoga com o Anão, e o velho monge é como um mestre para Lázaro, quando este desperta no século XX. Mas, dentre todos os pares, a relação entre Koyo e Hydum é a mais próxima do sentimento Kierkegaardiano em relação a busca por Deus, pela Verdade.

A abertura dos *Fragments filosóficos* traz uma pergunta que, desde Sócrates, permanece sem resposta: “How far does the Truth admit of being learned?” (até que ponto é permitido ao homem conhecer a Verdade?) A busca de Kierkegaard, de Koyo, do homem é a busca pelo outro, seja este outro Haydum-deus, seja o amor, seja o saber, seja “a Verdade”. Ao buscar o outro, talvez seja possível ao homem uma compreensão de si mesmo. Não se espera que o homem compreenda o paradoxo de sua existência, mas compreender que o paradoxo existe. O paradoxo é o de que a existência de Deus não pode ser provada através da razão. Conforme Kierkegaard, cujos questionamentos são refletidos no discurso de Koyo, esse paradoxo expõe a fragilidade e absurdez de nossa existência. Assim, o discurso de Koyo, bem como o dos teólogos, tenta dar o salto para fora da razão e adentrar a fé para então compreender o desconhecido, o insondável. Eis a diferença entre a

¹⁰⁵ KIERKEGAARD, Sören. *Philosophical fragments*. (Op. cit) Princeton: Princeton University Press. 1986.

filosofia e a teologia. A primeira, limitada pela razão, não consegue dar o salto alcançado pelos teólogos. O conto “Floema” parece mostrar ao leitor que a noção do desconhecido não precisa ser conhecida propriamente. A lição de Koyo é a de compreender que há algo que foge à razão humana. Para Kierkegaard, somos cientes da existência do desconhecido. Porém, se nós, seres humanos, conseguimos alcançar ou não a desejada *Verdade* das coisas, a “essência da substância”, nas palavras de Koyo, isso não deve representar o objetivo principal de nossa vida.

Ocorre que Koyo não possui essa serenidade dos teólogos, mas sim o desconforto dos filósofos. O silêncio e a ausência de Haydum representam um desafio a ser vencido por ele. No caminhar do conto, a voz de Koyo passa da dúvida para o ressentimento, para a impaciência, até se tornar total desilusão, diante da figura enigmática de Haydum: “não és uma água-viva, Haydum? Porque tenho a impressão de que apenas te contrais com as minhas palavras.” (HILST, 2003, p. 238)

O silêncio e a ausência de Deus, nesse conto, nos fazem lembrar o poema “El ausente” de Octavio Paz. Esse poema mostra de forma exemplar a busca do poeta por Deus. Contudo, por mais que o poeta insista, Deus é surdo ao seu chamado. Nos versos, há a predominância do sentimento de angústia e perturbação, como se a presença/ausência divina transformasse a vida do sujeito em um pesadelo. O poema é dividido em três partes. A primeira parte caracteriza-se pelo sofrimento do homem frente ao silêncio e a omissão de Deus. Essa parte assemelha-se ao fragmento 125, de *Gaia Ciência* de Nietzsche, que conta a história de um homem louco que buscava Deus com uma lanterna ao meio-dia em um mercado repleto de gente gritando “Busco Deus!” até descobrir que Deus está morto e que os homens seguem vagando no vazio. A figura divina parece ser a de um torturador, um sádico que golpeia o homem e depois o abandona.

Dios insaciable que mi insomnio alimenta;
 Dios sediento que refrescas tu eterna sed en mis lágrimas,
 Dios vacío que golpeas mi pecho con un puño de piedra, con un puño de humo,
 Dios que me deshabras,
 Dios desierto, peña que mi súplica baña,
 Dios que al silencio del hombre que pregunta contestas con un silencio más grande,
 Dios hueco, Dios de nada, mi Dios:
 sangre, tu sangre, la sangre, me guía.

A repetição insistente da palavra “Dios” revela a súplica do poeta, chamando pelo seu nome e recebendo somente o silêncio de volta. Os versos começam com o nome Deus seguido de uma adjetivação: “Deus insaciável”, “Deus vazio”, “Deus oco”, “Deus de nada”. Se a primeira parte do poema enfatiza o silêncio de Deus já a segunda enfatiza a busca inútil do homem. Mas onde deve-se buscar Deus? O poeta busca justamente nos lugares onde Deus se faz mais ausente como “na cólera dos desesperados”, “junto aos cães noturnos”, “no menino mendigo que sonha no asfalto com areias e ondas”, ou seja, o poeta busca Deus naquilo que há de mais humano e real, mas não o encontra. A busca termina no encontro consigo mesmo, provando que a imagen que o homem tem de si mesmo e de Deus é uma imagem borrada. O poema de Paz e o conto hilstiano provam que o homem e Deus (Koyo e Haydum) são faces da mesma moeda, onde o que busca é o buscado e vice-versa.

Te he buscado, te busco,
 en la cólera pura de los desesperados,
 allí donde los hombres se juntan para morir sin ti,
 entre una maldición y una flor degollada.
 No, no estabas en ese rostro roto en mil rostros iguales.

Te he buscado, te busco,
 entre los restos de la noche en ruinas,
 en los despojos de la luz que deserta,
 en el niño mendigo que sueña en el asfalto con arena e olas,
 junto a perros nocturnos,
 rostros de niebla y cuchillada
 y desiertas pisadas de tacones sonámbulos.

En mí te busco: ¿eres
 mi rostro en el momento de borrarse,
 mi nombre que, al decirlo, se dispersa,
 eres mi desvanecimiento?

Dios vacío, Dios sordo, Dios mío,
 lágrima nuestra, blasfemia,
 palabra y silencio del hombre,
 signo del llanto, cifra de sangre,
 forma terrible de la nada,
 [...]

Assim como no poema, a relação entre Haydum (deus-surdo) e Koyo (homem-poeta) parece ser a de vítima e algoz, um ferir-se, machucar-se contínuos, evidenciando uma relação amorosa, mas permeada de rancor e tensão:

Surdo-mudo Haydum, chacal do medo, vilão, ainda te agarro, ainda hei de me adentrar no teu de dentro, e ter fogo para cortar, não ficarás para sempre no gozoso, na tua própria matriz indevassada, gozando teu saber, Haydum-Hiena, a mim me devorando. (HILST, 2003, p. 243)

Percebe-se que o discurso dirigido a Haydum passa para o tom provocativo e vingativo, na tentativa de compreender e conhecer a existência divina. Vejamos as palavras de Rosenfeld que tão bem resumem o conto, no seu prefácio à obra *Fluxo-floema*:

E ao fim, em "Floema", Koyo, Haydum e Kanah: Koyo na sua luta com Haydum — relação religiosa selvagem como o amor; Haydum, o "outro", que, como diz Hilda Hilst, não sabe o que procura, que busca sem cessar e a este os homens dão, talvez impropriamente, o nome de Deus. Estranho Deus teosófico que faz do homem cobaia, que o trata a porretadas como se fosse cão sarmento, enquanto ao homem cabe salvar este Deus, que, como consta de uma das peças, é o lobo do homem como o homem é o lobo de Deus. (2004)

Na sua incessante busca por Haydum-deus, Koyo parece enlouquecer como afirma a voz de um de seus amigos nas últimas quatro páginas do conto:

Se fosses igual a nós, serias outro, (...) Tens o olho doente, Koyo, o branco tem que ser branco e não vermelho. Escuta, vem mais perto: chamamos o médico? Ou queres usar aquela mulher, a que semeia papoulas? Dizem que na hora do amor ela canta, e é bem melhor estares por cima e dentro e ouvir um canto, do que à frente, ou mais abaixo como dizes, desse Haydum que nunca te responde. Afinal quem é? Foi teu amigo? Chega mais perto. Koyo, falo em nome de todos, aprende como nós a aceitar a vida, é bom tudo isso, olha, enche os pulmões, não é bom? Respira, vamos começar o teu dia. (HILST, 2003, p. 246)

O final de “Floema”, diferentemente do unicórnio que repetia “eu acredito eu acredito eu acredito eu acredito (...)”, revela a insatisfação e o sentimento de derrota de Koyo na sua tentativa de entender o incognoscível. A última palavra do conto é: “Tentei”.

Em “Floema”, a autora adota a técnica de utilizar dois monólogos que não respondem um ao outro. Não há uma intriga complexa nesse conto; há somente a tentativa de reforçar a sensação do Nada e da impossibilidade da comunicação entre Koyo e Haydum. A tentativa de aproximação entre os dois, através dos monólogos, só faz reforçar o distanciamento entre eles. Nada de especial ocorre no conto. Permanece a pergunta do homem sem a resposta de Deus.

Em *Fluxo-floema* como um todo, o herói hilstiano muitas vezes é posto à prova

diante de situações nas quais outros personagens tentam desviá-lo do seu caminho, ou quebrar-lhe a inocência. No conto “Lázaro”, viu-se que há um personagem, o velho monge pessimista, que argumenta contra o idealismo de Lázaro. Este, apesar de todo o desencantamento, afirma sua fé. A narradora do conto “O unicórnio” finaliza a narrativa morrendo, abandonada por todos, repetindo que acredita no amor. No conto “Fluxo”, Ruiska, apesar de toda a sua desilusão, também acredita no amor – mesmo sabendo que “é coisa grande que nasce contigo e depois vai morrendo.” (HILST, 2003, p. 69) Ruiska acredita na coexistência e na persistência da idéia. Neste último conto, Koyo é movido pela sua busca por respostas.

Esses heróis, presentes em *Fluxo-floema*, são unidos pela inocência ao se depararem com a realidade. Encontram-se seguros em seu próprio mundo, mas, ao se externalizarem, ao interagirem com o outro, são encurralados e reduzidos à impotência de ação. Ruiska é exposto às pauladas do capitão da tropa durante a passeata; a escritora unicórnio é levada presa à cela de um zoológico (hospício) onde morre abandonada; Lázaro, ao chegar a um mosteiro, vê o crucifixo de Jesus na parede e não acredita na possibilidade de este ter morrido. Há que se notar em “Lázaro” que o conflito não se dá somente entre o interior e o exterior do personagem, mas entre épocas distintas, rompendo com a cronologia temporal, uma vez que Lázaro parece ressuscitar em pleno século XX, buscando o Jesus de sua época.

E assim seguem os personagens, imersos no universo literário hilstiano, tentando compreender a existência. Em certa passagem de “O unicórnio” lê-se: “existir é sentir dor”, o que remete imediatamente ao pensamento de Schopenhauer¹⁰⁶. Para o filósofo, a vida é *dor*. Sendo assim, a vida não passa de uma ilusão, de um mundo de angústia e sofrimento, com a certeza de sermos vencidos no final pela morte. Portanto, o homem torna-se mais impaciente, sendo espectador deste cenário, assistindo às mesmas cenas vezes seguidas, entediando-se com as dores da humanidade.

¹⁰⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. *Da morte. Metafísica do amor. Do sofrimento do mundo*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004. Na obra *Do sofrimento do mundo*, ou *As dores do mundo*, como é traduzido por outros autores, o filósofo se questiona sobre o porquê de estarmos na terra. Para vivermos, lutando sempre, procurando realizar nossos desejos, até que chegue o dia de nossa morte. Na verdade, somos insuficientemente capazes de impregnar o mundo de sentido.

Porém, diferente do nada schopenhaueriano, o nada na obra de Hilst é um salto para a liberdade. A certeza do nada sinaliza uma liberdade para a construção de algo novo e impulsiona seus personagens a se arrisarem na vida, tentando compreendê-la, tentando dar sentido às palavras, à arte, ao amor. Para isso, os personagens buscam uma união com o outro, com a humanidade. Sabem que cada partícula desse universo contém a essência divina – o invisível – mesmo não acreditando no homem, em deus ou no maldito. Mas, ainda assim, juntos, aceitam o eterno retorno das coisas e tentam compor a ciranda do universo, buscando um sentido para este.

O diálogo entre as duas vozes que comandam os contos em *Fluxo-floema* são vozes contrárias. Seja o narrador falando consigo mesmo, como uma espécie de autoconsciência, seja Ruiska conversando com o Anão, Lázaro com o monge, Haydum com Koyo. Assim, no conto há sempre uma voz que ensina, repreende e ironiza, tentando ser mais realista; e outra voz que insiste, que pergunta, que nunca se satisfaz e que acredita num mais além do homem. Afinal, se a Verdade é um paradoxo e o paradoxo pertence à razão, por que o homem não opta pelo caminho da fé para suprir a lacuna deixada pela razão? Talvez, o retorno à fé seja a resposta daquilo (da Verdade) tão buscada por Hilda Hilst. Conforme Kierkegaard, a Verdade já está em nós. Apenas temos que trazê-la à tona.

7 CONFLUÊNCIA DAS OBRAS

Viu-se que assim como a trilogia começa com a fabulação dos dois personagens, A e B, o narrador do primeiro conto de *Fluxo-floema* também inicia o texto com a narração breve de uma fábula. Além da constatação da impossibilidade da fabulação na prosa contemporânea, há várias outras coincidências que ligam uma obra a outra. Entre elas destacam-se:

- A pressão do mercado de editoração
- A mutilação dos personagens
- O anonimato do protagonista
- O niilismo heróico
- A nostalgia, o outro, o amor, a ascese
- A morte e o fim do texto literário

São várias as analogias que podem ser estabelecidas entre Beckett e Hilst. O traço psicológico que os une é que os protagonistas têm a função de produzir um discurso ambíguo, revelando sua face múltipla na narrativa. Exemplos textuais dessa ambigüidade podem ser encontrados na presença das máscaras que Ruiska guarda em casa, na metamorfose do unicórnio, na ressurreição de Lázaro e na identidade secreta de Osmo. Essa face múltipla do herói hilstiano já é prevista na epígrafe de *Fluxo-floema*, retirada do livro *Molloy*:

Havia em suma três, não, quatro Molloys. O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum lugar esperava por mim.

.....
 Havia outros evidentemente. Mas fiquemos por aqui, se não se importam, no nosso circulozinho de iniciados.

As cascas ou máscaras (Molloys) a que damos o nome de Eu correspondem a um mundo ambíguo, um mundo no qual o protagonista revela-se uma farsa, como afirma o discurso de Molloy: “For in me there have always been two fools, among others, one

asking nothing better than to stay where he is and the other imagining that life might be slightly less horrible a little further on” (BECKETT, 1991, p. 48) “Porque em mim há sempre dois farsantes, entre outros, aquele que pede para permanecer onde se encontra e aquele que imagina que mais afastado estaria numa situação menos pior”. Essa confusão de personagens representa a fragmentação da arte literária nos últimos séculos, de maneira que cada vez mais os personagens explicitam uma angústia ontológica e uma existência agonizante que se reflete na estrutura cindida da literatura atual.

Vejamos uma descrição dos seis pontos destacados que provocam a intersecção das duas obras (a trilogia e *Fluxo-floema*).

7.1 A PRESSÃO DO MERCADO DE EDITORAÇÃO

Escrever uma narrativa convencional torna-se para Beckett e Hilst uma tarefa cada vez mais difícil e artificial. É preciso ir além da superficialidade do discurso literário. Surge então o problema da comunicação entre a obra e o público. O desafio desses autores é o de comunicar a incapacidade de expressar-se nos seus textos, pois a estética contemporânea não aceita mais um narrador que tudo explica. Diante desse impasse da narrativa contemporânea, as obras convergem para uma preocupação comum de seus criadores: a dependência do escritor diante do mercado de editoração:

There's this man who comes every week. Perhaps I got there thanks to him. He says not. He gives me money and takes away the pages. So many pages, so much money. Yes, I work now, a little like I used to, except that I don't know how to work any more. (...) It was he told me I'd begun all wrong, that I should have begun differently. (BECKETT, 1991, p. 7-8)

[Aquele homem que vem todas as semanas, talvez seja graças a ele que estou aqui. Ele diz que não. Me dá um pouco de dinheiro e leva as folhas. Tantas folhas, tanto dinheiro. Sim, agora trabalho, mais ou menos como antigamente, só que já não sei trabalhar. (...) Ele é quem disse que eu começara mal, e que devia começar de maneira diferente.] (BECKETT, 1988, p. 5-6)

Em dados momentos, o narrador beckettiano ironiza e debocha das regras da narrativa, fingindo ser seu seguidor: “No, I will not lie, I can easily conceive it. No matter. No matter, let us go on, as if all arose from one and the same weariness, on and on heaping

up and up, until there is no room, no light, for any more.” (BECKETT, 1991, p. 12). “Não, não direi mentiras, imagino logo. Não nos importemos, prossigamos, façamos de conta que tudo saiu da mesma chateação, enfeitemos, enfeitemos, até a escuridão completa.” Escrever uma narrativa nos tempos de hoje de acordo com as regras da tradição é trair a tendência do texto de arte contemporâneo, sendo forçado a alterar sua verossimilhança com a realidade. O autor acredita numa nova maneira de narrar, por isso rejeita o modelo tradicional. Repetir é mascarar a realidade, *enfeitar* a narrativa para que esta seja bem recepcionada pelo público. Assim como Hilst, Beckett opta pelo caminho mais difícil, porém o mais verdadeiro. Muitas vezes seu narrador cria diferentes versões para contar/descrever algo, para brincar com o modelo, sugerindo que tudo não passa de aparências.

No primeiro conto de *Fluxo-floema*, Ruiska também é pressionado pelo editor:

Toma, toma quinhentos cruzeiros novos e se não tá com inspiração vai por mim, pega essa tua folha luminosa e escreve aí no meio da folha aquela palavra às avessas. Uc? Não seja idiota, essa é a primeira possibilidade, invente novas possibilidades em torno do. (HILST, 2003, p. 21)

Nesse conto, a banalização da literatura e sua redução à mera mercadoria são combatidas insistentemente pelo protagonista. Ruiska deseja escrever sobre a angústia dos homens, sobre a solidão. Ao seguir a voz de sua consciência, busca uma compreensão da existência. Em “O unicórnio”, essa relação entre escritor e editor também é exposta: “Senhor escritor, o senhor é livre em relação ao vosso editor burguês?” (HILST, 2003, p. 214). Os personagens da trilogia, por sua vez, insistem em contar histórias, mesmo que se sintam constantemente invadidos pelo tédio a ameaçar o desenvolvimento de seus enredos. Viver e inventar são um só verbo para Malone, por exemplo. Assim, os heróis da trilogia e de *Fluxo-floema* ironizam com a musa inspiradora da literatura e lutam através do seu pensamento e do seu discurso, para não submergirem à reificação. O estilo de Beckett e Hilst é acolhido pelo pensamento crítico de Adorno que, mesmo reconhecendo a falta de saídas para o sujeito contemporâneo, vítima do processo de reificação e massificação, escreve para que a força de seus textos seja significativa no pensamento reflexivo crítico.

7.2 A MUTILAÇÃO DOS PERSONAGENS

Molloy possui seu corpo cindido, repleto de “pontos fracos”, como a ausência de dedos no seu pé e a paralisção de uma de suas pernas. Essa fraqueza não se encontra somente na parte exterior do personagem, mas também no seu interior, na sua memória. Pode-se fazer uma analogia entre os “pontos fracos” de Molloy e os “pontos rosados” (as cicatrizes) de Osmo que se fecham a cada crime que ele comete, como se fosse um ritual de purificação. Não somente Osmo, mas os demais protagonistas de *Fluxo-floema* possuem pontos fracos ou cicatrizes, como é o exemplo de Ruíska que possui uma úlcera na córnea.

Outra coincidência entre os personagens Ruiska e Molloy é que ambos caminham em direção à rua, à cidade, em busca do diálogo com o outro. O primeiro caminha com o Anão. Chegando à cidade depara-se com a passeata e os policiais. O segundo caminha ao encontro de sua mãe, mesmo sem ter certeza onde ela vive. Ambos mancaram durante a caminhada e ao chegarem à cidade são interrogados por policiais. Errantes, os protagonistas insistem na travessia de sua epopéia interior.

Malone, por sua vez, encontra-se imobilizado numa cama de hospital. Além da limitação do corpo, sua memória também apresenta falhas ao tentar contar histórias. O Inominável vai além da situação de Malone. Sua existência depende literalmente das palavras. Na medida em que as frases encurtam-se, sua existência também se encurta progressivamente. O último protagonista da trilogia traz a radicalização da fragmentação do discurso no seu próprio corpo. A forma da narrativa é coerente com a forma do corpo do personagem. Quanto mais a leitura avança, o discurso torna-se menos consistente, fragmentado e repleto de subjetividade. O mesmo ocorre com o corpo do Inominável. No início da narrativa tem-se um corpo humano com todos os membros. Depois há a perda das pernas, dos braços, até o Inominável tornar-se outro personagem, Mahood, um homem-tronco, plantado num jarro de um restaurante, com sua cabeça exposta para o público. O minimalismo de Beckett realiza-se através de uma mimese completa. A mutilação do personagem e a mutilação da linguagem caminham juntas. Esse rigor estético evidencia uma literatura à sombra de um período de guerras, extermínio, totalitarismo e intolerância. Nesse sentido, é notável a ética do escritor em expressar o silêncio e a atmosfera niilista

através de uma linguagem desemplumada e enxuta. Realizar uma literatura otimista e idealista não seria uma atitude ética com a sua época e sim uma infâmia diante do contexto europeu. Tanto na dramaturgia como nos romances, Beckett retrata uma humanidade sem perspectivas, à espera de um futuro incerto, assim como os seus personagens à espera da morte, de um Godot, de dias melhores.

Essa mutilação nos contos de *Fluxo-floema* ocorre, semelhante ao estilo beckettiano, tanto no corpo linguístico do texto como no corpo do personagem. Na época em que a obra foi escrita, o Brasil vivia no clima do regime militar. Se em suas peças teatrais, escritas na mesma época, Hilst ensaiava um tom mais político e direto, já na narrativa a autora escrevia textos de cunho psicológico. Sabia que sua escrita pouco modificaria a mentalidade das pessoas e que não modificaria a realidade a sua volta. Nesse universo narrativo, dividido entre o falar e o silenciar, Hilst expõe personagens com o sentimento, a fé e o corpo mutilados, a ponto de perderem total referência de sua identidade no mundo. Seus personagens são impotentes, sem identidade e apresentam-se à beira da loucura.

7.3 O ANONIMATO DO PROTAGONISTA

Assim como os personagens hilstianos ouvem vozes, Molloy, Malone e o Inominável também ouvem uma voz que lhe dá instruções. Cada vez mais guiado por essa voz, o protagonista esquece si mesmo e não consegue lembrar nem mesmo o seu nome, como ocorre com Molloy ao ser interrogado pelo policial. Além do nome não consegue lembrar também o nome de sua cidade, ou o endereço de sua mãe. Ele não sabe sequer sua idade e acha que teve um filho no passado. Na segunda parte da trilogia, o narrador diz: “Malone (é assim que me chamo atualmente)” (BECKETT, 2004, p. 62), tornando evidente a figura mutante do narrador de ser ele e outros ao mesmo tempo. Semelhante exemplo é encontrado em “Osmo”.

A figura de Osmo oscila entre narrador e personagem. Ele não tem identidade, seu nome é falso e, quanto à sua profissão, não se sabe ao certo no que Osmo trabalha. Sua

figura é demasiado misteriosa, assim como o é também a figura do narrador, no que se refere à teoria literária, diante de uma definição teórica que abarque sua significação:

O narrador, que não é simplesmente o autor, nem tão pouco um personagem qualquer, pode parecer uma enteléquia. Figura inacessível e fugidia, a sua identidade, fácil de se confundir ou de perder-se entre os outros planos do romance, (...) (TACCA, 1983, p. 63)

Tal como essa figura fugidia do narrador, Osmo não tem nome, ou melhor, esse não é seu nome verdadeiro e sua profissão também dispensa comentários:

Sempre fui de opinião que não se deve dizer o nosso nome verdadeiro, só a gente é que sabe o nosso nome, e isso deve ser uma coisa secreta, eu penso assim. Quem me chamava de Osmo era a Mirtza, mas vocês também podem me chamar de Osmo. Eu, Osmo, tenho um negócio de importação-exportação e não convém dar detalhes porque vocês não vão importar nem exportar coisa alguma. (HILST, 2003, p. 91)

Se o narrador é inominável, Osmo também o é, o que torna a sua intervenção ainda mais intensa, pois Osmo é um personagem-narrador cujo Eu possui total liberdade para predominar na narrativa. De acordo com Todorov, há duas visões opostas na narrativa: a visão “de dentro” e a visão “de fora”. Na primeira, narrador e personagem possuem o mesmo conhecimento. Não há segredos. Na segunda, o narrador não tem acesso aos pensamentos do personagem. Osmo pertence ao primeiro exemplo cuja visão é mais complexa, diferenciando-se, assim, da visão de fora, que é mais limitada. Está-se diante de um narrador que não só conta a história como também vive essa história. Trata-se de um personagem emaranhado na trama cujo fio ele próprio é quem conduz por ser um narrador em primeira pessoa. A narrativa contada por Osmo é a voz de sua consciência que só existe enquanto linguagem. Os demais personagens são partes que compõem a totalidade de sua consciência, pois, nas palavras de Todorov (1970, p. 46), “o personagem-narrador só existe em sua fala; se as outras personagens são, antes de tudo, imagens refletidas numa consciência, ele é essa mesma consciência.” Assim, a narrativa assume o ponto de vista e a consciência do personagem. O mesmo ocorre com os narradores da trilogia. A narrativa é uma caricatura do personagem.

Para abordar a escrita desses autores, é necessário atentar para algumas considerações acerca do Eu escritor, narrador e leitor, para então atingir uma compreensão

do papel da leitura e o papel do leitor. Sabe-se que o leitor possui um papel de co-autor da obra. O leitor deve ser capaz de ler o texto, preenchendo as lacunas deste. Em *Molloy*, por exemplo, muitas vezes o narrador refere-se ao leitor “you”, trazendo o leitor para a ficção, tornando-o cúmplice da história narrada. Outras vezes, o narrador parece falar consigo, como se fosse seu próprio editor: “I’m listening” (Estou escutando), “That’s enough” (Basta). Há a constante presença de vozes conflituosas. A voz do narrador mistura-se à voz dos personagens e do editor, como comprova a interrogação de um dos narradores da trilogia: “How many of us are there altogether, finally?” “Há quantos de nós, todos juntos, finalmente?” Em outra passagem, o narrador abdica de sua voz: “Who is talking, not I” “Quem está falando, não sou eu”.

Essa indeterminação da voz narrativa, na qual várias vozes (inclusive vozes de personagens beckettianos em outras obras) ressoam no texto está relacionada à falta de identidade dos personagens. O Inominável, por exemplo, não sabe quem ele é e também não sabe quem é seu público. Então não só a identidade do protagonista é posta em questão como também a identidade do leitor. Que leitor lê a obra de Beckett? Um leitor que seja atraído pela atitude misantropa de um narrador que parece estar falando para si mesmo o tempo todo? E que papel possui esse narrador enquanto figura literária? Seu papel é questionável. O narrador beckettiano parece confessar para si próprio e para o leitor, que o seu papel tornou-se reduzido, no decorrer da história da narrativa, a falar de si mesmo. É claro que essa voz misantropa do narrador utiliza-se de outras vozes de narradores, personagens da literatura universal, mas o intuito, na verdade, é o de expressar sua vida, evidenciando o sentido ou falta de sentido desta: “If ever I’m reduced to looking for a meaning to my life...” “sempre sou reduzido a buscar um sentido para minha vida”. Tal relação entre narrativa e vida torna-se cada vez mais intrínseca na narrativa de Beckett e Hilst. A existência de seus narradores é subordinada ao tempo da narrativa, como mostram as palavras de Ruiska: “Ora vejam só, existo apenas há alguns minutos, essa ninharia de tempo, e é claro que não posso responder o que sou. Porque não sei.” (Hilst, 2003, p. 25)

7.4 NILISMO HERÓICO

Hilst e Beckett insistiram, corajosamente, na salvação da arte. Insistiram em narrar, correndo o risco de serem mal compreendidos ao exporem o fracasso e o isolamento dos personagens. Através do longo percurso de seus protagonistas, que buscam, perdem-se, enlouquecem, morrem, ressuscitam, enfim, protagonistas que vivem uma travessia interior, os autores percorrem os mais variados caminhos da consciência humana. Por trás de cada protagonista há um intento: o de falar. Seguindo o desejo de falar, questionar e expor sua subjetividade, o protagonista insiste na palavra, ainda que esta não consiga expor mais o seu pensamento de forma clara. Por trás de cada um deles há também uma busca: Molloy procura a mãe, Moran procura Molloy, Malone espera a morte, o Inominável busca sua individualidade (seu Eu é constantemente tomado por outros), Ruiska espera a Palavararara, Osmo busca purificar-se através de seus crimes, o unicórnio busca o amor das pessoas, Lázaro busca Jesus e, finalmente, Koyo busca Deus.

A busca é a mola propulsora desses protagonistas que revelam o idílio interior de seus criadores. O narrador de Beckett diz: “In vain. I might have known. My life was running out, I knew not through what breach.” (BECKETT, 1991, p. 102) “Em vão. Forçosamente. Minha vida escorria, mas eu ignorava para onde.” Já o narrador hilstiano divaga: “Se eu resolver que minha vida é pergunta e palavra, se eu resolver dizer e perguntar até o sempre, para que a vida faça sua própria casa em mim” (HILST, 2003, p. 238). Através desses narradores observa-se como a narrativa e a vida estão entrelaçadas e, ecoando a voz dos autores, os narradores-protagonistas testemunham a entrega de Hilst e Beckett ao ofício da escritura.

Compreende-se que, para transcender a situação de um mundo caótico, bem mimetizado pela literatura contemporânea, os personagens dessas narrativas devem mostrar uma resistência, uma permanente luta com a realidade. Nas palavras de Franco Volpi, “para combater o niilismo é necessário construir um oásis de resistência”, sendo uma dessas resistências a arte, como forma de defesa da liberdade do sujeito. (2000, p. 89) Assim, o herói contemporâneo, mesmo vivendo imerso num mundo conturbado, procura saídas. Por mais difícil e contraditório que seja o real, o personagem mantém a sua liberdade interna:

em “Fluxo”, o personagem acredita na persistência da idéia, na liberdade de pensamento: “Pode-se viver sem a idéia? Não”; em “Osmo”, o protagonista, mesmo preso ao jogo de sua mente, tenta alcançar a liberdade, ainda que seja através de seus atos criminosos; em “Lázaro”, o personagem continua crendo em Jesus em meio a um mundo cético; em “O unicórnio”, o personagem morre acreditando no amor; e, no último conto, “Floema”, o personagem insiste em obter respostas sobre a existência divina. Todos esses contos, apesar de imersos numa atmosfera niilista, trazem personagens que se sobressaem por retratarem sentimentos humanos como a angústia, a liberdade, o amor e a fé em algo maior.

A literatura de Beckett também ressalta a insistência na palavra. Na trilogia, embora o narrador espere pela morte e saiba que no final não há salvação, suas lembranças preenchem o seu tempo e compõem o fio fino de existência que lhe resta. Insistir na memória e na narração é afirmar a vida, prolongando-a, enxertando-a de acontecimentos (reais ou imaginários), adiando, dessa maneira, a chegada da morte. Assim, Molloy, Malone e o Inominável enfrentam a morte ao prolongarem as narrativas e micronarrativas. O verbo sustenta a vida. Basta refletir sobre o título da segunda narrativa da trilogia: *Malone dies* (*Malone morre*), para perceber que embora a morte seja apresentada antecipadamente no título, o verbo permanece no presente, mostrando que a morte é desafiada pelo narrador. Ambos permanecem num constante duelo. Afinal, Malone não morreu, ele *morre e nasce* a cada narração. O sentimento de vida prepondera sobre a morte e adia a chegada desta. Portanto, é possível concluir que a obra de Beckett apresenta um niilismo heróico: enquanto houver o verbo haverá a permanência da vida nos seus incansáveis narradores.

Essa escrita que denuncia um mundo em ruínas, um mundo sem Deus, prestes a adentrar o nada, mas que mesmo assim aposta na vida, é encontrada também na obra hilstiana. Amparada no niilismo heróico, a obra *Fluxo-floema* traz protagonistas que insistem em ultrapassar a atmosfera pessimista na qual estão inseridos. Os protagonistas tentam resistir o tempo todo como se o espaço de sua interioridade fosse inviolável. É através da reflexão e da autocrítica que o sujeito encontra a sua única possibilidade de se libertar. Na subjetividade do sujeito encontra-se a possível resistência frente a um mundo viril e desumano.

É sabido que Beckett e sua literatura são apontados pela crítica como um

clássico do niilismo. Entretanto, sua literatura não deve ser interpretada como uma redução do ser ao nada, como o eterno sofrimento do ser de acordo com a filosofia schopenhaueriana. Na verdade, sua literatura revela algo mais, algo que ultrapassa essa visão simplista de reduzir o ser ao grau zero. O nada em Beckett deve ser encarado como uma experiência para o ser. O autor irlandês parece ressaltar a importância desse nada como sendo a experiência mais real e objetiva, vivenciada pelo homem contemporâneo. Ao experimentarem o nada, os personagens realizam a experiência niilista que é a de retratar um mundo pós-humanista, pós-modernista e pós-metafísico, caracterizado pelo isolamento, pela fragmentação e incompreensão. Essa experiência niilista, na qual as vísceras da realidade são expostas, é combatida por um mundo mascarado e reificado que insiste em nos fazer ver o prazer e o amor (onde na verdade há sofrimento), o progresso e o crescimento do mundo (onde na verdade há regressão e declínio) e a possibilidade de uma melhoria das coisas (quando na verdade há uma exaustão diante de tudo). Por isso Beckett aposta no *nada* como uma afirmação e reconhecimento da situação e da experiência pela qual a humanidade passa. Daí sua afirmação em *Malone morre*: “Nothing is more real than nothing” (Nada é mais real do que nada). O *nada* ganha a importância do *todo* mascarado pela indústria cultural. Afinal, de um mundo que testemunha a queda dos valores, não se deve esperar nada.

Nesse sentido, o nada é a realidade mais palpável que possuímos enquanto que o todo, veiculado pelo sistema, não passa de ilusão. As relações hostis experimentadas pelos personagens são o exemplo mais concreto da situação pós-moderna. Nessas relações hostis estão incluídas a perda da memória e da identidade do sujeito que não reconhece a si mesmo nem a realidade a sua volta.

Verifica-se, no decorrer desse estudo, ser problemático rotular a obra e um autor de niilista. De fato, críticos argutos como Lukács facilmente rotulam Beckett, Kafka, Joyce e outros mais de niilistas, como se suas obras fossem sinônimo de niilismo. Por outro lado, autores como Adorno, Blanchot, Badiou e Weller têm defendido Beckett e sua obra contra esse rótulo já popularizado pela crítica. Eles percebem que há uma cisão entre o real (o mundo político social) e a forma estética empregada para descrever este real. A arte passa a ter a função de negar este real, recusando-se aliar-se a ele, adotando uma postura autônoma. Essa postura muitas vezes é confundida com uma postura niilista.

Lukács, diferente de Nietzsche, não vê o niilismo como a perda da fé, o reconhecimento da ausência de valores e o crescente ateísmo. Lukács interpreta o niilismo como um sintoma da perda da fé do homem em si mesmo e da perda do poder transformador e revolucionário da sociedade. Por isso ele considera os trabalhos de Beckett niilistas. Lukács vê o modernismo e grande parte de seus autores como sinônimo de niilismo. Ele não compreende que a postura negativa desses autores é a melhor forma de protestar contra o sistema e salvar a arte através de uma estética negativa, cuja forma e significado denunciam a barreira entre o indivíduo e o real. O idealismo de Lukács refuta essa estética negativa, rotulando-a de niilismo e persiste acreditando numa nova revolução socialista.

Por ser mais subversivo e menos ideológico, o trabalho de arte contemporâneo termina sendo pouco compreendido pelo público. Beckett, por exemplo, é um autor subversivo e se posiciona através de seus textos contra o sistema. Dizer simplesmente que Beckett é niilista seria admitir sua submissão ao estado das coisas. Seu niilismo está em negar a ideologia e a ilusão lukacsiana de que a arte proporciona possibilidades de mudança na sociedade e de que pode ser capaz de promover revoluções. Não se trata de um niilismo derrotista e sim um niilismo heróico ao reconhecer o *nada* e, a partir dele, construir algo – uma literatura que não se entrega e segue adiante, mesmo sabendo do fim, desde o começo: “the end is in the beginning but we still go on” “o fim está no começo e, no entanto continua-se”.

Ora, se o mundo contemporâneo tem como primazia o individualismo e a intolerância entre os povos, torna-se cada vez mais improvável a possibilidade de mudanças e revoluções na realidade habitada pelo homem. Ao mostrar essa impossibilidade ou improbabilidade de mudanças em seus textos, Beckett não está sendo conformista ou niilista e sim realista e coerente com seu tempo. Na verdade, sua literatura figura como pós-niilista. Como querer uma reconciliação do Eu com a realidade se esta apresenta-se cada vez mais desumana? A literatura beckettiana é contra essa reconciliação, uma espécie de utopia lukacsiana. Buscar a reconciliação, a totalidade perdida, seria submeter-se ao poder coercivo e mascarado do sistema.

O anti-niilismo de Beckett está em acreditar que o texto literário é uma forma de resistência. Assim sendo, sua obra pode ser caracterizada como sendo niilista e ao mesmo

tempo anti-niilista. Niilista enquanto negação do real e anti-niilista enquanto resistência diante do real, pois apesar da fragmentação e banalização do mundo contemporâneo, a arte literária permanece apresentando-se como uma resistência autônoma. Na verdade, a literatura de Beckett apresenta um humor estóico diante do real. O objetivo heróico de Beckett está em cultivar a falta de sentido, a solidão, o vazio, o silêncio, pois a junção de todos eles constitui a essência da existência humana. Esse objetivo heróico é uma forma de resistência. O humor beckettiano, por si só, já é uma resistência ao niilismo. Shane Weller¹⁰⁷ sugere que o niilismo paira sobre a obra de Beckett, mas não chega a se instalar nela devido à resistência da escrita beckettiana.

Tal qual é descrito na obra de Nietzsche, *A vontade de poder*, “nihilism is the uncanniest of all guests” “niilismo é o mais indesejado dos hóspedes”. O niilismo está na porta da obra beckettiana. Nem dentro, nem fora, mas na porta. E Beckett parece não permitir a entrada deste hóspede não desejado em seus textos. O niilismo permanece na soleira da porta, numa posição ambígua, entre entrar e sair. Depende de como a crítica literária vê esse niilismo: se ele permanece na porta ou se penetra na narrativa, se Beckett permite ou não sua estadia.

Trazendo as palavras do Inominável (“all the world’s a stage, and all the men and women merely players” “o mundo é um palco, e todos os homens e mulheres são meramente atores”) vê-se que estamos todos no mesmo palco do mundo, real ou fictício. Narrador, autor e leitor atuam juntos neste palco. Desde sempre a literatura traz essa visão do mundo como um palco fictício. Essas palavras do Inominável não apresentam nada de novo se pensarmos em Shakespeare¹⁰⁸. A novidade está em *como* esse palco fictício se faz presente na literatura desses autores. Ao estudarmos atentamente a linguagem em Beckett e Hilst, surge a indagação a respeito do propósito de essa linguagem apresentar-se de forma fragmentada. Afinal, qual seria a razão para a escolha de uma linguagem cifrada e hermética por parte desses autores? Tais características tendem a afastar o público leitor, provocando uma recepção limitada da obra.

A nosso ver, isso ocorre por duas razões. Uma delas é o desejo dos autores de

¹⁰⁷ WELLER, Shane. *A taste for the negative: Beckett and Nihilism*. London: Legenda, 2005.

¹⁰⁸ Na obra *As you like it*, o personagem Jaques diz: “All the world’s a stage, and all the men and women merely players.” Ato II, cena VII. In: SHAKESPEARE, William. *The complete works*. Bath: Parragon, 2000. Esse elo entre ficção e realidade é encontrado também em *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

que o seu leitor já venha para o texto com uma iniciação literária e filosófica no intuito de melhor apreender a riqueza da obra. Por esta razão, há uma fragmentação de vozes narrativas ecoando de toda uma tradição filosófica, literária e teológica nos textos desses autores. A outra razão encontrada no comportamento literário de Hilst e Beckett é a rebeldia diante de um mundo estandardizado e dominado pela ideologia de consumo, ocasionando uma perda na qualidade artística como um todo, tanto na produção como na recepção da obra de arte. Os autores permanecem fiéis à qualidade literária, ao rigor estético do texto, evidenciando um cuidado não só com o conteúdo, mas também com a forma da narrativa. Para entendermos melhor essa rebeldia ou justificarmos a atitude desses escritores estetas, é importante ressaltar o pensamento de Adorno. Contrariando a afirmação do Inominável (“All the world’s a stage”), há um fragmento de Adorno em *Minima moralia*¹⁰⁹ que se inicia com a frase: “All the world’s not a stage”. O crítico alerta para a possível morte da arte diante da impossibilidade da representação de fatos históricos. A relação do homem enquanto ser passível de emoção e sua alienação histórica resultam na falta de humanismo na arte que passa a ser mascarado de pseudo-humanismo. O intuito dessa máscara humanista é o de conservar uma emoção verdadeira na obra de arte, idealizada pela estética tradicional. Tal estética subestima as vanguardas, por exemplo, considerando-as sub-arte, uma vez que representariam uma ameaça ao humanismo. Mas, o que deve ser consagrado, de fato, como uma obra humanista? Tal pretensão não acarretaria numa falsa humanização da arte? Como explicar o fato de a sociedade alemã que lia Goethe e Rilke ser a mesma sociedade que foi conivente com o nazismo? Afinal, qual o poder ético da arte? A verdadeira atitude humanista em relação à arte, talvez seja a de retratar o homem contemporâneo e sua relação com o mundo, sem apropriar-se de sentimentos e emoções para idealizá-los poeticamente ao ponto de criar, forçosamente, situações heróicas. Para ser, de fato, humanista, a criação artística deve enfrentar e admitir como fato histórico a atual e real situação do homem no mundo. Por essa razão, obras como as de Hilst e Beckett revelam um vazio sem esperanças em seus monólogos. Evidencia-se um niilismo heróico nesses autores, e não uma completa resignação diante de uma existência imperfeita.

Como exemplo da inadequação entre o mundo e a arte, Adorno, provando que o

¹⁰⁹ ADORNO, Theodor. *Minima moralia: reflexions on a damaged life*. Trans. E. F. N. Jephcott. London; New York: Verso, 2005. (Radical Thinkers). (p. 143-145).

mundo real não é um palco artístico (“all the world’s not a stage”), diz não haver literatura adequada à representação do Fascismo. Qualquer tentativa de representar essa época finda vestindo a capa ideológica que ela traz, ao tornar o objeto literário em um objeto político. O que ocorre é que há uma tentativa humanizadora e romântica da obra de arte, que termina abrindo caminhos para uma literatura biográfica e sentimental, capaz de atrair o leitor comum. Tal literatura agrada e acalenta o leitor ao invés de perturbá-lo e abrir espaço para o seu pensamento crítico. Trata-se, portanto, de uma falsa humanização, ou de uma tentativa falha de humanização por parte de autores como Schiller, citado por Adorno nesse mesmo fragmento. O mesmo acontece com uma obra literária atual que tente insistir no enredo, na ação heróica e no papel central do narrador, conduzindo o texto literário de forma coerente. Isso também leva a um mascaramento do real no intuito de conservar o humanismo, como aponta Adorno: “The same urge towards false humanization underlies the calculated re-introduction of plot, of action as a coherent meaning harmoniously performed” (2005, p. 143). “O mesmo ímpeto com respeito à falsa humanização destaca uma re-introdução calculada do enredo, da ação como um significado harmoniosamente representado.”

De acordo com seu pensamento, a obra literária, para ser mimética com o nosso tempo, deve explorar o campo da abstração humana (sem necessariamente cair nas malhas da interpretação psicológica), pois somente a abstração daquilo que realmente se passa na sociedade é que tem o poder de refutar a imagem estética já popularizada pela indústria cultural. E para tornar essa abstração possível, autores como Beckett e Hilst são levados a cultivar uma linguagem fragmentada, evidenciando o minimalismo, o infantilismo da linguagem, no intuito de inaugurar uma literatura da despálarva, prezando por uma reconstrução da narrativa, na qual os personagens parecem aprendizes do verbo, galgando passo a passo na narrativa, seja fisicamente, enquanto personagens, seja linguisticamente, enquanto narradores. Muitas vezes, o processo de escritura é semelhante ao de uma criança aprendendo a narrar. Vejamos as palavras de Adorno, em *Minima moralia*, sobre o trabalho de abstração na literatura:

To make this abstractness expressible at all, the writer is forced to translate it into a kind of children’s language, into archetypes, and so a second time to ‘bring it home’, no longer to the emotions but to those check points in comprehension which precede even the constitution of language... (2005, p. 144)

[Para tornar essa abstração expressível, o escritor é forçado a traduzi-la numa espécie de linguagem infantil, em arquétipos, para em seguida conduzi-la a sua origem, não mais às emoções mas aqueles pontos primordiais da compreensão que precede até mesmo a constituição da linguagem]

Adorno finaliza o fragmento, afirmando que a impossibilidade de se retratar o Fascismo na literatura deve-se à ausência de uma liberdade subjetiva no homem. Segundo ele, até nossa subjetividade é moldada pelo sistema. Essa falta de liberdade pode ser reconhecida por nós, porém não representada artisticamente, mimeticamente. Daí a arte transformar-se cada vez mais num objeto que nos causa estranhamento, de modo que não nos reconhecemos mais no objeto de arte. O objetivo do artista passa a ser o de representar o fracasso de representar a arte, como ocorre com Beckett. O próprio autor preferiu escrever algumas de suas obras em francês pelo fato de a língua estrangeira impor disciplina e dificuldade na realização de seu trabalho. Para ele, escrever em francês tornava sua escrita mais concisa.

Na narrativa contemporânea, o êxito do herói pode ser manifestado somente ideologicamente, e não na forma, uma vez que exaltar a liberdade faz parte do estereótipo humanista cultivado por alguns autores, criticados um tanto severamente por Adorno. O que Adorno defende é uma arte sem estereótipos, que mostre o ser humano despido de idealismo e máscaras ideológicas. Esse ser humano é muito bem retratado por Beckett e Hilst, por exporem um indivíduo desumanizado e fragmentado.

O trabalho de arte contemporâneo tende a ser mais subversivo e menos ideológico. Assim sendo, narrativas como *Fluxo-floema* e a trilogia apresentam uma linguagem permeada de ambigüidade, de humor negro e de incomunicabilidade. Os monólogos são entrecortados, interrompidos por outras vozes, assim como as histórias são interrompidas por outras histórias, micronarrativas, como se a narrativa fosse um jogo, uma dinâmica do contar. Nesse universo, o sistema lingüístico torna-se cada vez mais anônimo.

A melhor maneira de retratar o cenário social-político da atual situação no mundo talvez seja através de uma linguagem abstrata que represente a dissolução do sujeito, de um Eu que não possui a autonomia de antes para atuar seja na ficção, seja na vida. O Eu dos existencialistas, o Eu de Descartes, o Eu como agente e modificador da realidade cedem lugar para um Eu diluído na sociedade coletiva, um Eu estandardizado que vive à procura de sua essência, de sua identidade. Assim sendo, as narrativas aqui estudadas

cumprem bem o seu papel ao retratarem a realidade humana atual como algo abstrato e além do humano. Pensemos no quão abstrata é a imagem de Mahood enterrado num pote com a cabeça do lado de fora. Tal imagem evidencia não só a falta de liberdade do sujeito, mas, sobretudo, a impossibilidade de representar essa ausência de liberdade, resultando, finalmente, na imagem absurda de uma cabeça falante. Ressaltar feitos heróicos na literatura atual não passa de uma declamação estereotipada, segundo Adorno. Nossa época não é a de declamar o sujeito, o Eu, mas sim aquilo que há de mais desumano. Para salvar a arte de sua extinção, deve-se dar mais atenção aos objetos e às coisas inanimadas. Talvez elas conseguirão retirar o excesso de desumanização no homem. Em *Molloy*, como já foi ressaltado, há por volta de dez páginas de descrição das pedras que o protagonista carrega dentro dos seus bolsos. O apelo aos objetos e a infantilização das ações e da linguagem podem ser um novo despertar para a arte e o mundo que esta representa.

As palavras de Adorno, finalizando o fragmento “All the world’s not a stage”, dizem, com precisão, como é possível ainda salvar a arte:

Art is least to be saved by stuffing the extinct subject like a museum piece, and the object, the purely inhuman, which alone is worthy of art today, escapes its reach at once by excess and inhumanity. (2005, p. 145)

[A arte tem a possibilidade de se salvar menos pelo enxerto de um sujeito extinto como uma peça de museu do que por um objeto, puramente desumano, o qual sozinho é válido para a arte atualmente, pois escapa seu alcance pelo excesso e pela desumanidade]

A manifestação coletiva do nosso tempo na obra de arte é a imagem da realidade num ilimitado e complexo enquadramento da objetividade abstrata. A objetividade da obra de arte está em explorar o excesso de subjetividade e abstração, fazendo com que a realidade nos cause estranhamento. Esse estranhamento entre nós e a obra reflete a cisão entre o homem e o mundo. Esteticamente, a obra desses autores destrói critérios de sentido e de beleza para criar outros. Como diz Jung, a respeito de *Ulysses* de Joyce, trata-se de uma *destruição criativa*.¹¹⁰

Essa destruição criativa também está presente na trilogia. No final de *O Inominável*, há um narrador que não sabe ao certo o que disse, não reconhece suas

¹¹⁰ Jung (Op. cit) elogia a estética do texto de Joyce, mostrando que não se pode esperar uma “síntese” de uma narrativa contemporânea imersa no fluxo da consciência. Sua escrita revela uma objetividade abstrata. (2007, p.104)

recordações de imediato. A única coisa que sabe é que a voz não pode calar. O Eu apresenta-se totalmente diluído, disperso em vários Eus: o Eu velho, o Eu jovem, o Eu de Mahood, Worm e outros. A voz parece escapar ao Inominável e este não tem certezas do que diz. Seu discurso é desprovido de um sentimento homogêneo e harmonioso. Há contradição, frieza e ironia na sua voz. Sendo fragmentado, contraditório e frio, o discurso torna-se gradativamente perturbador para o leitor. O drama interior desse Eu que narra sem saber sua identidade equivale à pintura abstrata, na qual o observador ora se identifica com ela, ora a repudia. Cada vez mais a obra contemporânea tende a causar um estranhamento, um choque na recepção daquele que a admira. Mas esse choque significa a ruptura do humano com o meio frio e anti-sentimental do mundo atual.

7.5 A NOSTALGIA, O OUTRO, O AMOR, A ASCESE

O mundo da trilogia é composto de objetos, partes do corpo, enfim, peças fragmentadas de um mundo fictício. O narrador, desde *Molloy*, faz menção a um chapéu, a roupas que se perdem, a objetos como uma bicicleta, um lápis, um caderno, um cachimbo, um bastão. Além dos objetos soltos que juntos podem constituir uma identidade, a fragmentação é percebida tanto no corpo lingüístico quanto no físico dos personagens, tal é o exemplo de Mahood (homem-tronco). A linguagem, vítima de uma memória em retalhos, tenta, a todo custo, seguir adiante com a narrativa. Através do sentimento de nostalgia, os personagens tentam recompor suas memórias, reunir seus últimos objetos, buscando refazer um passado de ruínas. Malone confessa: “não sou muito dado à nostalgia”, mas a narrativa prova o contrário, o tempo todo, pois é através das histórias que narra, que Malone consegue reconstituir sua identidade, suas memórias. Afinal, ao contar a história de Sapo e Macmann, ele está falando de si mesmo. Curiosamente, Malone parece desejar alcançar a despersonalização, fugindo do pensamento e procurando “esquecer” si mesmo através da narração de histórias. No entanto, não há como fugir de si mesmo. O pensamento o persegue apesar de ele evitá-lo a todo custo: “Somewhere in this turmoil thought struggles on” “em algum lugar nesse turbilhão, o pensamento tenta avançar à força...”. Mesmo que se

esforce para se libertar do pensamento e avançar na criação de histórias alheias, Malone não escapa do seu Eu pensante, pois ao narrar as histórias, ele está, na verdade, falando de si próprio: “What tedium. And I call that playing. I wonder if I am not talking yet again about myself” (BECKETT, 1991, p. 189) “Que tédio. E eu chamo isso de brincar. Me pergunto se não é ainda sobre mim que estou falando.”

É verdade que o mundo beckettiano é apresentado como um mundo devastado e abandonado, mas esse mundo não é isento totalmente de acontecimentos. Alain Badiou chama a atenção para o fato de sempre haver indícios de um *evento* que possa vir a acontecer na história. Em *Waiting for Godot*, por exemplo, Vladimir e Estragon esperam pela chegada de Godot e ainda que este nunca apareça, o tempo da espera permanece dominando na peça. O que importa é a possibilidade de que algo aconteça, como o encontro com o outro, o breve sentimento de amor e de nostalgia, e a persistência na ascese da linguagem, ainda que o mundo do protagonista só evidencie declínio.

Do encontro com o outro, surgem breves instantes de amor. Em *Malone morre*, há uma intensidade lírica no encontro de Macmann com Moll:

Two is company. He then made unquestionable progress in the use of the spoken word and learnt in a short time to let fall, at the right time, the yesses, noes, mores, and enoughts that keep love alive. It was also the occasion of his penetrating into the enchanted world of reading, thanks to to the inflammatory letters which Moll brought and put into his hands. And the memories of school are so tenacious, for those who have been there, that he was soon able to dispense with the explanations of his correspondent and understand all unaided, holding the sheet of paper as far from his eyes as his arms permitted. While he read Moll held a little aloof, with downcast eyes, saying to herself, Now he's at the part where, and a little later, now he's at the part where, and so remained until the rustle of the sheet going back into the envelope announced that he had finished. Then she turned eagerly towards him, in time to see him raise the letter to his lips or press it against his heart, another reminiscence of the fourth form. (BECKETT, 1991, p. 260)

[Dois é companhia. Ele fez, então, progressos incontestáveis no exercício da palavra e aprendeu, em pouco tempo, a colocar nos lugares certos os sim, os não, os mais e os chega, que mantêm o amor vivo. Penetrou, na ocasião, no mundo encantado da leitura, pois Moll lhe escrevia cartas apaixonadas e as entregava em mãos. E as lembranças de escola são tão tenazes, para os que lá estiveram, que ele logo pôde dispensar as explicações da sua remetente e compreender tudo sozinho, segurando a carta tão longe dos olhos quanto lhe permitiam seus braços. Enquanto ele lia, Moll ficava um pouco a distância, olhos baixos, se dizendo, ele está naquela parte, naquela, e ficava assim até que o ruído da carta sendo recolocada no envelope anunciasse que ele tinha terminado de lê-la. Então ela olhava para ele, bruscamente, a tempo de ver que ele levava a carta aos

lábios, para um beijo, ou a apertava contra o peito, outra lembrança dos tempos de adolescente.] (BECKETT, 2004, p. 110)

O solipsismo de Macmann é interrompido pelo encontro com Moll. Como diz o início do trecho, “two is company”. A narrativa de Beckett inicia-se com um só personagem, para mais adiante o enredo abrir caminho para a presença de um outro, que lhe faça companhia, mesmo que por um breve instante.

Nesse trecho de Macmann e Moll, o distanciamento da juventude para a idade madura traz para os dois a ternura, o amor e a nostalgia dos tempos de adolescente. A carta de amor, que após ser lida por Macmann recebe um beijo e é apertada contra o peito do leitor-amante, revela um momento de delicadeza, de inocência, provando que a necessidade do corpo não é tudo. No decorrer da narração, eles se distanciarão e serão como dois estranhos, mas o importante é que “of unending melancholy/love it is at last unites” (BECKETT, 1991, p. 262) “por um momento o amor nos uniu antes do fim de tudo.” No entanto, é importante lembrar as palavras de Fábio de Souza Andrade, alertando o leitor para o perigo de uma possível leitura ingênua do amor em Beckett. Conforme o crítico, o encontro de Moll e Macmann mostra “a impossibilidade de realização amorosa, radicalizada em incapacidade de sair da própria concha solipisista”. (2001, p. 113)

Também em *Molloy*, há a presença de Loy, a mulher que leva Molloy para casa e cuida dele. Já o Inominável (Mahood) recebe os cuidados de Madeleine, a dona do restaurante onde se encontra o homem-tronco plantado num pote:

She loves me, I've always felt it. She needs me. Her chop-house, her husband, her children if she has any, are not enough, there is in her a void that I alone can fill. It is not surprising then she should have visions. There was a time I thought she was perhaps a near relation, mother, sister, daughter, or suchlike, perhaps even a wife, and that she was sequestrating me. (BECKETT, 1991, p. 344)

[Ela gosta de mim, sempre o senti. Precisa de mim. Pode ter uma loja, um jardim, um marido, talvez filhos, mas há nela um vazio que só eu posso preencher. Nestas condições, não é de admirar que tenha visões. Julguei ver nela, a dado momento, uma parente próxima, minha, mãe, irmã, filha, sei lá, até mesmo uma esposa, que me estava a seqüestrar.] (BECKETT, 2002, p. 85)

É importante ressaltar que o amor em Beckett não possui relação alguma com o amor romântico. O encontro com o outro serve para aliviar a solidão, mas também, para reafirmar o fato de o homem ser só no mundo. Os encontros obedecem à lei da causalidade,

do acaso, e não do sentimento propriamente. Conforme Badiou,

in no way does love turn a pre-existing Two into One; this is the romantic version of love that Beckett never ceases to deride. Love is never either fusion or effusion. Rather, it is the often painstaking condition required for the Two to exist as Two. (2003, p. 28)

[De maneira alguma o amor adquire o sentido de transformar Dois em Um; esta é a versão romântica do amor que Beckett insiste em ridicularizar.]

No entanto, diante dessa relação amorosa, ramificada da categoria do *outro*, de Badiou, é importante ressaltar que esse “outro” não é concebido por Adorno. Como marxista, Adorno vê o “outro” como uma repetição do mesmo, como uma massificação, uma negação da alteridade. Assim, a metafísica é evitada por Adorno, pois segundo o seu pensamento não há um ser-em-si, muito menos a possibilidade da novidade do “outro”. Diferentemente de Adorno, Badiou acredita na presença do “outro” como uma novidade, um “evento” na literatura de Beckett. É certo que nos pares de Beckett, cada um permanece fechado nas fronteiras do seu Eu, sentindo-se só, ainda que haja a presença do outro. No entanto, conforme Badiou, a literatura beckettiana não converge para o nada. Ainda que as relações humanas sejam escassas, prevalecendo o isolamento e a solidão do sujeito, há também a possibilidade do encontro, do evento, do outro. A presença do outro – dos pares – em Beckett é ressaltada por Badiou, tornando evidente que os personagens não se encontram completamente isolados e abandonados. Os momentos delicados por vezes trazem uma cena de amor, de compaixão, de cumplicidade, ainda que sejam momentos raros.¹¹¹

A nosso ver, Badiou amplia demasiadamente esses momentos em sua análise, com o intuito de reforçar algo de positivo e otimista na literatura de Beckett. Sua análise é poética e contundente, no entanto, é preciso perceber a estética do texto, na qual forma e conteúdo não são separados. Nesse sentido, Beckett apresenta-se em sintonia com Adorno ao retratar fielmente a indigência do sujeito no mundo. As ações e os instantes repetidos vividos pelos personagens são homólogos à ausência da práxis e a reprodução do mesmo pelo sistema capitalista. Como bem observa Gouveia,

¹¹¹ Concordamos e ressaltamos esses momentos raros de amor entre os pares, porém, é necessário ressaltar que muitas vezes o “outro” é aquele que causa tormento, como afirma Fábio de Souza Andrade (Op. cit.), ao chamar a atenção para a relação de senhor e escravo nos pares de Beckett.

o isolamento não é expressão da vontade de um “ser-em-si”, mas do esmagamento objetivo da alteridade. Daí parecer pueril e patética, hoje em dia, a simplificação do “outro” como diferença. Não há grupo social que não reproduza, em suas práticas, a reificação geral. Assim, a alteridade tem que ser delineada a partir do sistema que produz a falsa unidade. Não é qualquer pessoa estranha a mim que deve ser vista como o “outro”. (2004, p. 43)

De fato, o “outro” não passa de uma ilusão, pois o “outro” não escapa da lógica do capital que fabrica o “mesmo”. Assim, a presença de um outro em Beckett serve, na verdade, para ressaltar ainda mais a solidão do sujeito, pois é na presença desse outro que o isolamento do personagem torna-se ainda mais exposto no texto. Vejamos um trecho de *Endgame*, evidenciando o quão insípida é a presença do outro:

HAMM: Kiss me. [Pause.] Will you not kiss me?

CLOV: No

HAMM: On the forehead.

CLOV: I won't kiss you anywhere.

[Pause.]

HAMM: [Holding out his hand.] Give me your hand at least.

[Pause.] Will you not give me your hand?

CLOV: I won't touch you.¹¹²

[HAMM: Me dê um beijo. (Pausa) Não quer me beijar?

CLOV: Não.

HAMM: Na testa.

CLOV: Não quero beijar em lugar nenhum.

Pausa.

HAMM: (estendendo a mão) Me dê sua mão pelo menos. (Pausa) Não vai me dar sua mão?

CLOV: Não quero tocar em você.]¹¹³

Dessa forma, o encontro com o outro não parece ser uma saída para o personagem, ainda que a brilhante análise de Badiou busque novas soluções para a interpretação de Beckett, salvando-o do rótulo de niilista e pessimista pela crítica. A presença do outro, na verdade, serve para mostrar que estamos todos atados à condição humana.

Assim, nossa interpretação das obras caminha para um acordo entre Adorno e Badiou, numa mescla de niilismo e utopismo. Diante de pontos de vista contrários, entendemos a narrativa beckettiana e hilstiana como sendo uma resistência contra o *fim*,

¹¹² BECKETT, Samuel. *Endgame*. In: *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 2006. (p. 125)

¹¹³ BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

contra a morte da narrativa e a busca de seus narradores por um mais além, seja um além metafísico em Hilst, seja um mais além estético em Beckett. Obviamente a preocupação estética também se faz presente na autora, assim como há um viés metafísico em Beckett. Esse parece ser o fio comum que percorre a trilogia e *Fluxo-floema*.

O niilismo heróico, na nossa visão, é a resistência dos autores, evidenciada na tentativa de resgate do pensamento crítico em seus narradores. Ainda que aparentemente alienados, sem saber o que dizem exatamente ou quem são, esses narradores insistem na palavra narrada, insistem em jorrar o seu pensamento na escrita, mesmo que esse discurso seja desarticulado do ponto de vista da estética tradicional. O fluxo de pensamentos dos narradores representa uma tentativa do resgate crítico, já que a práxis não é mais possível. Contudo, mesmo que se insista na liberdade do pensamento, as palavras de Gouveia nos advertem: “o pensar é um agir, mas não um agir que assegure alguma forma de proscrição, ainda que momentânea, das condições externas.” (2004, p. 47). Ainda assim, mesmo que o indivíduo seja condenado a uma padronização de tudo pelo sistema capitalista, não restando-lhe escolhas, os protagonistas buscam uma saída. Essa saída parece encontrar-se no amor, na nostalgia e no desejo de individuação. De acordo com Jung¹¹⁴, a teoria da individuação apresenta duas fases: primeiramente o indivíduo afasta-se de tudo para encontrar o seu próprio ser, desfazendo, assim, de sua *persona* para encontrar o seu Eu, o seu devir. Trata-se da construção permanente do sujeito, uma vez que não somos ainda, vivemos em constante mudança. A segunda fase é descobrir sua própria sombra e enfrentá-la. Todos os protagonistas caminham com uma sombra na narrativa. Em “Fluxo” o anão diz para Ruíska: “Sou tua sombra” (HILST, 2003, p. 69). Também na trilogia, o narrador é acompanhado por sombras: o Eu narrador e Molloy-Moran, Malone e Saposcat-Macmann, o Inominável e Mahood-Worm. Cada parte da trilogia compõe três entidades: o narrador e uma dupla. O número três também ganha importância nos contos de *Fluxo-floema*. Os cinco contos contém três personagens, ou três vozes. Viu-se que todos os protagonistas estão individuando-se, isolando-se do rebanho, como Zarathustra o fez.

Mas voltemos à questão do amor, dessa vez na obra de Hilst. Também em *Fluxo-floema* há a presença dos pares, evidenciada nos diálogos. Como já foi dito antes, há

¹¹⁴ C. G. Jung. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2006.

a presença de uma voz que às vezes é repressora, representando a voz do Pai¹¹⁵; e outra, a do filho, que questiona, que procura a compreensão das coisas e demonstra uma certa inocência diante do real. Exemplos disso são os diálogos entre a escritora unicórnio e os seus amigos (o casal de irmãos), o monge e Lázaro, e Ruiska e Rukah, cuja voz é substituída pela do Anão. No caso de Osmo, a voz com a qual ele dialoga é a sua própria consciência. O encontro com o outro, em “Osmo”, corresponde ao encontro com as mulheres com as quais ele sai para dançar e libertar-se através do “grande ato”: “eu só fico livre através do grande ato, estimulante sim, mas pesado também...” (HILST, 2003, p. 101). Já em “Floema”, o encontro entre Haydum e Koyo fracassa. Quanto mais Koyo tenta aproximar-se de Haydum, mais ele compreende que a distância que os separa é imensurável. Assim, o *evento*, descrito por Badiou em Beckett, é similar ao evento (encontro) entre os personagens de Hilst. A presença do *outro* serve mais para ressaltar a solidão do protagonista do que evidenciar propriamente uma relação amorosa. Em certos momentos, o protagonista hilstiano vivencia momentos de amor e de lirismo com o outro. Já em outras situações, Hilst é consciente de que “o outro é a massa” (2003, p. 186), o mesmo, o mundo administrado.

O amor na narrativa hilstiana é revelado num forte sentimento de nostalgia, num desejo de recomeçar, de trazer de volta o tempo da inocência, da delicadeza, da época em que “eu tinha uma voz tão meiga, tinha um rosto anêmico, um olhar suplicante e todas essas coisas fazem com que os outros se irriem, afinal ser assim é ser muito débil para um tempo tão viril como é o nosso tempo.” (HILST, 2003, p. 193-194) Mas, mesmo sabendo que os tempos são outros, uma protagonista como o unicórnio permanece comovida diante da expectativa de ter pessoas ao seu redor no parque. Segue com a esperança de conquistar o amor dos outros, de formar uma comunidade, de fazer justiça no mundo e de compreender o sentido da vida, ainda que não chegue a uma conclusão precisa a respeito desta:

¹¹⁵ Essa voz paterna um tanto repressora, a exemplo de “Fluxo”, primeiro conto, evidencia o momento de repressão vivido pelo país: “é preciso mastigar o que o pai escreve, mastigar e engolir porque o que vale é a poesia e não tratados, fantasmagorias do pai...” (HILST, 2003, p. 50) É importante lembrar que em determinado momento do conto, o filho, Rukah, mastiga os papéis de Ruiska. Em outra passagem do conto, pode-se dizer que há uma referência literal ao AI-5: “AAAAAIIAAIAAI. Agora fica quieto, há uma passeata, não vê? São os príncipes do mundo, a juventude, os que vão fazer. O quê? Vão acabar com os discursos do medo, o homem vai nascer outra vez, e tu, olha, debes te preparar para esse fim-começo, esconde as tuas mãos, são mãos de escriba, escondo a minha voltada para cima, o homem é carne e sangue, ossos também, e só, entendes?” (HILST, 2003, p. 65-66) De fato, a interjeição “Ai” é repetida constantemente no decorrer dos 5 contos.

Continuei pensando assim: devo aproveitar essa situação um pouco extravagante, convenhamos, para fazer uma série de reflexões sobre a vida em geral e sobre mim mesmo em particular. Então, o que é a vida? E não pude chegar a nenhuma conclusão excepcional, apenas admiti que a vida é uma coisa que pode encher o nosso coração de mel e girassóis.¹¹⁶ Nossa que otimismo! (HILST, 2003, p. 199)

A vida, o amor e a morte são temas constantemente debatidos pelos personagens que buscam definições, explicações para o mistério de existir, de sentir “uma coisa no peito, um quente” (HILST, 2003, p. 68), ao pronunciar a palavra amor, por exemplo. O amor é como uma canção perdida no passado, uma lembrança. Os momentos de nostalgia do protagonista preenchem o vazio do seu presente sem amor e sem sentido:

Ai como eu queria
te amar, aai
como eu queria te amar sem o verso
ai como eu queria
reverso de mim mesmo
te amar
AAIIIIIII IIIA
Aicomoeuqueriatementeamarrrrrrrrr
Respirando alegria. (HILST, 2003, p. 49)

O amor em Hilst não está ligado, necessariamente, ao contato físico, à presença do sexo. Este, muitas vezes, é um tormento para a protagonista, um incômodo:

Ah, que vontade enorme de me sentar na terra e catar minhocas no chão, que vontade enorme de soltar a barriga, de mostrar os meus olhinhos como eles são: velhos e muito tristes. Que vontade enorme de dizer que eu tenho flebite (ah é?) e que as minhas pernas doem quando eu faço o amor. Que vontade enorme eu tinha de dizer: meu amigo, que coisa tenho eu com você? É, parece muito bíblico. Ou então: você não sabe que eu preciso de solidão e de silêncio, que eu tenho muitas coisas dentro de mim mas que essas coisas também precisam de solidão e de silêncio para virem à tona, você não vê que é inútil você ficar tocando no meu corpo, que é inútil, que eu tenho vontade de ter asas, que o meu fogo é para outra coisa... ? (HILST, 2003, p. 166)

Na idealização da escritora-unicórnio, o sexo e a morte são empecilhos para a beleza e a delicadeza da vida, como mostra a passagem. Como afirma a narradora, seu

¹¹⁶ Diante desse trecho não há como deixar de mencionar o forte elo entre H. Hilst e Caio Fernando Abreu. Em seu livro de contos, *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicado em 1968, dois anos antes de *Fluxo-floema*, há um conto cujo título é “Mel & Girassóis”. Nesse conto, o autor traz como tema o amor, o encontro de duas pessoas que se apaixonam, vivem momentos de amor e, no final, se despedem, dizendo: “– Você parece mel / – E você, um girassol” (1988, p. 114)

“fogo é para outra coisa”, pois sua forma de vida intelectual ultrapassa as experiências mundanas.

Se não fosse a morte, quem sabe não teríamos o nosso sexo assim como ele é, o nosso sexo seria uma flor azul belíssima sobre a fronte. Nós uniríamos as nossas frentes quando desejássemos e os nossos filhos seriam miosótis. Seria um mundo esplêndido, habitado por grandes seres imortais... e um chão de miosótis. (HILST, 2003, p. 178)

Mas lembremos que a escrita hilstiana é extremamente ambígua: ora enfatiza o sublime, ora enfatiza nossa materialidade, provando que o homem não passa de terra e de carne.

Já em *Lázaro*, o amor é a afirmação da vida. O niilismo heróico é observado na recusa da morte e na crença num mundo melhor. O otimismo está em aceitar o mundo com todas as suas contradições e desejar a renovação do universo: “tudo se fará de novo, outra vez, sempre, eternamente”. Aqui o eterno retorno nietzschiano comprova o niilismo heróico de *Lázaro* e de outros personagens da obra. Por amor, o homem se submete ao sacrifício, luta contra a morte e diz sim à vida. Mesmo sem esperanças, o homem espera, semelhante à espera em *Waiting for Godot*. *Lázaro* espera incansavelmente:

... não será de luz, um dia, o coração dos homens? Não. Mas então por quê? Por amor, compreendes? Por amor o sacrifício é sempre renovado, por amor há uma entrega contínua, ainda que sem esperança. Não blasfemes, *Lázaro*, não é assim. Depois de tudo, ouve, o amor tomará posse do universo, depois do sacrifício, de um sacrifício que não sabes ainda, os homens serão cordeiros e a terra será um pasto novo, fecundo, inocente. Deito-me na terra. Quem sabe? Quem sabe se a minha tristeza é apenas a impaciência de uma espera? (HILST, 2003, p. 131)

O amor pela humanidade e o amor pela vida podem ser resumidos no amor pela escrita, pela continuidade do texto de ficção. Assim, o sentido da existência no protagonista beckettiano/hilstiano é o ato de escrever, de narrar histórias: “Eu preciso escrever, eu só sei escrever as coisas de dentro, e essas coisas de dentro são complicadíssimas mas são... são as coisas de dentro.” (HILST, 2003, p. 20)

Através de uma linguagem antidiscursiva, os narradores desejam resistir à reificação da linguagem e do pensamento, ainda que a situação vivenciada por eles evidencie sempre o fracasso e a desilusão.

De acordo com Badiou¹¹⁷, a trilogia compreende uma ascese. Em *Molloy* há o movimento, a jornada dos protagonistas. Em *Malone morre*, predomina a imobilidade do narrador que passa o tempo produzindo histórias numa cama à espera da morte. Já o *Inominável* revela uma atenção voltada para a linguagem, com monólogos infundáveis. Assim, a trilogia apresenta três focos: *going* (travessia de Molloy e Moran), *being* (reflexão, memórias, imobilidade) e *saying* (imperativo da fala, monólogo sem fim). A ascese da prosa beckettiana, assim como a ascese da humanidade, pode ser explicada, em termos platônicos, pela complexidade do movimento (vida), pelo repouso (morte) e pela linguagem (pensamento).

A trilogia inicia com lugares abertos, onde os personagens podem se movimentar, como a paisagem irlandesa de vales e florestas onde caminham Molloy e Moran. Em seguida, esse cenário vai passando gradativamente para as ruas estreitas da cidade onde Molloy se perde, para terminar no lugar fechado do asilo e do quarto, onde se encontra Malone e, posteriormente, no pote onde está plantado o homem-tronco no enredo do *Inominável*. Ao reduzir seu universo narrativo a uma voz que ecoa até o infinito, Beckett não está produzindo um cenário niilista. Na verdade, ele parece querer mostrar que a nossa busca e a busca de seus personagens pelo sentido do ser, pelo significado de nossa existência é uma busca vã. Afinal, “nada é mais real do que nada”. Sua trilogia apresenta um duplo papel: o de narrar histórias e o de representar a realidade do pensamento reflexivo do narrador/escritor sobre o trabalho que realiza. O narrador encontra-se entre a miséria e a plenitude, o inferno e o paraíso. Seu lugar é o palco da narração, o purgatório da fala/escrita. Beckett não é pessimista, muito menos idealista. Sua lição é uma lição de equilíbrio, de exatidão e coragem, conforme Badiou (2003, p. 40), apesar do sentimento de impotência perante o mundo e a linguagem.

De fato, a escrita representa uma ascese para os protagonistas, seja uma ascese espiritual em Hilst, seja um exercício prático de escritura em Beckett. É claro que o estilo de ambos diverge um pouco. Hilst acredita no amor enquanto que Beckett tematiza o amor, adicionando um tom irônico. Hilst divide-se entre a fé e o ceticismo enquanto que Beckett revela não ter nenhuma ilusão em relação a um mundo transcendental. Mas ambos estão unidos pelo ofício do escrever sobre as “coisas de dentro”.

¹¹⁷ BADIOU, Alain. *On Beckett* (Op. cit). (p. 47)

Em *Gaia Ciência*, o fragmento 93 aborda a escritura como um imperativo, uma condição existencial para o escritor:

Mas por que você escreve? – A: Eu não sou daqueles que pensam tendo na mão a pena molhada; tampouco daqueles que diante do tinteiro aberto se abandonam a suas paixões, sentados na cadeira e olhando fixamente para o papel. Eu me irritado ou me envergonho do ato de escrever; escrever é para mim uma necessidade imperiosa – falar disso, mesmo por imagens, é algo que me desgosta. B: Mas por que você escreve então? A: Cá entre nós, meu caro, eu não descobri ainda outra maneira de *me livrar* de meus pensamentos. B: E por que você quer se livrar deles? A: Por que eu quero? E eu quero? Eu preciso. – B: Basta! Basta! (NIETZSCHE, 2005, p. 119)

Tal condição também é encontrada nos versos de Alexander Pope, poeta que teve grande influência na obra de Beckett: “Why did I write? What sin to me unknown dipped me in ink, my parents or my own? As yet a child, nor yet a fool to fame.”¹¹⁸ (2003 p. 154) Essa “necessidade imperiosa” do escrever, ou melhor, essa ascese lingüística, é vista no trabalho de disciplina de autores como Hilst e Beckett, que revelam menos o prazer de se entregar às paixões e aos devaneios do espírito do que a busca sincera por uma compreensão de si e da realidade.

7.6 A MORTE E O FIM DO TEXTO LITERÁRIO:

Malone, Lázaro e o unicórnio: a impossibilidade do fim

No decorrer da análise das narrativas de Beckett e Hilst, observa-se que a produção literária de ambos impõe-se como uma arte que emerge do vazio, da escuridão, da morte, como atesta a fala de Malone: “I am being given, birth to into death” “Estou nascendo na morte”. Nesta condição niilista, os narradores insistem no presente, na criação de enredos, mesmo sabendo que a morte os espera no final. Na verdade, o que se evidencia nessas obras é a possibilidade de escrever uma narrativa sem uma direção final. Como afirma Wayne Booth, em *Retórica da ficção*, “teoricamente, pode-se projectar um romance

¹¹⁸ “Por que eu escrevi? Que pecado desconhecido eu cometi a ponto de me levar ao ofício da escritura? Seria culpa dos meus pais ou minha culpa? Enquanto criança, livre de ser um tolo da fama.”

em que não surja qualquer tentativa de dar um sentido de progresso em direção a *qualquer* conclusão ou iluminação final.” (1985, p. 312). Seguindo esse caminho, a narrativa corre o risco de cair nas malhas do niilismo. No entanto, Booth ressalta a impossibilidade desse “niilismo absoluto” nas narrativas contemporâneas, ainda que estas sejam permeadas de negatividade. Conforme o autor, o niilismo absoluto está presente no suicídio, na ausência de vida, na ausência de escritura. Em outras palavras, se o autor escreve para denunciar a falta de sentido no mundo, mostrando personagens sem saídas, isolados, solitários e abandonados, na verdade esse autor deseja combater essa situação do herói. Mostrar a ausência de sentido nas coisas é justamente afirmar que há um sentido, mas que esse foi perdido ao longo dos tempos. Ao escrever, dramatizando a negatividade do nosso tempo, autores como Hilst e Beckett produzem um niilismo heróico. O suicídio está presente em Beckett, por exemplo, mas para ser desmontado ou ridicularizado depois. O mesmo ocorre no conto do unicórnio como já foi ressaltado nas análises. Os personagens permanecem perdidos, desesperançados, mas insistem na vida, na criação de enredos, na busca pelo outro, na crença no amor. Mesmo que os narradores proponham narrar sobre o nada e a morte, terminam percebendo que

o nada não pode ser descrito em si, quanto mais mostrado dramaticamente, tem sempre que se mostrar *algo* ou *alguém* a fazer *alguma coisa*; e, que para a acção seja apreendida pelo leitor, tem que se enquadrar de qualquer modo num esquema de valores que lhe seja inteligível (BOOTH, 1985, p. 312)

Na tentativa de dramatizar um mundo sem valores, sem esperanças e sem sentido, na verdade esses narradores querem dizer, que *há* sentido, do contrário não estariam escrevendo, criando seus enredos. Mesmo que o mundo seja absurdo, os narradores buscam algo, buscam um sentido para a sua escritura.

Assim, Beckett e Hilst não produzem um niilismo absoluto. Ao contrário de darem ao niilismo um sentido pleno, eles criam enredos significativos ligados a uma tradição literária e bíblica, produzindo uma forma literária permeada do discurso filosófico que resulta na torrente do fluxo da consciência de narradores que se encontram entre o estético e o metafísico: ao mesmo tempo em que buscam algo, preocupam-se com a forma da narrativa/escrita que criam. A escrita funciona como resistência à morte, ao nada, ao fim.

Assim como Lázaro, que renasce da morte, Malone nasce diariamente, a cada enredo que inventa. O unicórnio morre repetindo que acredita no amor. Nessas narrativas, percebe-se, claramente, que a morte para esses autores não é o fim. É uma metáfora do fim que na verdade mostra um ciclo, uma continuidade inabalável do narrador, do fio narrativo. Os protagonistas parecem viver uma transição do não-ser para o ser, uma espécie de nascimento. Eles tornam-se *outro*, tornam-se um novo ser à medida que vivem, que narram suas histórias.

A morte em *Malone Dies* é apenas a morte do personagem, pois o narrador da trilogia permanece após a morte de Malone. A voz narrativa permanece como um murmúrio, uma insistência constante contra o nada. O narrador é um criado fiel à palavra narrada, pois ele sabe que o silêncio (o fim) é a morte, a escuridão. Assim, mesmo que a narrativa deseje alcançar o silêncio, ela realiza o oposto. A situação intermediária de Malone, entre a compulsão de falar e o desejo de silenciar, deixa-o preso no presente da narrativa, presente este que terá continuidade com o Inominável: “Then, I resurrect and begin again” (1991, p. 393). Após a morte de Malone, o narrador não consegue silenciar. Ressuscita e permanece condenado à eternidade.

A morte em “Lázaro” está intimamente ligada à morte de Deus. É o acordar do homem na época da razão, do ceticismo. A viagem de Lázaro de aproximadamente dois milênios até o século XX figura, no conto, como uma despedida da inocência, de um tempo onde predominava a crença em Jesus. Trata-se da morte desse Lázaro do passado e o despertar de um novo homem: o homem do século XX.

A morte do unicórnio mimetiza o fracasso do enredo. O narrador é um reflexo da sua própria necessidade de buscar um Eu, uma vez que sua identidade é tripartida, assim como a identidade do narrador da trilogia de Beckett. O unicórnio parece passar por duas mortes: primeiro o processo de metamorfose, em seguida, a morte no parque. No entanto, assim como ocorre com Malone, o unicórnio morre, mas a voz narrativa não. Esta termina como um eco de si própria, afirmando: “eu acredito eu acredito...”, insistindo em sua busca, com seus questionamentos, ressurgindo no último conto, “Floema”.

Na verdade, a morte nesses autores é uma grande metáfora, pois ela funciona justamente para provar a impossibilidade da morte. Não se trata aqui da morte individual do homem, o sentido da morte vai muito além da finitude humana. A morte dos protagonistas

ultrapassa a questão material e religiosa do nascimento e da morte do indivíduo, para alcançar a dimensão nietzchiana da morte como o eterno retorno das coisas, da ciranda do universo, da continuidade do pensamento, da continuidade da literatura. Como já foi dito na análise da segunda parte da trilogia, conforme Leminski, Malone morre, mas *Malone dies*, não. O próprio verbo que insiste em permanecer no presente revela a impossibilidade da morte. O lápis de Malone encurta no decorrer da narrativa, mas nunca tem fim. A própria descrição do lápis mostra um lápis que dificilmente se acabará, com várias faces e apontado dos dois lados.

Em Hilst, o conto “Lázaro” mostra a influência do texto bíblico que se oculta nas dobras da nossa memória. Lázaro morrerá como qualquer ser humano, mas o poder do seu texto literário permanece constituindo o inconsciente coletivo e individual. O mesmo se passa com o unicórnio. A escritora-protagonista, metamorfoseada em unicórnio, sabe que seu estado é apenas uma transição e que sua existência, caracterizada em pergunta e resposta (“e se eu decidir que minha vida é pergunta e palavra...”) terá continuidade na próxima narrativa e assim por diante.

Está-se diante de narradores que pensam, analisam o seu pensamento minuciosamente, no fluxo de sua consciência e, a partir da análise do seu pensamento, inventam novas histórias, novos enredos, renovando dessa maneira o conteúdo filosófico, literário e teológico.

As narrativas hilstianas e beckettianas representam uma resistência contra o esquecimento, ainda que seus enredos abordem a falta de memória do narrador que se esforça para compor o passado, como é o caso de Malone e do unicórnio. É contra o esquecimento que os narradores tornam-se seres tripartidos. Tanto na trilogia como nos contos os narradores referem-se a terceira pessoa (ele ou eles), a seres que lhe ditam palavras. Muitas vezes, o narrador assemelha-se a um escriba que copia histórias sob a ordem de outro. Essa idéia está presente desde Molloy quando o narrador diz que há uma visita que vem periodicamente recolher os papéis que ele escreve: “when he comes for the fresh pages he brings back the previous week’s”. É como se o narrador não tivesse muita vontade própria: “I haven’t much will left” “não me resta muita vontade” (BECKETT, 1991, p. 7) passando a impressão de que escreve aquilo que lhe ditam, que lhe ordenam escrever. Mas, no decorrer dos enredos, vê-se que o narrador possui autonomia ao criar

seus enredos e que muitas vezes rebela-se contra o editor, a visita indesejada que lhe cobra a escrita, como acontece com o escritor Ruiska e seu editor. Ao apresentar um Eu tripartido, os narradores inovam os enredos, ressuscitando um Eu passado num enredo presente, por isso os protagonistas se assemelham, se encontram em outras obras. Na verdade, há somente um narrador por detrás de todos. Mas este narrador nasce e renasce continuamente.

O unicórnio, Lázaro e Malone morrem para se tornarem *outro*. Morrem em vida, seja através de uma metamorfose (unicórnio), seja através de um sonho (Lázaro), seja através de cada enredo inventado (Malone). No final, compreendem que são uma aparência, um simulacro. Lázaro é ele, Rouah e o Outro, como afirma o narrador. O unicórnio diz: “sou um rosto tripartido à procura de sua primeira identidade”. Na trilogia beckettiana, o texto também torna-se um jogo de identidades, de espelhos que refletem personagens e obras, até chegar ao Inominável. Em *Malone dies*, Sapo e Macmann são, na verdade, projeções do narrador Malone. Apesar do seu passado em ruínas, o narrador sente-se obrigado a criar enredos com o objetivo de inventar personagens e impô-los a realidade. Esses personagens são uma mistura do seu passado e do seu presente. Assim, os narradores nascem e renascem a cada narrativa, a cada sonho, pois acreditam no que escrevem. A vida e a morte conjugam-se na escrita como um eterno presente.

Nós, seres humanos, morreremos porque não conseguimos unir o nosso começo ao nosso fim, transformando a vida numa eterna ciranda. Mas se nós somos finitos, a escrita literária não o é. A persistência da ficção é uma resistência contra o esquecimento e contra a morte. A trilogia de Beckett recusa-se a acabar. A obra configura-se como um ideal ético de persistir com a linguagem, com a palavra literária, com a vida.

Viu-se que em Malone, em Lázaro e no conto do unicórnio a morte é um evento inexplicável. O narrador não tem como narrar a sua própria morte. Conforme Derrida, ninguém pode encarar a sua própria morte, como já foi mencionado a respeito de sua obra *Gift of death*. O mesmo pensamento é encontrado em Kermode:

The final end, death, is something else that cannot be faced in its inhuman coarseness. (...) Your own death lies hidden from you. (2000, p. 161)
[O final, a morte, é um mais além que não pode ser enfrentado na sua grosseria desumana. (...) A sua própria morte esconde-se de você]

O crítico de Beckett, Eric Levy (1980), também revela o mesmo pensamento em relação à impossibilidade de traduzir o momento da morte:

Death is simply not an act that can be narrated: a man cannot know his last words (1980, p. 57)

[A morte não é simplesmente um ato que pode ser narrado: um homem não pode saber suas últimas palavras]

É um erro encarar o tempo nas narrativas de Beckett e Hilst de forma linear, afinal os protagonistas não sabem ao certo onde termina o passado ou inicia o presente, sinalizando para um futuro. Presente, passado e futuro fazem parte do presente de nossa consciência, como afirma Santo Agostinho no capítulo 11 de suas *Confissões*. O tempo que rege a narrativa desses protagonistas é o tempo da consciência. O tempo existente é o da duração. Assim sendo, a ruptura com a narrativa linear é, na verdade, o acordar da ilusão diante de uma ficção ordenada com início, meio e fim, de acordo com o modelo aristotélico.

Transferindo a noção do tempo linear cristão e a morte para o fim do texto literário, relacionando-o ao Apocalipse, tentemos compreender o pensamento de Kermode para, assim, relacionarmos o *fim da vida* ao *fim do texto*, como protagonizam os narradores aqui estudados.

No início de seu livro, *The sense of an ending*, Kermode informa ao leitor a respeito de uma vasta bibliografia sobre o Apocalipse. Dentre escritores, físicos, matemáticos, filósofos e teólogos, o autor destaca alguns cuja obra aborda o começo e o fim dos tempos. Kermode ressalta que a maior parte das interpretações acerca do Apocalipse afirma que o fim está próximo e que a imagem do fim possui grande relevância para os enredos literários, sejam estes embebidos de inocência e fé ou de ateísmo e ceticismo. Afinal, ambas as visões co-existem no Apocalipse.

De acordo com Kermode, os textos literários contemporâneos de certa maneira desencorajam a expectativa inicial do leitor, logo a partir da primeira frase da narrativa. Vejamos como iniciam algumas das narrativas aqui estudadas:

“I shall soon be quite dead at last in spite of all.” (*Malone dies*)

“O MEU CORPO ENFAIXADO” (“Lázaro”)

“CALMA, CALMA, também tudo não é assim, escuridão e morte.” (“Fluxo”)

“NÃO SE IMPRESSIONEM” (“Osmo”)

Não somente a expectativa do leitor é desmontada, como também a teoria do texto narrativo que assegura o realismo da obra através do estudo do enredo, do narrador e dos personagens. De fato, diante da literatura contemporânea, as ferramentas narratológicas parecem impotentes. É preciso alcançar um *novo* realismo, ou, como bem afirma Ítalo Calvino, “de hoje em diante, realismo significa algo mais profundo”. É preciso encontrar uma nova maneira de compreender a negatividade em textos de Dostoiévski em diante. O *negativo* deve ser tomado como um “critério universal” segundo Calvino. (1995, p. 201) Tal critério é aprofundado nas literaturas aqui estudadas. Os textos hístianos e beckettianos se repetem, se contradizem, se duplicam e se anulam. Tudo isso resulta num impulso narrativo contínuo com o intuito de negar ou de denegrir aquilo que já foi escrito, uma vez que os narradores nunca parecem satisfeitos com aquilo que escrevem, lançando-se a um novo enredo.

O individualismo e o pessimismo ganham espaço. Diante desse quadro, os paradigmas da teoria literária devem ser revistos a fim de melhor interpretar a ficção contemporânea. Não se trata de desprezar os paradigmas de toda uma tradição estética e teórica, já sedimentada no decorrer dos tempos. Trata-se da tentativa de acompanhar as mudanças da nova ficção. Essas mudanças na ficção contemporânea, alterando a noção de espaço e de tempo, trazem o tema do fim da ficção aliado à morte do personagem, a exemplo de Malone, do unicórnio e de Lázaro. O fim ou a finalização de um texto narrativo passa a ser problemático, envolto num nevoeiro, assim como a morte dos protagonistas. A literatura e a memória são os caminhos encontrados pelos narradores como um refúgio do mundo real e cronológico. Cientes de que vão morrer, os narradores seguem adiante, narrando, inventando histórias, prometendo mais um enredo, acreditando naquilo que escrevem e apoiando-se no texto literário como uma resistência à morte.

A problemática do fim no texto literário contemporâneo, de acordo com Kermode, é semelhante às respostas ou tentativa de respostas teológicas no que diz respeito

ao fim dos tempos. O fim da ficção contemporânea, bem como o fim do mundo é imprevisível. Em termos teológicos, não é permitido ao homem saber o fim.

Conforme Kermode, a literatura tem se mostrado um desafio contra o fim apocalíptico. Vivemos períodos humanos, ciclos que se completam. O tempo do nascer, viver e morrer repete-se continuamente dentro de um tempo eterno e infinito: o tempo do mundo. O tempo finito humano está dentro de um tempo maior, dentro do tempo do cosmos, do tempo divino. É para preencher essa enorme lacuna entre o tempo humano e o tempo do mundo que os autores criam suas ficções. Diante do fim do texto beckettiano, por exemplo, não há como prever a finalização desse tipo de narrativa, bem como o destino de seus heróis. Nessas narrativas há uma “tendency to conceive the End as happening at every moment” “tendência de conceber o Fim como um acontecimento que se repete todo momento” (KERMODE, 2000, p. 25). Ou seja, o Fim é um desdobramento de instantes que não cessam de acontecer, como o estado de Malone, esperando seu fim, mas desdobrando essa espera em enredos, alongando, dessa forma, o fio narrativo e o fio de vida que lhe resta.

Através do fio narrativo, os narradores prolongam suas vidas por extensas páginas, misturando o conteúdo dramático do presente às alusões ao passado, seja através do sonho ou da invenção literária dos enredos. Ao mesmo tempo em que querem alcançar o silêncio, não conseguem parar de narrar.

8 CONCLUSÃO

No decorrer desse estudo, foi possível visualizar o mundo desencantado dos personagens e o declínio do narrador associados a um crescente sentimento niilista, apresentado principalmente pelo pensamento nietzschiano como diagnóstico dos últimos séculos. Viu-se, de acordo com Michael Allen¹¹⁹, que o desejo de criar um antagonista de Deus através da figura de Dionísio, terminou sendo uma armadilha para o filósofo, que, imbuído de romantismo, transformou Dionísio na mais recente encarnação divina. Nos escritos de Nietzsche contra a religião, é possível evidenciar a cicatriz de uma nostalgia relacionada à origem do esclarecimento grego. Nostalgia de uma época inocente, feliz e prazerosa, a época na qual o homem e o mundo exterior eram um só. Essa nostalgia também se faz presente na crítica ética e arguta de Lukács, da qual se depreende um forte desejo de recuperar a totalidade perdida. O pensamento de Adorno, ainda que discorde da crítica de Lukács, revela também essa nostalgia. A diferença é que o pensador húngaro dedicou-se mais a análise de romances realistas, ao passo que Adorno privilegiou a arte contemporânea, as vanguardas. Ambos os autores apresentam diferentes visões a respeito do que vem a ser uma literatura *comprometida*. Enquanto Lukács defende o compromisso e a objetividade nos textos literários, como um reconhecimento da objetividade no real, Adorno defende uma literatura autônoma e nega a objetividade como um retrato fiel da sociedade. Como a sociedade se desenvolveu de forma menos humana e mais fragmentada, o mesmo deve ocorrer com o texto literário, sendo este uma mimese da realidade. De acordo com Adorno, este é o real *compromisso* da literatura. Seria incoerente retratar personagens virtuosos, objetivos e heróicos no contexto histórico-filosófico do século XX, por exemplo. Seria um *cliché* e, dessa forma, reforçaria a indústria cultural que é responsável pela imagem fetichizada de um mundo feliz em constante progressão.

O fato é que ambos, Lukács e Adorno, demonstraram um compromisso ético e crítico com a arte e a função que esta exerce na sociedade. Sabedores de um profundo

¹¹⁹ Para Gillespie (*Op. cit.*), Dionísio possui origens românticas, mesmo que o filósofo tenha se oposto, veemente, ao romantismo. Nietzsche caiu nas malhas do romantismo ao idealizar um ser dionisíaco, substituindo, assim, a figura de Deus. O mesmo ocorre com a literatura hiltiana, embebida do pensamento nietzschiano. Hilst idealiza a figura de Dionízio em muitos de seus poemas, bem como no comportamento de alguns personagens em sua ficção.

conhecimento da arte e da sociedade, eles elevaram o estatus da crítica a uma rigorosa ciência, num mundo onde as ciências humanas possuem cada vez menos espaço diante das ciências aplicadas e tecnológicas. Ambos possuíam o mesmo intento, apenas percorreram caminhos diferentes ao atribuírem valores para determinados autores em detrimento de outros.

De fato, a função do crítico no mundo atual é algo que nos põe a refletir, como uma persistência da ética do pensamento, ainda nos dias de hoje onde o pensamento não é de modo algum valorizado. Além disso, há o desconforto moral diante da falta do elo entre teoria e prática. Mas qual o lugar da crítica? No início do seu livro, *The sense of an ending*, Kermode diz que não se espera do crítico que este traga sentido para as nossas vidas. Isso cabe aos poetas.¹²⁰ Mas a crítica literária não é um luxo, ela pode, sim, ser uma força militante. Essa força não grita aos quatro cantos, não ocasiona revoluções. É a força silenciosa, do pensamento. É o *niilismo heróico* que nos resta frente a um mundo esvaziado de sentido.

Durante esse estudo é importante revelar três etapas vividas enquanto leitora da obra de Hilst e Beckett. Essas fases podem ser denominadas em ordem por *estranhamento*, *curiosidade* e, finalmente, *admiração*. Ao conseguir vivenciar e ultrapassar o sentimento niilista nesses autores, o leitor se depara com uma nova visão, uma clareza que surge após a obscuridade percorrida pelos protagonistas.

A obra desses autores emerge devagar, com terrível esforço, do oceano do nada. Estudar a literatura de Beckett e Hilst é um desafio de compreender não só a escrita desses autores e o sentido que eles dão à viagem literária, mas, sobretudo, o sentido que damos à viagem pessoal ao percorrermos a vida, construindo em nossa mente uma idéia, um esboço do universo e de nós mesmos.

Estudar o niilismo heróico na trilogia e em *Fluxo-floema* é fazer emergir, pacientemente, a liberdade e o sentimento de comunhão com um universo misterioso e inalcançável. Diante do caos e da certeza do nada, Hilst e Beckett seguem adiante, conduzindo sua literatura para a liberdade em vez de buscarem uma salvação. Sabem que não há consolo ou recompensa no final. O dever do autor, seja de sua obra literária ou de

¹²⁰ “It is not expected of critics as it is of poets that they should help us to make sense of four lives.” “não se deve esperar dos críticos e dos poetas que eles tragam um sentido para as nossas vidas.” (KERMODE, 2000, p. 3)

sua vida é o de seguir o grito que ecoa em seu coração, que representa o grito de toda a Humanidade¹²¹. Seu dever é articular esse grito em palavra, em vontade, dando continuidade à sua obra. Esse grito plural é representado por narrativas que trazem o alargamento do Eu ou, ainda, a fragmentação desse Eu em outros, cientes do quão pequena e insignificante é a sua existência. Mas, ainda que sejam aparentemente passivos e impotentes, os personagens hilstianos e beckettianos mostram-se sempre inquietos e inadaptados. Podem ser resignados com o estado das coisas, mas nunca satisfeitos. Por isso insistem fazendo perguntas, mesmo sem obterem respostas. Sabem que o destino de todos é naufragar, mas persistem na viagem, como um sujeito num barco à deriva. Vítimas do acaso, sabem que sua existência é um lance de dados. Nada esperam e nada temem.

Os personagens da trilogia e de *Fluxo-floema* vivem uma angústia profunda, mas sabem que possuem o dever de ir além dos limites, sejam os limites morais (no caso de Osmo), sejam os limites do corpo e da mente (no caso de Koyo), sejam os limites do tempo (Malone à espera da morte).

Nos contos de Hilst, duas vozes lutam continuamente: a voz da razão e a voz da intuição. A primeira reconhece os limites do ser humano. Já a segunda vive na incansável luta de romper com esses limites. A primeira voz é a dos filósofos, que no decorrer da história da humanidade vivem em volta de perguntas que se multiplicam em respostas, ou tentativas de respostas, que por sua vez geram outras perguntas e assim conseguem manter viva a *dúvida*, alimentada pela razão. Já a voz da intuição é a voz de Lázaro e do unicórnio que, independente da razão, acreditam. Essa é a voz do homem simples, que duvida, assim como o filósofo, mas que ultrapassa a este por causa da sua fé.

Na literatura de Beckett, por outro lado, não se evidencia fé em seus personagens. Estes aceitam o nada como o que há de mais concreto e verdadeiro. Molloy, Malone e o Inominável parecem querer livrar-se da mente (razão) e da intuição (coração), no intuito de vencer qualquer tentação da esperança. Não se deve esperar nada e tendo consciência desse nada, estar-se-á livre, num mais além da mente (razão) e do coração (fé).

¹²¹ KAZANTZAKIS, Nikos. *Ascese: os salvadores de Deus*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1997. Essa obra apresenta um narrador, semelhante a Zarathustra, que segue a marcha da vida, buscando o equilíbrio entre a razão e o coração. Na sua travessia, vive a angústia profunda de compreender o universo e desvendar o seu mistério. Ao vencer a tentação da esperança, compreende, finalmente, o nada como o que há de mais concreto no mundo. E o grito que ecoa dentro de si, não é somente o do seu Eu, mas de toda a humanidade, de todos os tempos.

A liberdade de seus narradores é a de aceitar somente o presente da narração como uma existência concreta. Uma existência, formada de palavras, constituindo uma fala que é ao mesmo tempo uma autobiografia, uma criação de ilusões, uma metanarrativa, uma lembrança, finalmente, um *pedaço de vida* reiventado.

Sabe-se que as narrativas de hoje se afastam da narrativa tradicional negando as regras desta, mas ao fazerem isso não desobedecem ao modelo tradicional como se agissem por puro modismo. É necessário compreender que essa mudança acompanha um contexto histórico. As narrativas contemporâneas apresentam-se ainda mais radicais ao mostrarem, textualmente, que os princípios que regem a narrativa tradicional não podem ser aplicados à literatura atual. Esta não deve ser julgada sob os princípios de uma estética própria da narrativa antiga, quando, na verdade, a estética é produto da cultura e, portanto, possui uma carga ideológica. Como afirma Terry Eagleton¹²², a história da teoria literária está intimamente relacionada à história política e ideológica de nosso tempo. Não há uma teoria *pura*, isenta da influência social e política. Ao tentar purificar-se da realidade no intuito de se fortificar como teoria, a teoria literária termina tornando-se cúmplice da ideologia, ainda que inconscientemente.

Assim, o niilismo heróico de Hilst e Beckett se opõe aos textos engajados e idealistas da literatura, pois eles perceberam que não seria coerente com o presente se a arte tentasse imitar o humanismo e o valor tradicional de épocas passadas. Se o texto literário continuasse a perseguir os valores da tradição, dificilmente seria um texto inserido em sua época, mas sim uma mera projeção romântica. Cada vez mais, ao longo dos séculos, o artista torna-se consciente de sua obra e luta contra o poder reificador do mundo, de modo a tornar sua obra de arte livre e autônoma. Essa autonomia da obra contemporânea não deve ser confundida com o movimento da “arte pela arte”. Trata-se de assumir o subjetivismo do indivíduo, “a infinitude do mundo interior”, como diz Antonio Candido (1998, p. 57), retratando a impossibilidade de reconciliar essa experiência subjetiva com a realidade. O verossímil da arte contemporânea é retratar a prisão do indivíduo em seu próprio mundo. Por esta razão, a personalidade desses heróis é construída no fluxo psicológico da narrativa. Trata-se de uma personalidade inacabada e instável, apresentando vários níveis de

¹²² Em sua *Teoria da Literatura*, Eagleton afirma que a atribuição de um juízo de valor a uma determinada obra varia de acordo com o tempo. O autor defende a retórica como forma de análise crítica.

consciência, subconsciência, desejos e emoções.

A situação da narrativa contemporânea é representada pela atuação de personagens que ensaiam novas formas de se expressar. Esses personagens correspondem menos à realidade exterior do que à questão de organização interna da narrativa, pois exercem uma função na sua estrutura, a função de aprofundar psicologicamente o drama humano, sendo coerentes com a organização da narrativa que elege a forma do fluxo da consciência.

Na ambigüidade dos personagens beckettianos e hilstianos, depreende-se a função de contrastar o sentimento derrotista com a resistência do niilismo heróico. Os personagens, mesmo incomodados com a situação atual que vivenciam, seguem enfrentando os episódios (ou a ausência deles) da vida. Não são derrotistas. Ao contrário do niilismo heróico, o derrotismo não tem ao que se opor. O sentimento derrotista é o de não mostrar resistência diante das dificuldades. Como diz Ernst Jünger, “el nihilismo puede ser tanto una señal de debilidad como de fuerza.” (1994, p. 24) É por estar insatisfeito com o mundo que o indivíduo niilista o recusa e parte em busca da construção de uma nova existência, ainda que seja sobre as ruínas do passado e de memórias. Apesar do fardo de existir, o personagem hilstiano/beckettiano busca transcender o mundo cotidiano, através da ação compulsiva de narrar, lutando contra a morte e o fim do texto.

O intuito desta tese, além de evidenciar um niilismo heróico nos autores, foi o de ressaltar e analisar o percurso de declínio do narrador enquanto figura central. Constatou-se (isso não é novidade, a crítica já constatou isso faz tempo) uma ausência de modelo narrativo na prosa desses autores. Hilst e Beckett não aceitam categorias. Por vezes, parece que caímos no lugar-comum da crítica que vem estudando e analisando o ponto de vista na ficção. Mas, este percurso, ainda que repetitivo e conhecido por todos, busca menos revelar a relação estabelecida entre narrador/autor/personagem do que afirmar que o modelo da prosa contemporânea é justamente não seguir nenhum modelo. Assim, a trilogia, bem como os contos de *Fluxo-floema*, demonstra a inadequação da forma narrativa diante das histórias narradas pelos personagens. É como se os narradores dissessem: não é possível narrar, no entanto, narra-se. Diante do esgotamento de modelos, autores como Hilst e Beckett têm o desafio de apresentar uma narrativa na qual a onisciência do autor/narrador não esteja presente já que se trata de uma instância eliminada, como

resultado da evolução da ficção ao longo dos anos.

O grande desafio do autor contemporâneo é lutar contra o fim da narrativa. A perda da autoria na ficção representa um perigo para a sobrevivência desta, uma vez que a extinção do autor/narrador também provocaria a extinção da arte ficcional. A presença de uma inteligência que comanda a narrativa, estruturando e dando forma ao conteúdo narrado, é substituída por uma inteligência multifacetada de um Eu encharcado de subjetividade. Dessa forma, a narrativa atual é transformada numa cena cerebral, cuja ação é exposta por intermédio dos estados mentais dos personagens. Como se não bastasse a fusão entre narrador/autor/personagem, a estrutura da ficção revela-se cada vez mais híbrida. As fronteiras entre os gêneros literários são rompidas, tanto em Beckett como em Hilst. No teatro de Beckett há alusões a trilogia¹²³, assim como o teatro de Hilst é narrativo e *Fluxo-floema* é uma prosa poética.

Com a perda da onisciência do narrador, a história passa a ser contada por si mesma, ou melhor, a consciência dos personagens passa a ser dramatizada. Mas essa consciência não se apresenta de forma clara e explicada. Trata-se de um relato desenvolvido por intermédio do fluxo da consciência. Por esta razão, esses relatos adquirem uma maior proximidade entre o leitor e a consciência problematizada dos protagonistas, afinal, estes não são apresentados por intermédio de um narrador-autor, mas sim diretamente pelo discurso do personagem. Tal discurso revela toda a intimidade do personagem, sem a censura de um narrador que decida o que deve ou não ser narrado.

Entretanto, se por um lado há uma certa intimidade entre o Eu que lê e o Eu que narra, por outro lado há também uma distância causada pela fragmentação e radicalização no modo como essa torrente de pensamentos é posta no texto, dificultando, assim, a leitura do público. Em vez de contar, o narrador se ausenta do enredo e mostra como os personagens contam histórias por eles mesmos sem o controle de um narrador que os guie. Sendo eliminados autor e narrador, o Eu-protagonista passa a ganhar voz através do fluxo de seus pensamentos e sentimentos. Assim, a ficção mistura-se ao drama. De acordo com Friedman¹²⁴, as narrativas modernas ganham um grande apelo visual como se os

¹²³ Fábio de Souza Andrade (*Op. cit.*) chama a atenção para o comportamento dos personagens em *Fin de partie*, estabelecendo relações com os personagens em Molloy.

¹²⁴ FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito. In: *Revista USP*, n. 53. São Paulo: USP, 2003.

personagens estivessem soltos num palco, sem o gerenciamento de um narrador que selecione e transmita o discurso a ser apresentado.

Lembrando a frase de Benjamin no seu ensaio “Experiência e pobreza”, compreende-se a existência precária na qual o homem vive: “Ficamos pobres” (1996, p. 119). Escrito em 1933, esse texto permanece atual após a passagem do século. Com um pensamento arguto, pensadores como Benjamin e Adorno conseguem diagnosticar, com precisão e sensibilidade, a trajetória do homem no decorrer dos tempos. “Ficamos pobres” de experiência, de sentimentos, de humanidade. A literatura mostra cada vez mais o desamparo e o desconsolo dos personagens. Em Dostoiévski, em Kafka, em Beckett, em Hilst, em todos eles percebe-se um declínio. Nos dois últimos de forma mais radical, pois o declínio não é visto somente na crise psicológica enfrentada pelos personagens, mas, sobretudo, na forma, na estrutura textual. Os personagens têm características de quem está afundando, de seres humanos em decadência. Sua visão de mundo é sarcástica e cética, ainda que busquem algo no fim. A obscuridade do texto, devido ao alto grau de abstração, é um convite ao leitor para se afundar nos questionamentos e delírios dos personagens. Assim como eles, o leitor também não se sustenta mais numa base narrativa sólida. Quanto ao crítico, torna-se problemático reconstruir o enredo desses autores, tentando contar as histórias e analisá-las. Dificilmente o enredo mostrar-se-á de forma clara.

No entanto, o que emerge destes enredos não é somente “escuridão e morte”, como dizia o personagem de “Fluxo”. Há uma variação de tons, de cores, de momentos, de vozes, ocasionando, assim, uma abertura para que se possa *ver* o outro lado, pois o niilismo apresentará sempre uma face dupla. Assim como há miséria e solidão há também momentos de singular delicadeza, de *migalhas* de beleza e amor. Migalhas, pois caso a demonstração de amor e esperança fosse demasiada não causaria o efeito de beleza nessas narrativas, nem revelaria a postura ética e autônoma dos autores, que não trairam o momento histórico em que viveram. Trilhar a obra de Beckett e Hilst é percorrer desertos, onde as migalhas de momentos de delicadeza são verdadeiros oásis de resistência. Apesar de escassos, esses momentos revitalizam o sentimento de esperança e de persistência no trajeto dos personagens. Esse trajeto implica encontrar e perder, acreditar e duvidar, viver e morrer, falar e silenciar. Assim como o trajeto literário de Beckett, a literatura de Hilst caminha para o esgotamento da linguagem em direção ao silêncio.

Esse silêncio, bem como o nada e a necessidade do niilismo, não significa o fim, mas sim uma etapa a ser realizada. Ernst Jünger¹²⁵ diz que o “ponto zero” (o niilismo) deve ser ultrapassado para que a humanidade encontre uma nova direção. Assim, a produção de Hilst e Beckett não se resume a uma literatura puramente pessimista e ressentida. Seus protagonistas não buscam uma restauração dos valores ou a remoção da atmosfera de desesperança no texto. Esses autores reconhecem o niilismo como um evento inerente a nossa existência. Trata-se de um movimento de abertura e fechamento do ser no decorrer dos tempos. Ao reconhecerem o “ponto zero” ao qual a humanidade chegou, não criam valores, máscaras e recompensas na arte literária, muito pelo contrário. Em vez de condenarem o niilismo como um evento bárbaro e destruidor, abraçam-no, dizem “sim” e enfrentam-no, heroicamente, expondo o protagonista a uma condição desumana, face a face com o abismo de sua existência.

O niilismo heróico desses autores não mostra o niilismo como o fim, mas sim o *recomeço*, a eterna tentativa de dar continuidade à vida, à arte, à narrativa e ao pensamento. Há a consciência de que o homem vive numa terra selvagem, mas é preciso seguir adiante em busca de um evento, seja ele o amor, a arte, ou o encontro com o outro, com o desconhecido. Ainda que saibamos do fim, a travessia da vida vale a pena ser vivida: “the end is in the beginning but we still go on” (“O fim está no começo e, no entanto, continua-se.”). Continua-se porque o que importa não é o fim, mas a travessia da ponte. Durante essa travessia, permanece a possibilidade de encontrar um oásis de resistência, de extrair *algo* do deserto. Haverá sempre uma brecha da qual será possível emergir uma esperança, pois a existência não é totalmente injusta: “Terre ingrate, mais pas totalement”.

A trajetória desses personagens pode ser interpretada como a busca pelo Eu e o desejo de encontrar um sentido para a existência. Molloy diz: “life, as a joke, still goes on” “a vida, como uma brincadeira, segue adiante” (BECKETT, 1991, p. 36). No universo de sua ficção, Beckett e Hilst revelam-se verdadeiros exploradores da consciência humana. Seus narradores tentam contar histórias para, através delas, recomporem sua consciência individual.

¹²⁵ JÜNGER, Ernst & HEIDEGGER, Martin. Sobre la línea. In: *Acerca del nihilismo*. Barcelona: Paidós, 1994. (Pensamiento Contemporáneo, 28)

A falta de sentido para a existência é permanentemente discutida pelos filósofos e pela crítica. Autores como Benjamin e Adorno detectaram o empobrecimento do mundo e comprovaram a ausência de um significado acolhedor para a existência. Se os pensadores críticos diagnosticam o esvaziamento de qualquer significado, já os artistas criam o significado na obra de arte, buscando, dessa forma, resgatar o significado perdido.

No dia em que o mundo e a consciência forem o mesmo, a humanidade atingirá a perfeição. Enquanto esse dia não chega, o homem insiste na vida, semelhante a Sísifo. Como Sísifo, esses autores insistem no absurdo de nossa existência, retratando a realidade por intermédio da arte, mesmo sabendo ser essa existência imperfeita. Narrar na época contemporânea é como empurrar uma enorme pedra em direção ao topo de uma colina, sabendo que o esforço será em vão, uma vez que a pedra deslizará para baixo da colina, continuamente. O fracasso de Sísifo assemelha-se ao fracasso da humanidade que no decorrer dos séculos vem tentando diferentes sistemas de organização social, diferentes teorias a fim de compreender quem somos. Por outro lado, Sísifo também representa a imagem de resistência, a imagem do niilismo heróico, pois, embora não haja êxito no final, permanecemos insistindo. Assim, os protagonistas seguem adiante, exaustos, é verdade, mas prontos para iniciarem uma nova história, dando continuidade ao imperativo da fala/escrita. Mesmo sem grandes sucessos, o importante é confessar no final: “Tentei”, como Koyo finaliza “Floema”. Malone também diz “Eu tentei. Acho que tentei” (“I have tried. I must have tried.”) Afinal, a tentativa desses autores é a de finalizar para, em seguida, recomeçar, continuamente.

REFERÊNCIAS

I – OBRAS DE HILDA HILST

OBRA ANALISADA NA TESE:

HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.

POESIA

HILST, Hilda. *Presságio*. Ilustrações de Darcy Penteado. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950.

_____. *Balada de Alzira*. Ilustrações de Clóvis Graciano. São Paulo: Edições Alarico, 1951.

_____. *Balada do festival*. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1955.

_____. *Roteiro do silêncio*. São Paulo: Anhambi, 1959.

_____. *Trovas de muito amor para um amado senhor*. 2. ed., São Paulo: Anhambi, 1961.

_____. *Ode fragmentária*. Capa de Fernando Lemos. São Paulo: Anhambi, 1961.

_____. *Sete cantos do poeta para o anjo*. Ilustrações de Wesley Duke Lee. Prefácio de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1962.

_____. *Poesia (1959/1967)*. São Paulo: Livraria Sal, 1967.

_____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Capa e ilustrações de Anésia Pacheco Chaves. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1974.

_____. *Da morte. Odes mínimas*. Ilustrações de Hilda Hilst. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1980.

_____. *Poesia (1959/1979)*. Capa de Canton Jr.; ilustração de Bastico. São Paulo: Quíron/INL, 1980.

_____. *Cantares de perda e de predileção*. Capa de Olga Bilenky. São Paulo: Massao Ohno/M. Lydia Pires e Albuquerque, 1983.

_____. *Poemas malditos, gozosos e devotos*. Capa de Tomie Ohtake. Prefácio de Leo Gilson Ribeiro. São Paulo: Massao Ohno/Ismael Guarnelli, 1984.

_____. *Sobre a tua grande face*. Capa de Kazuo Wakabayashi. São Paulo: Massao Ohno, 1986.

_____. *Amavisse*. Capa de Cid de Oliveira. São Paulo: Massao Ohno, 1989.

_____. *Alcoólicas*. Xilogravura da capa de Antônio Pádua Rodrigues; ilustrações de Ubirajara Ribeiro. São Paulo: Maison de Vins, 1990.

_____. *Bufólicas*. Capa e desenhos de Jaguar. São Paulo: Massao Ohno, 1992.

_____. *Do desejo*. Capa de João Baptista da Costa Aguiar. Campinas: Pontes, 1992.

_____. *Cantares do sem nome e de partidas*. Capa de Arcangelo Ianelli. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

_____. *Do amor*. Capa de Arcangelo Ianelli. Prefácio de Edson Costa Duarte. São Paulo: Edith Arnhold/Massao Ohno, 1999.

FICÇÃO

_____. *Fluxo-floema*. Prefácio de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Qadós*. Capa de Maria Bonomi. São Paulo: Edart, 1973.

_____. *Ficções*. Capa de Mora Fuentes. Apresentação de Leo Gilson Ribeiro. São Paulo: Quíron, 1977.

_____. *Tu não te moves de ti*. Capa de Mora Fuentes. São Paulo: Massao Ohno, 1982.

_____. *Com meus olhos de cão e outras novelas*. Capa de Maria Regina Pilla; Desenho da capa de Hilda Hilst. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. Ilustrações e capa de Millôr Fernandes. São Paulo: Massao Ohno.

_____. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. Capa de Pinky Wainer. São Paulo: Siciliano, 1990.

_____. *Cartas de um sedutor*. Capa de Pinky Wainer. São Paulo: Paulicéia, 1991.

_____. *Rútilo nada*. Capa de Mora Fuentes e Olga Bilenky. Campinas: Pontes, 1993.

_____. *Estar sendo. Ter sido*. Capa de Cláudia Lammoglia; Foto da capa de Catherine A. Krulik; Ilustrações de Marcos Gabriel. Posfácio de Clara Silveira Machado e Edson Costa Duarte. São Paulo: Nankin, 1997; 2. ed., São Paulo: Nankin, 2000.

_____. *Cascos e carícias: crônicas reunidas (1992/1995)*. Capa de Cláudia Lammoglia;

Foto da capa de J. Toledo. São Paulo: Nankin, 1998. 2. ed., São Paulo: Nankin, 2000.

TEATRO

_____. *Teatro reunido*. Capa de Olga Bilenky. Posfácio de Renata Pallottini. São Paulo Nankin, 2000.

II – SOBRE HILDA HILST

COELHO, Nely Novaes. Da poesia. *Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst*. Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999. Diretor editorial Antonio Fernando de Franceschi.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*. Instituto Moreira Salles, n.8, out. 1999.

FUENTES, J. L. Mora. A Rameira e a Santa. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*. Ano II, nº 12. São Paulo, 1998.

GOUVEIA, Arturo; MELO, Anaína Clara de. *Dois Ensaios Frankfurtianos*. João Pessoa: Idéia, 2004.

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilhaçada. In: *Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst*. Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

_____. Hilda Hilst e a arquitetura de escombros. In: *Ipotesi: Revista de estudos literários*. v. 8. n. 1, jan/jun. Juiz de Fora: UFRJ, 2004.

RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. *Cadernos de literatura brasileira – Hilda Hilst*. Instituto

Moreira Salles, n. 8, out. 1999.

ROSENFELD, Anatol. *Hilda Hilst*: Poeta, Narradora, Dramaturga. Disponível em: <<http://hildahilst.cjb.net/>>. Acesso em: 06 dez. 2004.

III – OBRAS DE BECKETT

OBRAS ANALISADAS NA TESE:

BECKETT, Samuel. *Three novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove Press, 1991.

_____. *Molloy*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Malone morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004.

_____. *O Inominável*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

PROSA

BECKETT, Samuel. *More Pricks than Kicks*. London: Chatto and Windus, 1934.

_____. *Murphy*. London: G. Routledge, 1938.

_____. *Molloy*. Paris: Les Editions de Minuit, 1951. Traduzido para o Inglês por Samuel Beckett e Patrick Bowles. Paris: Olympia Press, 1955. [Tradução brasileira de Leo Schlafman, *Molloy*. Rio de Janeiro, Nova Fronterira, 1987.]

_____. *Malone meurt*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1951. Traduzido para o inglês por Beckett como *Malone Dies*. New York: Grove Press, 1956. London: John Calder, 1958. [Tradução brasileira de Paulo Leminski, *Malone morre*. São Paulo: Brasiliense, 1986.]

_____. *L'Innommable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1953. Traduzido para o inglês pelo autor como *The Unnamable*. New York: Grove Press. [Tradução de Waltensir Dutra, *O*

Inominável. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.]

_____. *Watt*. Paris: Olympia Press, 1953.

_____. *Nouvelles et textes pour rien*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1955. Traduzido para o inglês por Richard Seaver, Anthony Bonner e Samuel Beckett como *Stories and texts for nothing*. New York: Grove Press, 1967.

_____. *Comment c'est*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1961. Traduzido para o inglês pelo autor como *How it is*. New York: Grove Press, 1964.

_____. *Imagination Morte Imaginez*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965. Traduzido para o inglês pelo autor como *Imagination dead imagine*. London: Calder and Boyars, 1965.

_____. *From an abandoned work*. 1967. Primeira versão em livro em *No's knife: collected shorter 1945-1966*. London: John Calder, 1967.

_____. *Mercier et Camier*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1970. Traduzido para o inglês pelo autor como *Mercier et Camier*. London: Calder and Boyars/Picador, 1974.

_____. *Premier amour*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1970. Traduzido para o inglês pelo autor e incluído pela primeira vez em *First love and other stories*. New York: Grove Press, 1974. [Tradução brasileira de Waltensir Dutra. *Primeiro amor* (Bilíngüe). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.]

_____. *Le dépeupler*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1970. Traduzido para o inglês pelo autor como *The lost ones*. New York: Grove Press; London: Calder and Boyars, 1972.

_____. *All strange away*. New York: Gotham Book Mart, 1976.

_____. *Pour finir encore et autres foirades*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976. Traduzido para o inglês pelo autor como *Fizzles*. New York: Grove Press, 1976.

_____. *Company*. New York: Grove Press, 1980. London: John Calder; New York: Grove Press, 1980. Traduzido pelo autor francês como *Compagnie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. Tradução brasileira de Elsa Martins. *Companhia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.]

_____. *Mal vu mal dit*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981. Traduzido para o inglês pelo autor como *Ill seen Ill Said*. New York: Grove Press, 1981.

_____. *Worstward Ho*. New York: Grove Press; London: John Calder, 1983. Tradução portuguesa de Miguel Esteves Cardoso. *Pioravante Marche* (Bilíngüe). Lisboa: Gradiva, 1988.]

_____. *L'image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. Traduzido para o inglês pelo autor como *The image* e incluído pela primeira vez em *As the story was told*. London: John Calder, 1990.

_____. *Stirrings still*. New York: Grove Press, 1988; London: John Calder, 1988. [Tradução portuguesa de Miguel Esteves Cardoso em *Últimos trabalhos de Samuel Beckett*. Lisboa: O independente/ Assírio & Alvim, 1996.

_____. *Dream of fair to middling women*. Edited by Eoin O'Brien and Edith Fournier. London: Black Cat Press, 1992.

TEATRO

_____. *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1952.

_____. *Waiting for Godot*. New York: Grove Press, 1953. [Tradução portuguesa em *Teatro de Samuel Beckett*. Lisboa: Arcádia, s.d., tradução brasileira de Fábio de Souza Andrade, *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.]

_____. *All that fall*. New York: Grove Press, 1957.

_____. *Tous ceux qui tombent*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

_____. *Fin de partie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

_____. *Endgame*. New York: Grove Press, 1958. London: Faber & Faber, 1958. [Tradução brasileira de Fábio de Souza Andrade, *Fim de partida*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004. Tradução portuguesa em *Teatro de Samuel Beckett*. Lisboa: Arcádia, s.d.]

_____. *Krapp's Last Tape*. London: Faber & Faber, 1959.

_____. *La Dernière Bande suivi de Cendres*. Paris: Les Éditions de Minuit, 19. [Tradução portuguesa em *Teatro de Samuel Beckett*. Lisboa: Arcádia, s.d.]

_____. *Embers*. London: Faber & Faber, 1960. New York: Grove Press, 1960.

_____. *Happy Days*. New York: Grove Press, 1961.

_____. *Oh les Beaux Jours*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.

_____. *Play*. London: Faber & Faber, 1964.

_____. *Comédie et actes divers*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

_____. *Words and Music* reimpresso em livro em *Play and Two Short Pieces for Radio*. London: Faber & Faber, 1964.

- _____. *Film*. New York: Grove Press, 1969.
- _____. *Not I*. London: Faber & Faber, 1973.
- _____. *Pas Moi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 19. [Tradução brasileira de L. Benati. *Eu Não*. São Paulo: Olavobras, 1988.]
- _____. *Footfalls*. New York: Grove Press, 1976.
- _____. *Pas suivi de quatre esquisses*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978.
- _____. *A Piece of Monologue*. London: Faber & Faber, 1979;
- _____. *Solo*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978.
- _____. *Eleutheria*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.

POESIA

- _____. *Whoroscope*. Paris: The Hours Press, 1930.
- _____. *Echos's Bones and other precipitates*. Paris: Europa Press, 1935.
- _____. *Collected Poems in English & French*. New York: Grove Press, 1977.
- _____. *Poems in English*. London: John Calder, 1984.

ENSAIO E CRÍTICA

- _____. *Proust*. London: Chatto and Windus, 1931. [Tradução brasileira de Artur Nestrovski. *Proust*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- _____. *Disjecta. Miscellaneous Writings and a dramatic fragment*. Edited by Ruby Cohn. London: John Calder, 1983.

IV – SOBRE BECKETT

ABBOTT, Porter H. *The fiction of Samuel Beckett: form and effect*: London, 1973.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ARTUK, Simone Luise. *La conscience dans le neant a la lumière de la problematique d'identité: une étude sur "L'Innommable" de Samuel Beckett*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1990. (Abhandlungen zur Sprache und Literatur; 26)

BADIOU, Alain. *Beckett: L'incroyable désir*. Paris: Hachette, 1995.

_____. *On Beckett*. Manchester: Clinamen Press, 2003.

BARGE, Laura. *God, the quest, the hero: thematic structures in Beckett's fiction*. Valencia; University of North Carolina at Chapel Hill, 1988.

BERNAL, Olga. *Langage et fiction dans le roman de Beckett*. Paris: Gallimard, 1969. (Coll. "Le Chemin").

BERRETINI, Célia. *Samuel Beckett: Escritor Plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos; 204)

BLANCHOT, Maurice. "Où maintenant? Qui maintenant?" In: *La nouvelle nouvelle revue française*. Paris: Gallimard, 1959.

BRYDEN, Mary. *Samuel Beckett and the idea of God*. London: Macmillan Press, 1998.

DUROZOI, Gérard. *Beckett*. Paris: Bordas, 1972. (Coll. "Présence littéraire").

FITCH, Brian T. *Dimensions, structures et textualité dans la Trilogie Romanesque de Beckett*. Paris: Lettres Modernes, 1977. (Situation 37).

GIBSON, Andrew. *Beckett & Badiou: the pathos of intermittency*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

GRAVER, Lawrence. *Beckett: Waiting for Godot. A student guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

GUSSOW, Mel. *Conversations with and about Beckett*. New York: Grove Press, 1996.

KATZ, Daniel. *Saying I no more: subjectivity and consciousness in the prose of Samuel Beckett*. Evanston; Illinois: Northwestern University Press, 1999.

KELLER, John Robert. *Samuel Beckett and the primacy of love*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

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

KONSTANTINOVIC, Radomir. *Beckett, mi amigo*. Barcelona: Littera Books, 2001.

LEVY, Eric P. *Beckett and the voice of species: a study of the prose fiction*. Totowa; New Jersey: Barnes and Noble books, 1980.

MOORJANI, Ângela B. *Abysmal games in the novels of Samuel Beckett*. North Carolina: University of North Carolina. Chapel Hill, 1982.

_____. ; BEN-ZVI, Linda. *Beckett at 100: revolving at all*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

PATTIE, David. *Samuel Beckett*. London; New York: Routledge, 2006.

PILLING, J. S. *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

SMITH, Northrop F. *Beckett's Eighteenth century*. New York: Palgrave, 2002.

WEBB, Eugene. *Samuel Beckett: a study of his novels*. London: Peter Owen, 1970.

WEISBERG, David. *Chronicles of disorder: Samuel Beckett and the cultural politics of the modern novel*. New York: State University of New York, 2000.

WELLER, Shane. *A taste for the negative: Beckett and Nihilism*. London: Legenda, 2005.

_____. *Beckett, literature and the ethics of alterity*. New York: Palgrave Mcmillan, 2007.

WILLIAMS, Raymond. “Impasse e aporia trágicos: Tchekhov, Pirandello, Ionesco, Beckett”. In: *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

V – OBRAS GERAIS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

ADAMS, Robert Martin. *Nil: Episodes in the literary conquest of void during the 19th century*. London: Oxford University Press, 1970.

ADORNO, Theodor W. *Notas sobre Literatura*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Obra completa, 11. Madrid: Akal, 2003.

_____. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. Rio de Janeiro: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

_____. *Minima moralia: reflexions on a damaged life*. Trans. E. F. N. Jephcott. London; New York: Verso, 2005. (Radical Thinkers).

_____. *Teoria estética*. Viseu: Tipografia Guerra, 1982 (Edições 70).

ADORNO, Theodor W. et al. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grunnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

AGAMBEN, Giorgio. *Language and death: the place of negativity*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1991.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: Inferno*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ALTER, R.; KERMODE, F. (org.). *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997.

ARAÚJO, Fábio R. *Profecias on-line*. Abril/maio 1999, n. 7. Disponível em:
<<http://members.tripod.com/~Fabio001/Prof0599-7.htm>.> Acesso em: 08 dez. 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Antonio Borges Coelho. Lisboa: Vega, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Illuminations*. Trans. Harry Zorn. London: Pimlico, 2007.

BÍBLIA. N. T. João. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 2002.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind [et al.] Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Crítica e Sociologia. A Literatura e a Vida Social*. In *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CUNNINGHAM, Conor. *Genealogy of Nihilism*. London; New York: Routledge, 2002.

DEFOE, Daniel. *The life and adventures of Robinson Crusoe*. Wordsworth Editions, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *The gift of death*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1995.

DESCARTES, René. *Discurso do método. Regras para a direção do espírito*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2008.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A Ideologia da Estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* (contribuição à Teoria do romance). Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FIELDING, Henri. *Tom Jones*. New York: Barnes & Noble Classics, 2004.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito. In: *Revista USP*, nº 53. São Paulo: USP, 2003.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995. (Coleção Vega Universidade)

GILLESPIE, Michael Allen. *Nihilism before Nietzsche*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

GÓGOL, Nikolai. *O diário de um louco*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Trad. Juan Luis Vermal. Barcelona. Ediciones Destino, 2005. (Colección Imago Mundi) Volumen 67.

_____. *Língua de tradição e língua técnica*. Trad. Mário Botas. Lisboa: Vega, 1995.

JAMESON, Fredric. *Marxism and form*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1971.

JIMÉNEZ, José. *La vida como azar: complejidad de lo moderno*. Barcelona: Ediciones Destino. (Colección: Destinolibro, 354), 1994.

JUNG, C. G. “Ulisses: um monólogo” In: *O espírito na arte e na ciência*. Trad. Maria de Moraes Barros. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

JÜNGER, Ernst & HEIDEGGER, Martin. Sobre la línea. In: *Acerca del nihilismo*. Barcelona: Paidós, 1994. (Pensamiento Contemporâneo 28)

KAZANTZÁKIS, Nikos. *Ascese: os salvadores de Deus*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Report to Greco*. Oxford: Faber and Faber, 2005.

_____. *Zorba the Greek*. Faber and Faber, 1992.

KERMODE, Frank. *The sense of an ending: studies in the theory of fiction with a new epilogue*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

KIERKEGAARD, Sören. *Philosophical fragments*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1987 (Série Princípios, 24).

LUKÁCS, Georg. *Problemas del Realismo*. Trad. Carlos Gerhard. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966.

_____. O romance como epopéia burguesa. In: *Ensaaios Ad Hominem*, n. 1 Tomo II Música e literatura. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

_____. *A Teoria do Romance: Um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as Formas da Grande Épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

_____. Commitment. In: *Writer and critic and other essays*. Trans. Arthur Kahn. Lincoln: iUniverse, 2005.

MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial*. 5ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

MAUPASSANT, Guy de. *Bel-Ami*. London: Penguin, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *The will to power*. Trans. Walter Kaufmann & R. J. Hollingdale. New York: Vintage Books, s/a.

_____. *On the genealogy of morality*. Trans. Carol Diethe. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

_____. *Twilight of the Idols and the Anti-Christ*. Trans. R. J. Hollingdale. London: Penguin, 2003.

_____. *Beyond good and evil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

_____. *Thus spake Zarathustra*. Trans. Thomas Common. Mineola, New York: Dover thrift editions, 1999.

_____. *O nascimento da tragédia ou mundo grego e pessimismo*. Trad. Teresa R. Cadete. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid: Revista del Occidente, 2004.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura, 1996.

_____. La búsqueda del presente. Disponível em:

<http://www.vitral.org/vitral/vitral28/Lecturas.htm>

Acesso em: 08 jan. 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *Literatura brasileira: das origens a 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

POPE, Alexander. *The rape of the lock and other poems*. New York: Signet Classics, 2003.

REIS, Marion J. & LEMON, Lee T. *Russian formalist criticism: four essays*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1965.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo II. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. Reflexões sobre o Romance Moderno. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SARTRE, Jean Paul. *Being and Nothingness*. London: Routledge, 2005.

_____. *What is literature?* London; New York: Routledge, 2007.

_____. *A náusea*. Trad. Rita Braga. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Da morte. Metafísica do amor. Do sofrimento do mundo*.

Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SEGRE, Cesare. *Introdução à análise do texto literário*. Lisboa: Estampa, 1999.

SHAKESPEARE, William. *As you like it*. In: *The complete works*. Bath: Parragon, 2000.

SHKLOVSKY, Victor. *Art as technique*. Disponível em:

<<http://rhetorosaurus.blogspot.com/2007/06/victor-shklovsky-art-as-technique.html>>.

Acesso em: 08 dez. 2008.

SIRE, James W. *O universo ao lado: a vida examinada*. Trad. Paulo Zacharias. São Paulo: Hagnos, 2004.

STERNE, Laurence. *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: Penguin Books, 2004.

SVENDSEN, Lars. *A philosophy of boredom*. London: Reaktion Books, 2006.

SWIFT, Jonathan. *A tale of a tub*. London: Penguin Books, 2004.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TURGUÊNIEV, Ivan. *Pais e filhos*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Coleção Prosa do mundo; 16)

VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade: Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VOLPI, Franco. *O Nihilismo*. Trad. Aldo Vannucchi. São Paulo: Loyola, 1999.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.

WILLIAMS, Raymond. Impasse e aporia trágicos: Tchekhov, Pirandello, Ionesco e Beckett. In: *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bishop. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZIZEC, Slavoj. “God is dead, but He doesn’t know it”. In: *How to read Lacan*. London: Granta Books, 2006.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)