

**SEREIAS BRINCANTES; INTRÉPITOS, DECRÉPITOS NAVEGANTES: O SILÊNCIO NA  
MODERNIDADE**

por

Cassiana Lima Cardoso

Aluna do Curso de Doutorado em Literatura Comparada (Programa de Ciência da Literatura).

Trabalho apresentado aos Professores Martha Alkimin e  
Fred Goés como parte das exigências da disciplina  
*O Projeto Semiológico*, LEL 835.

Faculdade de Letras da UFRJ  
Rio de Janeiro - **1º semestre de 2010.**

## SEREIAS BRINCANTES; INTRÉPITOS, DECRÉPITOS NAVEGANTES: O SILÊNCIO NA MODERNIDADE

Pensar a ficção na modernidade: Eis o que se busca nesse breve ensaio. Certamente não o faremos com grandes pretensões: o tema é espinhoso, complexo e instável. Além disso, como é próprio dos objetos da arte, as obras literárias sobre as quais pretendemos falar não nos autorizam um olhar peremptório: Homero, Kafka e Beckett são artífices cujas obras possuem tal dinâmica formal, cada qual com sua respectiva singularidade, que uma investida que se proponha a analisá-las, afim de oferecer respostas às infundáveis questões que nos são sugeridas por cada uma delas, poderia, sem exageros, se configurar em um exercício de insensatez.

Mas o que há de mais insensato que a edificação de castelos no ar? Certamente não é assim que pensam os poetas: “Tudo que não invento é falso<sup>1</sup>”; “ Vi terras de minha terra/Por outras terras andei/ Mas o que ficou marcado/ no meu olhar fatigado/ Foram as terras que inventei<sup>2</sup>”...

Forjar novos mundos, reinos desconhecidos, percepções inteiramente dissociadas da experiência cotidiana... Seriam esses os pressupostos da ficção? O presente ensaio que aqui se inicia pretende navegar por tempestuosas, luminosas, obscuras águas: *O Canto XII*, da *Odisseia* de Homero, o conto *O silêncio das sereias*, de Franz Kafka e a novela *Malone Morre*, de Samuel Beckett.

Jacques Rancière<sup>3</sup>, em sua obra *A partilha do sensível*, chama-nos a atenção com uma interessante assertiva: “O real precisa ser ficcionalizado para ser pensado”. Segundo o filósofo francês não se trata de dizer que tudo é ficção, trata-se de constatar que a ficção na era estética, inaugurada pelos românticos, definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção: Nesse sentido, escrever a história e escrever histórias pertencem ao mesmo regime de verdade:

A revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica. Declarando que o princípio da poesia não é a ficção, mas um determinado arranjo dos signos da linguagem, a idade romântica torna indefinida a linha divisória que isolava a arte da jurisdição dos enunciados ou das imagens, bem como aquela

---

<sup>1</sup>BARROS, Manoel. **O livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002, p.67.

<sup>2</sup>BANDEIRA, Manoel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1966, p.173.

<sup>3</sup>RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**, São Paulo: EXO experimental, 2005, p.58.

que separava a razão dos fatos e a razão das histórias.  
(RANCIÈRE, 2005, p.54)

A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. Os enunciados, literários ou políticos, produzem efeito no real. Definem modelos de palavra e ação, mas também regimes de *intensidade sensível*<sup>4</sup>.

A idade romântica força de fato a linguagem a penetrar na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo, ainda que sob a forma da linguagem muda das coisas e da linguagem cifrada das imagens. É a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo “empírico” das ações obscuras e dos objetos banais.  
(RANCIÈRE, 2005, p.54-55)

A ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações “segundo a necessidade e a verossimilhança”. Torna-se uma ordenação de signos. Todavia, essa ordenação literária de signos não é de forma alguma uma auto-referencialidade solitária da linguagem. É a identificação dos modos da construção ficcional aos modos de uma leitura dos signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto. (RANCIÈRE:2005) É a assimilação das acelerações ou desacelerações da linguagem, de suas profusões de imagens ou alterações de tom, de todas suas diferenças de potencial entre o insignificante e o *supersignificante*, às modalidades da viagem pela paisagem dos traços significativos dispostos na topografia dos espaços, na fisiologia dos círculos sociais, na expressão silenciosa dos corpos. (Idem, ibidem.) Mas voltemos aos primórdios da Literatura Ocidental, quando ainda as ações encenadas na tragédia e narradas na epopeia eram, na acepção de Aristóteles, consideradas ações louváveis e dignas de apreciação e cujos protagonistas eram sempre de estirpe elevada<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup>Idem, ibidem.

<sup>5</sup>Na concepção de Rancière tal procedimento de Aristóteles fundou o que o filósofo francês chamou de regime *poético* – ou representativo- das artes. Este identifica o fato da arte- ou antes, das artes – no par *poiesis/mimesis*. O princípio mimético, no fundo, não é um princípio normativo que diz que a arte deve fazer cópias parecidas com os modelos. É, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações. Tais imitações não se enquadram nem na verificação habitual dos produtos das artes por meio do uso, nem na legislação da verdade sobre o discurso das imagens. Nisto consiste a grande operação efetuada pela elaboração aristotélica de *mimesis* e pelo privilégio dado à ação trágica. É o *feito* do poema, a fabricação de uma intriga que orchestra ações representando homens agindo, que importa, em detrimento do *ser da imagem*, cópia interrogada do *modelo*. Tal é o princípio da mudança de função do modelo dramático de que falava acima. O princípio de delimitação externa de um domínio consistente de imitações é, portanto, ao mesmo tempo, um princípio normativo de inclusão. Ele se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas: separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros, logo, aos temas representados, distribuição das

Das duas epopeias<sup>6</sup> que se encontram na origem da literatura grega, uma ilustra o poder de expansão de um povo: evoca o estabelecimento dos gregos na costa da Ásia ; graças à *Íliada*, a guerra de Tróia, um dos mais notáveis episódios dessa empresa, passou a ser o acontecimento simbólico da força conquistadora dos helenos. A segunda epopeia focaliza outra qualidade dos mesmos helenos: a faculdade de adaptação que, acrescentada ao espírito de aventura, faz que esse povo apegado à terra se vergasse de tal forma a novas condições de existência que, mal despertou para a poesia, se revelou capaz de conceber e de apreciar o poema do mar, que é a *Odisseia*.

(...) na *Odisseia* que chegou até nós, discernimos os elementos de uma obra mais arcaica e rudimentar, inspirada no labor e nos perigos, bem como nas aventuras maravilhosas ou terríveis dos homens do mar. Nosso texto o deixa pressentir, inicialmente, em numerosas descrições técnicas, onde acompanhamos a manobra de ancoragem, onde vemos o marujo erguer o mastro e soltar a vela, ou, acostando à margem pela popa, escorar na areia a embarcação que trouxe para a terra. Essas minúcias, de que está repleta nossa *Odisseia*, aproximam-na das eras remotas em que os Aqueus se iniciavam na arriscada arte de navegar. (DUFOUR, 2003, p.10)

Ao longo dos séculos, a imaginação literária e o tema da viagem prosseguiram juntos. A travessia rumo ao desconhecido, a navegação, o aprendizado do herói, a aventura, a coragem e astúcia são inseparáveis das viagens. São muitas as proezas: o mar desconhecido, que conduz o mareante até os unioculados Ciclopes, à ilha de Éolo na qual os ventos são encarcerados, aos Lestrigões e às Sereias, a Caribdes e Cila; o das potências mágicas encarnadas em Circe que metamorfoseia em porcos os companheiros de Ulisses, depois os restitui à primeira forma, e revela ao herói o segredo de evocar os mortos. Na epopeia de Homero, Ulisses penetra no mar povoado de monstros e prodígios e como todos os que vão para longe, traz de suas viagens narrativas maravilhosas.

Nesse ensaio, falaremos mais precisamente, acerca do Canto XII, no qual Ulisses consegue driblar o canto da sereias por meio de um arдил que ajudaria a propagar pelos séculos subsequentes sua fama de astuto: Após ser advertido pela deusa Circe a respeito do perigo das sereias, cuja voz encantava todos que delas se aproximavam, Circe lhe profere as instruções para que se salve do inaudito em sua viagem de regresso à pátria:

Escuta agora o que vou dizer-te; aliás um deus de novo te recordará isso mesmo. Chegarás, primeiro, à região das Sereias, cuja voz encanta todos os homens que delas se aproximam. Se alguém, sem dar por isso, delas se avizinha e as escuta, nunca mais sua mulher, seus filhos pequeninos se reunirão em torno

---

semelhanças segundo princípio de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e de comparação entre as artes etc. (Id; ibid).

<sup>6</sup>DUFOUR, Médéric. **Introdução**. Apud:HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

dele, pois que ficará cativo ao canto das Sereias(...) Prossegue adiante, sem parar; com cera doce como mel amolecida tapa as orelhas de teus companheiros, para que nenhum deles possa ouvi-las. Tu, se quiseres, ouve-as; mas que em tua nau ligeira te atem pés e mãos, estando tu preso, ao mastro, por meio de cordas para que te seja dado a experimentar o prazer de ouvir a voz das Sereias.(HOMERO, p.158)

Sabemos que Ulisses passa por toda sorte de infortúnios justamente para retornar à amada ilha de Ítaca e à presença de sua mais que estimada Penélope, além de seu filho Telêmaco. Mas é de conhecimento de Circe que o herói homérico move-se haurido pelo desejo de cunhar na história sua proverbial astúcia, portanto sugere que o ardil de Ulisses para salvar-se do terrível canto se difira do de seus companheiros: Ele entrará em contato com o o inefável, o terrível, o impensável, mas também maravilhoso canto e sairá dessa aventura incólume. A escolha de Ulisses (e de Homero), portanto, vai ao encontro da proposta de Circe: na ânsia de fundar uma máscara cujo caráter apresente singular excepcionalidade, expõe-se ao risco, prudenciando. Como acertar no entrelaço de forças opostas? Donald Schüler<sup>7</sup>, ilustrando um aforismo de Heráclito, diz que as virtudes não são trazidas dos berços. Elas resultam de escolhas inteligentes, da correta compreensão de forças atuantes na cidade e no universo. A prudência é virtude dos homens que aspiram o saber. A virtude (*arete*) também é qualidade dos órgãos. Enxergar bem, ouvir bem, são virtudes. Virtuoso é o que funciona bem. Ulisses salva suas entranhas porque prudencia, ouve Circe e segue rigorosamente as instruções da deusa para explorar uma região perigosa e não sucumbir ao desatino, à desrazão que desencadearia o canto das sereias em seu *destino*. No episódio homérico, o principal instrumento de *salvação* é arquitetado a partir de um princípio de racionalidade, que media suas ações diante do perigo, concedido à Ulisses pelos deuses; Por ele apropriado como forma de enfrentamento do extraordinário, mas, principalmente, como substrato para a edificação do mito do herói que se sustentará ao longo dos séculos. Assim do *canto XII para o canto XIII* há uma transição: Se até então, Ulisses nos contava sua história, é agora Homero quem o fará. Reside nessa cisão da narrativa algum propósito? Que aconteceria, pergunta Blanchot<sup>8</sup>, se Ulisses e Homero, em vez de pessoas distintas que comodamente dividem entre si os papéis, fossem uma única e mesma presença? Se a narrativa de Homero não fosse outra coisa senão o movimento realizado por Ulisses no seio do espaço que abre o *Canto das Sereias*? Se Homero só tivesse o poder para contar na medida em que, sob o nome de Ulisses, um Ulisses livre de entraves embora preso, se dirige a esse lugar onde o poder de falar e de contar parece estar-lhe prometido, na condição de aí desaparecer? Eis, segundo Blanchot, uma das estranhezas, uma das pretensões da narrativa:

---

<sup>7</sup>SCHÜLER, Donald. **Heráclito e seu (dis) curso**. L&PM Pocket., Porto Alegre, 2001, p.177.

<sup>8</sup>BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução: Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'água, 1984.

Ela não “relata” senão a si própria, e este relato, ao mesmo tempo que se efetua, produz o que conta, só é possível como relato se realizar o que se passa nesse relato, pois detém então o ponto ou plano onde a realidade que a narrativa “descreve” pode incessantemente unir-se à realidade enquanto narrativa, garanti-la e encontrar nela sua garantia.(BLANCHOT, 1984, p.12-13)

O universo da ficção institui uma realidade que lhe é própria, o que faz de Ulisses Homero é o espaço ficcional, a fricção entre a narrativa e a possibilidade de realidade que o fazer poético instaura.

Ouvir o Canto das Sereias é, para aquele Ulisses, passar a ser Homero, e no entanto apenas na narrativa de Homero se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em contato com a força de elementos e com a voz do abismo. Blanchot desacredita do Ulisses homérico:

É verdade, Ulisses venceu-as, mas de que maneira? Ulisses, a teimosia e a prudência de Ulisses, a perfídia com que fruiu do espetáculo das Sereias sem riscos e sem aceitar as consequências, essa cobarde, medíocre e calma fruição, comedida, como convém a um Grego da decadência que jamais mereceu ser herói da *Ilíada*, essa cobardia feliz e segura, baseada aliás num privilégio que o coloca fora da condição humana, não tendo os outros minimamente direito à felicidade da elite, mas somente ao prazer de ver o seu chefe contorcer-se ridiculamente, com caretas de êxtase vazio, direito também à satisfação de dominar o seu senhor (era essa, sem dúvida, a lição que ouviam, o verdadeiro canto das Sereias para eles): a atitude de Ulisses, essa surdez espantosa daquele que é surdo porque ouve, bastou para comunicar às sereias um desespero até então reservado aos homens e para fazer delas, por causa desse desespero, belas raparigas reais, uma só vez reais e dignas da sua promessa, capazes portanto de desaparecer na verdade e na profundidade de seu canto.(BLANCHOT, 1984, p.12-13)

Haveria então um princípio mau neste convite das profundidades? Seriam as Sereias, como o costume tentou persuadir-nos, somente vozes falsas que não deviam ser ouvidas, o engano e a sedução a que só resistiam os seres de deslealdade e astúcia? “Tudo é ilusão”, nos diria Nietzsche na modernidade: Encenação, aparência e dissimulação: o canto mimetiza o jogo,-só há o jogo, a encenação do jogo.

Segundo David Welbery, “o tema do relato homérico é assinalado, na leitura de Maurice Blanchot, como a origem do relato<sup>9</sup>. Em sua leitura, o objeto do relato homérico se mostra como origem do relato geral. O canto das sereias seria a indiferenciação entre o sujeito que narra e o sujeito qual se prometeria a pura perda de diferenças do silêncio, do ponto zero da descrição. As distinções (uso das ceras pelos homens que tocam a embarcação, enquanto Ulisses, atado ao mastro, pode ouvir o

---

<sup>9</sup>WELLBERY, David E. **Neo-Retórica e Desconstrução**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p.195.

canto das sereias), propiciam a vitória de Ulisses sobre as mesmas e são compreendidas, na perspectiva de Blanchot, como as diferenças verbais, que constituem a armadura básica do discurso épico. “No episódio, salva-se não só o herói mas o próprio *epos*.<sup>10</sup>”

Vencidas as sereias pelo poder da técnica, que sempre pretenderá jogar sem perigo com as potências irrealis (inspiradas), nem por isso Ulisses ficou liberto. Elas atraíram-no aí onde ele não queria cair e, ocultas no interior que se tornou o seu túmulo, arrastaram-no, a ele e a muitos outros, para essa navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa, o canto já não imediato, mas contado, por isso agora aparentemente inofensivo, ode que se tornou episódio. (BLANCHOT,1985, p.13)

Começemos com as elaborações de Blanchot<sup>11</sup> para a tentativa de um entendimento à questão inicial: Qual era a natureza do canto das Sereias? Em que consistia a sua falha? Porque é que essa falha o tornava tão poderoso?

Há os que sempre responderam: era um canto inumano – sem dúvida um ruído natural (haverá outros?), mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem, muito baixo e despertando nele esse prazer extremo de cair que lhe é impossível satisfazer nas condições normais da vida. Mas, dizem outros, mais estranho era o encantamento: mais não fazia que reproduzir o canto habitual dos homens, e se as Sereias, que não passavam de animais, muito belos, devido o reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer naquele que as ouvia a suspeita da inumanidade de todo o canto humano.(Id,ibd.p.13)

Terá sido por desespero que perecem os homens apaixonados pelo próprio canto? Por um desespero muito próximo do arrebatamento. Havia algo de maravilhoso nesse canto real, canto comum, secreto, canto simples, cotidiano, que eles tinham que reconhecer logo, cantado irrealmente por potências estranhas e, digamo-lo, imaginárias, canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada palavra um abismo que os incitava a desaparecer. “Esse canto, não podemos esquecer, dirigia-se aos navegantes, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, de fazer do canto o movimento para o canto e desse movimento a expressão máxima do desejo.<sup>12</sup>”

Quando Blanchot diz que “sempre existiu da parte dos homens um esforço pouco nobre para desacreditar as Sereias acusando-as grosseiramente de mentira: mentirosas quando cantavam, enganadoras quando suspiravam, fictícias quando se lhes tocava; completamente inexistentes, de uma

---

<sup>10</sup>Id, ibid; p.196.

<sup>11</sup>BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução: Maria Regina Louro. Relógio d'água, Edição número 13, p.11.

<sup>12</sup>Id, ibd.; p.12.

inexistência pueril que o bom senso de Ulisses bastou para destruir”, (BLANCHOT:2005) remete-nos à concepção platônica de *mímeses*, a qual Ranciére chamou de *regime ético das imagens*. Neste regime proposto por Ranciére, a *arte* não é uma identificação enquanto tal, mas se encontra subsumida na questão das imagens. Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto a seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem. Pertence a esse regime a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são produzidas. Ao contrário, o regime estético das artes que se inaugura com os românticos dará a arte o lugar que lhe é próprio. (RANCIÈRE: 2005)

Seria então essa a figuração, tal qual nos sugere Blanchot? Por cantarem como os homens, o canto das sereias era um canto insólito? Haveria nesse canto a potência de despertar no homem o incognoscível? Esse canto seria... A literatura? A arte?.. O próprio Blanchot responde: Não é uma alegoria: Há sempre uma luta obscura entre a narrativa e o encontro com as Sereias, esse canto enigmático que é poderoso por sua falha:

Estranha navegação, mas para que fim? Sempre foi possível pensar-se que todos aqueles que dele se tinham aproximado mais não fizeram que aproximar-se e que pereceram por impaciência por terem prematuramente afirmado: é aqui; aqui, eu lançarei a âncora. Segundo outros, era, pelo contrário, demasiado tarde: o fim sempre for a ultrapassado; o encantamento, devido a uma promessa enigmática, expunha os homens a serem infiéis a eles próprios, ao seu canto humano e até à essência do canto, despertando a esperança e o desejo de um além maravilhoso, e esse além não representava senão um deserto, como se a região-mãe fosse música, um lugar de aridez e de secura onde o silêncio, como o ruído, queimava, naquele que se dispusera a cantar, todos os caminhos de acesso ao canto.(BLANCHOT, 1985, p.12)

Que significado se emprestaria a tal canto e à vitória de Ulisses? As sereias, seres híbridos, como os animais são alteridade por excelência, que por reflexo da formosura feminina, as tornam muito belas. Uma alteridade, pois, que as olhos humanos, se dissimula em semelhança. Potências estrangeiras e, por assim dizer “imaginárias”, o seu era “canto de abismo”, que ao ser escutado, “abria em cada palavra um abismo e convidava a cada um que aí desaparecesse” (COSTA LIMA:2000)

As sereias são o outro excessivo; excessivo por natureza, por sua sedução, por sua força dissimuladora. À sua potência negativa apenas resistiram “os seres da deslealdade e da astúcia”. Se o veneno se incorporava em uma unanimidade só aparentemente positiva, o antídoto carecia de um condutor que detinha traços aparentemente negativos – deslealdade e astúcia – para que de seu contato resultasse o alcance da liberdade. Do choque entre veneno e antídoto, as sereias e Ulisses, resultava a

domesticação das sedutoras. A dissimulação se metamorfoseia em realidade e a sedução é reconduzida ao caminho da verdade. (COSTA LIMA:2000) Mais este não é ainda o último ato: Vencidas, as Sereias atraem Ulisses para outra navegação, uma a que ele não visara: o universo ficcional.

### **Kafka e Beckett: A reinvenção da literatura**

No *silêncio das sereias* Kafka profana o episódio do *Canto XII* da *Odisseia* por meio da desconstrução das premissas narrativas em que se baseia o relato homérico. O Ulisses de Kafka procede de maneira idêntica ao Ulisses homérico, prudencia a partir dos conselhos da deusa Circe, se valhe dos mesmos ardis por ela propostos para sua salvação. Kafka inicia a narrativa com o seguinte enunciado: “ Prova de que também meios insuficientes e mesmo infantis podem servir para salvação”.

David Wellbery, em sua análise acerca do conto de Kafka, pergunta se tal afirmação que inicia “O silêncio das sereias de Kafka” é um sintagma que pertence ao texto em sua unidade ou pode ser encarado como um título, estando do texto separado?

“Estamos diante de um gesto classificatório, que, junto com os signos a que se antepõe, integra um único texto, taxinomicamente não estabilizado? Por onde passa a linha demarcatória decisiva: através dos dois pontos ou em volta do texto integral?” Ao que o próprio Wellbery responde:

Uma leitura que procura fazer justiça à dinâmica do texto de Kafka não tem como tarefa responder a essa pergunta mas sim compreendê-la em sua irresponsabilidade. (...) A forma verbal do sintagma de Kafka manifestamente se apoia em uma figura do discurso conhecida pela ciência e pela filosofia e imita sua construção sintática, seu léxico e sua pontuação. O emprego da fórmula nos textos científicos se apoia em uma convenção que permite que se introduzam, alternativamente, dois discursos; a saber, o da própria prova e o discurso metalinguístico, que classifica o primeiro como prova. (WELLBERY, 1998, p.193)

O fato de Kafka, ao fazer uso de um sintagma próprio do esquema científico como introdução de seu conto, produz duplo efeito na opinião de Wellbery. Em primeiro lugar, dada a estrutura de reiteração própria à citação, a distinção entre linguagem-objeto e metalinguagem permanece relevante também para a citação; as convenções discursivas básicas tornam-se por assim dizer implicadas. Em segundo lugar, contudo, a distinção não funciona em (*intentio recta*<sup>13</sup>). Pelo deslocamento do enunciado, que a citação produz, a distinção converte-se ao contrário em objeto da observação. Essa observação converte-se na pergunta sobre se a distinção entre linguagem-objeto e metalinguagem é, de

---

<sup>13</sup>A *intentio recta* é definida por Lukács como o conhecimento da realidade exterior ao indivíduo, neste sentido ela se apresenta como reflexo da realidade que lhe é exterior. Cf. LESSA, Sergio; **A Ontologia de Lukács e a atualidade do marxismo**. 2ª edição, Maceió: EDUFAL, 1997.

sua parte, uma linguagem-objeto ou metalinguística. (WELLBERY: 1998)

Deleuze, na obra *Lógica do Sentido*<sup>14</sup> define: “ O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas.” Concordamos que tal processo se opere no texto de Kafka por via do paradoxo. Mas insinuamos também que tal paradoxo seja, de imediato instaurado na estância do texto “O silêncio das sereias”, por meio de uma outra figura de estilo que permeia todo o texto: a ironia.

Schlegel, o principal teórico da ironia romântica alemã, afirmava: “Quanto mais a poesia é ciência, mas ela se torna arte”. (BOURGEOIS, 1974, p.17). O distanciamento e a lucidez irônicos eram assim fatores de autonomia da arte que queria ser vista como arte, como realidade própria, como produção e não como representação de outra coisa exterior a si mesma. Desse modo, a arte seria uma realização artificial que se confessa artificial e que indica, na tessitura do texto, os artifícios utilizados em sua construção. Schlegel<sup>15</sup> chegara a acreditar que a ironia era consequência do reconhecimento de que o mundo em sua essência é paradoxal; somente uma atitude ambivalente pode abranger a sua totalidade contraditória. A ironia romântica não será assim, como diz Bourgeois (1974), a simples distância do autor em relação à sua obra; ela faz com que o significado não seja necessariamente o objetivo do discurso; cada sentido, compreendido direta e ironicamente, deve reenviar ao significante para lhe dar o único valor possível, o ato estético.

Costa Lima (2000) toma a instabilidade semântica como um traço constitutivo da obra ficcional na modernidade. A instabilidade semântica significa que o texto já não se deixa entender como explicação de um estado prévio de coisas ou de uma teorização prévia que ele ilustraria. “Sem que se isente do mundo, o texto literário não se explica pelo mundo ou por uma teoria sobre o mundo. Embora intensa, a instabilidade semântica nem se inaugura com Kafka – lembre-se de Flaubert ou Kleist – nem se encerra – lembre-se de Beckett”(COSTA LIMA, 2000, p.372). Voltemos ao *Silêncio das sereias* de Kafka: Os meios insuficientes e infantis seriam a cera e as cadeias, que haviam livrado o Ulisses homérico?

Para preservar-se das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e deixou-se amarrar ao mastro. Naturalmente, há muito tempo qualquer viajante poderia ter feito algo semelhante (salvo aqueles que a sereia seduzia de longe), mas em todo o mundo se sabia que isso não seria ajuda. O canto das sereias a tudo transpassava, até a cera e a paixão dos seduzidos teriam feito saltar mais do que mastros e cadeias.(KAFKA, 2000, p.368)

---

<sup>14</sup>DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.03.

<sup>15</sup>DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na Literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006, p.42.

O rumo da reelaboração a que o texto kafkaniano submete o episódio das sereias do Livro 12 da *Odisseia*, compreende-se, na concepção de Wellbery (2000) como deslocamento das premissas narrativas em que se baseia o relato homérico. Assim, os elementos “cera” e “cadeias” são despojados de sua relevância material e tecnológica que ainda têm em Homero pelo fato de que o pressuposto de um uso eficaz é, sob este aspecto, simplesmente negado.

As ceras e as cadeias são desqualificadas como pseudo-instrumentos; já não são ferramentas, mas, por assim dizer, citação testemunho (*Zitat-Zeuge*), brinquedos (*Spielzeuge*); essa a razão porque Ulisses, “na alegria inocente de seu estratagema”, os toma como objetos de um moço que se diverte. Também infantis são os meios de que se trata a frase examinada. O jogo com cera e cadeias, que o texto de Kafka estabelece, é simplesmente isso: um jogo com elementos do texto. “Por assim dizê-lo”, em Kafka o fingir na *intentio recta* não mais sucede. (WELLBERY,1998, p.194)

O inusitado, entretanto, provêm das sereias: conhecedoras da fama a respeito da sagacidade de Ulisses, temendo serem enganadas pelo herói, elaboram um novo estratagema para ludibriá-lo: ao contrário de seu canto, sobre o qual já se professava a força terrível e avassaladora, ofereceriam à Ulisses algo ainda mais funesto: o seu silêncio. “Mas as sereias têm uma arma ainda mais terrível que o canto: seu silêncio. Embora não haja sucedido, seria contudo pensável que alguém se salvasse do seu canto, mas por certo, não de seu silêncio.” (Id, ibid)

O Ulisses kafkaniano, porém, ao deparar-se com o silêncio das sereias, apesar de não escutá-las, julgou que elas cantavam. Ao sentimento de havê-las vencido com a própria força e astúcia, ganhou sua face uma expressão de entusiasmo tal, que as sereias, ao que parece, desistiram de vencê-lo e decidiram por encenarem o próprio silêncio como canto, a quem respondia Ulisses, crédulo estar em contato com o canto terrível, inefável, das sereias:

Elas, mais belas que nunca, porém, se erguiam e contorciam, deixavam a horrenda cabeleira ondular no vento, cravavam as garras nas rochas; já não queriam apenas seduzir senão que apenas o quanto possível prender o fulgor dos grandes olhos de Ulisses. (...) Se as sereias tivessem consciência, teriam sido naquele momento aniquiladas; mas assim permaneceram; apenas Ulisses delas escapou. (KAFKA, 2000, p.368)

Qual é a razão para que elas temessem a capacidade de enganar de Ulisses? Em que medida o silêncio se apresentaria como algo ainda mais nefasto que o canto das Sereias? E mais: Como o Ulisses de Kafka se salva? Vejamos o desfecho, chamado de *Apêndice* pelo autor, do conto:

De resto, um apêndice foi aqui legado. Diz-se que Ulisses era tão astuto, era tamanha raposa que mesmo a deusa do destino

não conseguia penetrar em seu íntimo; embora isso não seja mais concebível pelo entendimento humano, talvez tenha de fato notado que as sereias silenciaram e lhes opôs e aos deuses, como uma espécie de escudo, o processo de dissimulação acima. (Idem, ibidem).

Wellbery nos sugere: A salvação torna-se possível pela mínima diferenciação entre o “não ouvido”, que Ulisses crê não ouvir, e o “silêncio”, que ele de fato não ouve. Essa diferenciação não penetra no campo cognitivo de Ulisses, que simplesmente crê que lida com a ausência do canto. A diferenciação antes, compete ao leitor, que sabe que essa crença é falsa.

Assim a salvação se funda em dupla diferenciação: de um lado, entre as perspectivas dos personagens e do leitor, de outro em verdade e aparência. O Ulisses kafkaniano ajusta-se à crença na aparência, na ficção, cuja ficcionalidade só o leitor reconhece. Uma formulação alternativa da mesma questão seria: Ulisses permanece na posição de crença do Ulisses homérico, mas opera sob condições completamente diversas, sobre as quais só o leitor está informado. Entretanto, todo esse complexo é sacudido pelo “apêndice”: que considera a possibilidade de que Ulisses “notou realmente que as sereias silenciaram” e, por isso, o jogo com cera e cadeias e a crença em sua eficácia seriam dispostos por ele como “processo de dissimulação”. (WELLBERY, 1998, p.201)

Em consequência dessa reviravolta das premissas narrativas, a diferenciação entre as perspectivas dos personagens e do leitor e mais ainda a entre verdade e aparência são lançadas no torvelinho da paradoxalidade. O conteúdo cognitivo de Ulisses não é mais uma ficção que se deixa distinguir da verdade, mas sim a ficção de uma ficção. Ele finge que há uma distinção entre verdade e aparência; dissimula a dissimulação do “silêncio” como mero “não-ouvido”. (Idem, ibidem)

Para Neumann<sup>16</sup> a forma peculiar do paradoxo em Kafka se converte no próprio princípio de construção do texto. O “paradoxo deslizante” visa a desobstruir uma compreensão bloqueada por uma lógica demasiado pragmática. “A poesia, pode-se também dizer, restabelece sua velha aliança com a filosofia como produção a contrapelo, produção que não doma o objeto<sup>17</sup>”. Wellbery, porém, discorda de Neumann: Para ele, “compreender e interpretar o paradoxo como um princípio de estilo”, subordinaria a compreensão do paradoxo à função de princípio de organização da linguagem, ao *Stilprinzip*, ao passo que para Wellbery a força do paradoxo traspassa tal limite e afeta muito mais intensamente a obra literária, pois a leva a romper com a ideia de ficção. (COSTA LIMA: 2000)

---

<sup>16</sup>COSTA LIMA, Luís. **Mimesis: Desafio ao Pensamento: O Paradoxo em Kafka**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p.376.

<sup>17</sup>Idem, ibidem.

Segundo Wolfgang Iser<sup>18</sup> no século XIX, a literatura passara a usufruir de um prestígio ímpar porque, em face do déficit de orientação para a vida causado pelo choque entre teologia e ciência e pela disparidade de sentidos parciais oferecidos pelas ciências particulares, ademais em processo de continuada multiplicação, só a literatura parecia capaz de oferecer respostas de abrangência geral. Em virtude disso, cabia à interpretação literária extrair do texto ficcional uma mensagem passível de ser reconhecida, internalizada e praticada pelo leitor.

Fora de seitas e igrejas, a arte se oferecia como religião leiga e liberal, o meio de excelência da *Bildung*, no duplo sentido de “educação” e “formação”. Sem ser didática, a literatura servia. É certo que este farol pedagógico já era afetado desde meados do século XIX, com o romance desorientador de Flaubert, com a eleição do demoníaco em Baudelaire, com a linguagem visionária, referencialmente alucinada de Rimbaud, com a lírica ironicamente prosaica de Corbière. Mas o lugar reservado à literatura só seria aniquilado com o traumatismo de entre as duas Grandes Guerras. (COSTA LIMA, 2000, p. 379)

De uma escrita que nasce da impossibilidade, Kafka criará uma obra que retrata um mundo no qual a racionalidade não possui mais espaço. A conversão de Kafka em profeta de desgraças temporalmente próximas, fosse o nazismo, fosse o stalinismo, que se expandiria nos anos imediatamente posteriores à Segunda Grande Guerra, apenas retardava a compreensão de que seu texto já não alimentava o fogo ético-estético requerido para a modelagem do bom cidadão.

Ao passo que *Os Buddenbrooks* e *A montanha mágica* ainda podem ser tomados como reflexão melancólica da dissolução dos valores da classe que sustentara o ideal da *Bildung*, nos relatos de Kafka não há sequer a história de uma perda: ela é instantânea, sensível e irremediável; presente em cada modulação das frases. Mesmo por este seu impacto-relâmpago, sua compreensão foi sensivelmente mais lenta. (COSTA LIMA:2000)

Apesar de exceções como Willi Haas e Walter Benjamin, só em meados da década de 1960 veio-se firmando um linha interpretativa que aprende a escutar sua dissonância. Em consequência, o intérprete perde o caráter de mediador que o privilegiara. Como os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari notaram, no mundo dos personagens de Kafka – como para o herói astucioso das epopeias – não existe crítica, mas apenas a racionalização de perdas e ganhos. E Walter Benjamin observou, com uma pitada de ironia, que “de todos os seres de Kafka são os animais os que mais refletem”<sup>19</sup>,

---

<sup>18</sup>Cf. ISER, Wolfgang, 1976, p.17. Apud: COSTA Lima, **Mímesis: Desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, Civilização Brasileira, p.371.

<sup>19</sup>SILVA-SELIGMANN, Márcio. **Kafka e a reivenção da literatura**. *Entreclássicos Kafka n° 08*, São Paulo: Ediouro, 2008.

O texto kafkaniano não possui nenhuma pretensão pedagógica. A literatura de Kafka se produziu dentro de um espaço amplamente aporético, isto é, de um dilema sem solução: sua literatura, como ele mesmo escreveu em uma carta de 1921 a seu amigo Max Brod (falando da literatura de “jovens judeus que começaram a escrever em alemão”...), nasceu de algumas impossibilidades fundamentais: “A impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever de maneira diferente. Também se pode acrescentar uma quarta impossibilidade, a impossibilidade de escrever...”

Esta escritura que nasceu da impossibilidade e da necessidade – como testemunho de modo geral- criou parábolas e configurações imagéticas (paradoxalmente iconoclastas) que desdobram as aporias em que Kafka viveu. Se ele se sentia sobre um barco – como em sua narrativa “O foguista”, que se passa toda ela no mar, apenas com a imagem da terra prometida (os EUA) surgindo na janela – é porque ele sabia, na própria carne, o que significa a diáspora e o exílio. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.78)

Samuel Beckett também vivenciou o impasse que acompanhou seu prolongado esforço criativo para expressar a crise moderna da narrativa “não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressão, aliado à obrigação de expressar”.<sup>20</sup> A errância forçada sempre propiciou aos heróis de Beckett as provas da inutilidade da demanda, aprendida a duras penas no confronto com a animosidade do mundo.

Seja nas narrativas em que desfigura traços da picaresca, o bom humor de seus protagonistas amargando em desencanto e retraimento – como *Murphy ou Mercier et Camier*-, seja na alegoria da impenetrabilidade do mundo de *Watt*, o motivo da viagem a contragosto sempre ocupou papel central nos romances beckettianos. Trata-se do destino com sabor de punição de falta inata, culpa original: incontornável, sisífico, vão. (SOUZA, 2001, p.115).

Segundo o poeta Paulo Leminski<sup>21</sup>, “talvez nenhum escritor do século XX apresente o ser humano nas mais extremas fronteiras de abjeção e precariedade como Samuel Beckett”. No posfácio que Leminski escreve à sua tradução do romance *Malone Morre*, ele repete as palavras “desespero”, “decadência” e “destruição” para resumir a atmosfera geral da obra beckettiana, chegando mesmo a afirmar que “Beckett é um virtuose de vazios”.<sup>22</sup>

Na trilogia pós-guerra *Molloy, Malone Morre e O Inominável* -, haverá de forma recorrente essa tematização: a paralisia progressiva do corpo, a confusão do espírito e o recolhimento em espaços

---

<sup>20</sup> BECKETT, Samuel. **Three dialogues with Georges Duthuit**. London: John Calder, 1983.

<sup>21</sup> BECKETT, Samuel. **Malone Morre**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004.

<sup>22</sup> Idem, ibidem.

fechados. O alvo que vai se esboçando no percurso e para o qual parecem convergir, em retrospecto, as narrativas beckettianas é, portanto, o das narrativas de encerramento, no duplo sentido da expressão: o de uma prosa às voltas com a dificuldade de acabar, no corpo e na alma, e levada a escarafunchar ao extremo os horrores do confinamento, da vida encaixotada.

Como observa Fábio de Souza Andrade<sup>23</sup>, dentro da centralidade da trilogia, *Malone Morre*, romance intermediário, aparece como o ponto em que este processo ganha maior nitidez e visibilidade. A viagem necessária é agora confiada a uma personagem, que vaga ao redor da cama imóvel do narrador. O cordão da fantasia poupa ao corpo impotente de Malone as agruras do sofrimento suplementar que a caminhada traria. Quanto ao espaço, se as fases na vida de sua personagem permitem-lhe uma recapitulação em súpula da diversidade de ambientes que suas personagens anteriores atravessam e onde feneceram aos poucos (o caminho das criaturas beckettianas, também entretidas pela falta de saídas, sempre faz o percurso inverso do poema e Drummond, o inseto abre caminho para que a vida agonizante se desfaça em pedra) a solidão do quarto fechado que se inaugura com Molloy e Moran, está em Malone intensificada sob forma de cela, minimamente comunicante com o exterior.

Portanto, assim como Kafka, Beckett produziu sua obra num espaço amplamente aporético: *Malone Morre* foi escrito no período pós-guerra, quando a catástrofe havia se revelado como algo concreto, produto da estultícia humana num cenário de perplexidade e desespero.

A atmosfera de desespero na obra de Beckett, porém, não é daquelas que se curam com soluções sociais ou coletivas, no sentido de uma sociedade mais justa e construtiva: é uma desesperança integral, essencial, inspirada na decadência física do homem, na falta de sentido de todas as coisas e na certeza da morte. Beckett é um escritor de vertigens. “Implacável, não acena para o leitor nenhuma luzinha de consolo.”(LEMINSKI:2004)

Claro, não faltou quem dissesse que na escrita do irlandês estivesse manifesta a decadência da ordem burguesa, a poesia de um mundo vazio, posto que perdera sua razão de ser histórica. O fato é que começou a escrever em francês, abandonando a língua pátria, no ano em que os americanos lançaram a bomba atômica no Japão, “encerrando com chave de urânio a guerra em que a Europa acabou como poder”<sup>24</sup>. Porém, Beckett não é um fabulista, seus narradores não nos trazem alegorias precisas que expressam uma correlação direta com realidade. Aliás, sua repugnância pela arte realista era notória, “a grotesca falácia da arte realista - “esse miserável depoimento de linha de superfície” e a

---

<sup>23</sup> ANDRADE, Fábio de Souza de. **Samuel Beckett: O Silêncio Possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.115-116.

<sup>24</sup> *Ibid.*

mesquinha vulgaridade de uma literatura de anotações<sup>25</sup>”. Pois como disse o próprio Beckett em seu ensaio *Work in Progress* de Joyce:

A forma, a estrutura e o clima de uma asserção artística não podem ser divorciados de seu significado, de seu conteúdo conceitual; pelo próprio fato de uma obra de arte em seu todo *ser* seu significado, *o que é* dito é indissolavelmente ligado à *maneira* por que é dito, e não pode ser dito de nenhuma outra maneira. (ESSLIN, 1969, p.38)

Nos manuais de literatura, Beckett é frequentemente associado aos escritores do *Nouveau Roman*, ao lado de Michel Butor, Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet, Marguerite Duras e Robert Pinget. Aproxima-os talvez uma tendência de “objetivar” os atos humanos, transformando as relações interpessoais e a subjetividade em coisas. Tudo o mais os afasta: o crispado desespero metafísico apocalíptico em Beckett nada tem a ver com a neutra objetividade tecnocrática do *nouveau roman*, no qual a recalcada religiosidade protestante de Beckett nada tem a fazer.

Ocorre ainda, como observa Leminski (2004), “que os autores do *nouveau roman* quiseram inovar, cartesianamente, a construção da narrativa, com obras onde a arquitetura e a engenharia do narrar são mais importantes que os fatos relatados”. Beckett, porém não possui a pretensão de salvar o romance, ele postula a destruição da literatura, que tem que começar pela destruição da linguagem, na qual não acredita. Seu texto se constrói por via do paradoxo, da aporia. |

Aporia<sup>26</sup> é uma palavra grega que significa “dificuldade, confusão” - literalmente, “caminho sem caminho”, uma estrada que não leva a lugar nenhum. Na retórica clássica o termo denota uma dúvida real ou ilusória a respeito de um assunto qualquer, uma incerteza sobre como dar continuidade a um discurso.

Na ficção, em particular nos textos em que um personagem conta a sua história, a aporia é um dos recursos mais utilizados para despertar a curiosidade ou enfatizar o caráter extraordinário da história narrada. Muitas vezes a aporia vem acompanhada de uma outra figura retórica chamada “aposiopese”, que se refere a frases incompletas e inacabadas, geralmente indicada na página pelas reticências... (LODGE, 2009, p.226)

Segundo Paulo Leminski, todo o projeto de texto e sentido em Malone deflagra-se a partir do emprego sistemático, talvez, de dois efeitos de linguagem que Beckett soube, magistralmente, escolher e manejar

---

<sup>25</sup>BECKETT, Samuel. (Nova York: Grove Press, sem data), p.57. Apud: ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p.23.

<sup>26</sup>LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&M, 2009, p. 226.

ar com virtuosismo.

Um desses efeitos seria uma certa erosão e anulação do significado, através de interferências relativizadoras ou anuladoras. Em *Malone Morre* há o emprego constante de “modificadores”, do tipo “talvez”, “quem sabe”, “de certa maneira”, “visto de um certo ângulo”, “se bem me lembro”, “se meus olhos não me enganam”, processo afim ao uso intensivo de adjetivos como “certo”, “algum”, “qualquer”, índices de indefinição, “indeterminativos”. “Isso confere ao texto de Malone uma espécie de aura de irrealidade, de relatividade extrema, de coisa for a de foco, pré-pós-seres.”(LEMINSKI, 2004) Desnecessário apontar quanto essa aura de indeterminação convém, em nível ficcional, aos fluxos mentais desse paciente terminal que é Malone: em Beckett, a pobre *certeza* é quem o paciente terminal.

Me pergunto porque fico falando essas 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. Depois do fracasso, o consolo, o repouso, comecei de novo a querer viver, ser outrem. Como tudo isso é falso. Não tenho tempo para explicar. Jamais consegui nada parecido. Comecei de novo. Mas, pouco a pouco, com uma outra intenção. Não mais a de ter sucesso, mas de fracassar. Nuance. O que eu queria atingir, saindo de dentro do meu buraco, depois da luz singrando para inacessíveis viveres, eram os êxtases da vertigem, o abandono, a queda, o mergulho, o retorno à escravidão, ao nada, à seriedade, à casa, àquele que me esperava sempre, que precisava de mim e do qual eu tinha necessidade, me tomava em seus braços, e me dizia para não partir mais, me cedia seu lugar e velava por mim, que sofria cada vez que eu o deixava, que fiz sofrer muito e contentei pouco, que eu nunca vi. (BECKETT, 2004, p.30)

Ao lado dos índices de indeterminação, que Leminski (2004) chamou de *anuladores*, muitas vezes Beckett conduz aquela longa frase, cheia de reentrâncias, golfos e baías, para concluir dizendo: “ou não é nada disso”, ou “o que seria impossível”, ou “que bom se fosse verdade”, bombas frasais de efeito retroativo, que destroem a validade da frase que acaba de anunciar. Malone, assim, está cheio de frases que terminam zero a zero, frases que não precisam ser ditas, frases, enfim, que não verificam nenhum real exterior, existindo, apenas, como palavras, entidades textuais autônomas. “No manípulo desses anuladores, Beckett inscreveu a vigência da morte, o óbito das frases depois da leitura, que é seu assim viver, a iminente morte física de Malone/Saposcat/Macmann, do texto, Beckett, da literatura, de todos nós quem sabe.” (LEMINSKI :2004)

O outro efeito consistiria no emprego maníaco de orações intercaladas, destruindo o desenho sintático e semântico da oração principal, que, em Beckett, muitas vezes, tem que ser meticulosamente garimpada, como um esqueleto de um fóssil, das rochas onde foi sedimentado, um dia.

Beckett, em *Malone*, parece se comprazer em dilatar a eco de cada frase ou palavra, com complementos, orações adjetivas, detalhes laterais, comentários *en passant*, dispersões semânticas... Esse efeito, também, é ficcionalmente pertinente. Malone é a desmemória de um ancião que já viveu todo vivível.

Beckett era um desconstrucionista *avant la lettre*. “Eu pareço falar, não sou eu, sobre mim, não é sobre mim.” Essa frase, como tantas outras de Beckett, ataca as fundações da longa tradição humanista da ficção autobiográfica e da autobiografia ficcional que surge com *Robison Crusoe*, passa por *Grandes Esperanças* e chega até *Em busca do tempo perdido* como uma promessa consoladora de autoconhecimento (LODGE, 2009, p.226)

Para David Lodge (2009), Beckett antecipou a noção elaborada por Derrida sobre a “différance” inevitável do discurso verbal: o “eu” que fala é sempre diferente do “eu” de quem se fala, e assim o ajuste preciso entre a linguagem e a realidade vê-se eternamente postergado.

Em *Malone Morre* o personagem central é (parece ser) um velho nonagenário, morrendo num quarto de hospital ou de asilo, quase reduzido a um estado larvar, onde a única coisa que ainda pode fazer é criar histórias e devanear. E esse devaneio é o texto de Malone, uma prosa lúcida, forte e vigorosa em constante contraste com a situação presente (*o present state*) do paciente-personagem-protagonista. A rotina de Malone é estar atado à cama, imobilizado por sua decrepita condição. Moribundo em seu claustrofóbico quarto, comunica-se com o mundo através de um bastão e um lápis. São também “meios insuficientes e infantis” que promovem a inscrição de Malone no universo ficcional. Como é próprio das narrativas metaficcionais, a aporia torna-se um princípio estrutural na medida em que o narrador-autor enfrenta o problema insolúvel de representar a vida na arte ou confessa a própria incerteza em relação ao destino dos personagens ficcionais.

Tudo foi previsto. Estou nu na cama, nas cobertas, que eu aumento ou diminuo conforme as estações. Nunca estou com calor, nem com frio. Não me lavo nunca, mas também não me sujo. Se sinto que algum lugar em meu corpo está sujo, esfrego o lugar com o dedo molhado na saliva. O essencial é comer e cagar. Prato e penico, penico e prato, esses são os dois pólos da vida. No princípio, era diferente. A mulher entrava no quarto, fazia mil coisas em minha volta, pergunta sobre minhas necessidades, meus desejos. Não foi fácil. Ela não compreendia. Até o dia em que achei as palavras certas, a entonação que servia para ela. Tudo isso deve ser metade imaginário. (BECKETT, 2004, p.16-17)

O discurso metaficcional não é apenas um alibi que o autor usa para escapar às limitações do realismo tradicional e denunciar a sua artificialidade. John Barth<sup>27</sup> no ensaio “The Literature of

---

<sup>27</sup>LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&M, 2009, p.215.

Exhaustion”, invocou-o como sendo a forma graças a qual “um artista pode paradoxalmente transformar os extremos dos dias atuais em material e meio de trabalho”. No caso de Malone, o expediente é usado à exaustão: de passagens líricas de suas possíveis memórias (que são desmentidas progressivamente), vamos às descrições escatológicas que desfazem a possível emoção que as cenas anteriores podiam-nos ter causado para, em seguida, aportarmos novamente em seu quarto, onde fenece com seus pequenos objetos: um lápis, um bastão, um caderno.

Com o bastão, arrasta a mesinha em que “eles” depositam o prato e um urinol: o primeiro vem cheio, volta vazio; o segundo, vice-versa. Também com ele, pesca seus pertences acumulados num canto do chão. Com o lápis, escreve as histórias que o divertem.

Desta vez, eu sei para onde estou indo, não é mais a antiga noite, a noite recente. Agora, é um jogo que eu vou jogar. Nunca soube jogar, até agora. Bem que eu queria, mas era impossível. Mas tentar, tentei. Acendia todas as luzes, olhava bem em volta, começava a brincar com o que via. Brincar é o que as pessoas e as coisas mais adoram fazer, certos animais também. A princípio, todas vieram de bom grado, vieram todos a mim, felizes que alguém quisesse brincar com elas. Se eu dizia, “agora eu quero um corcunda”, imediatamente um corcunda vinha correndo, todo prosa da bela bossa com que ia representar. Não lhe ocorria que eu poderia pedir que ele tirasse a roupa. (BECKETT, 2004, p.11)

Segundo Iser 28, a intencionalidade subjacente a ficcionalização é comparativamente determinada em relação ao que foi excedido ou transgredido. No entanto, ela tem em mira um alvo indeterminado, pois não pode ser controlado cognitivamente. Noutras palavras, a ficcionalização equivale ao jogo livre, pois tal jogo ultrapassa o que é e se volta para o que não é, ou ainda não é. Assim, o jogo livre levaria os atos de fingir a movimentos que quase transcendem, fazendo-nos esquecer o que foi deixado para trás. O ato de fingir, contudo, mantém em jogo o que se transgrediu, de modo que o transgredido possa tornar-se algo diferente de si mesmo. Também em *Malone* teremos o paradoxo como princípio operante da narrativa. Paradoxos que põem em xeque não só a impossibilidade de apreensão do real e da ficção, como também a pretensão humana de estabelecer qualquer princípio de verdade, como fonte primeira, estável, eterna.

Para Paulo Leminski<sup>29</sup>, em *Malone Morre* o plano ordenado da narrativa vai aos poucos caindo por terra. Homem, mulher, animal confundem-se na saga de Sapo, uma espécie de “idiota da família”

---

<sup>28</sup> ROCHA, João César de Castro. **Teoria da Ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, p.107.

<sup>29</sup> Cf. LEMINSKI, Paulo. **Beckett, O apocalipse e depois**. Posfácio de **Malone Morre**. São Paulo: Códex, 2004, p.152-153.

na infância e um vagabundo como *Molloy* na idade adulta. Malone se aborrece com a história, comenta-a como esteta insatisfeito, e, progressivamente, mina a sua objetividade introduzindo restos de lembranças pessoais (seriam lembranças? Malone não tem certeza, nem mesmo sabe se já estaria morto.)

Acabo de escrever, temo ter caído no sono etc. Espero que isso não seja um distorção excessiva da verdade. Acrescento estas poucas linhas, antes de me abandonar de novo. Já não me abandono com muita avidez de oito dias atrás, por exemplo. Isso deve estar durando uns oito dias, há mais de oito dias quando eu disse, logo enfim vou estar morto, apesar de tudo. Não foi isso que eu disse, posso jurar, isso foi o que escrevi. (BECKETT, 2004, p.46).

Nos intervalos, descreve suas coisas, restos de uma vida que não quer ou consegue recompor. Malone não possui memória. Tenta trazê-la à tona, mas nessa empresa, o que vem à tona são seus pertences, as histórias, os espasmos de lucidez, o sistema de nutrição e excreção, a agonia. Não há, por parte de Beckett qualquer tentativa de verossimilhança. Na ficção de Samuel Beckett, a aporia é endêmica:

Não precisa de memória. Sim, olha aí, sou, atualmente, um velho feto, hirsuto e impotente, minha mãe não pode fazer mais, eu a apodreci, ela está morta, ela vai me parir através do método da gangrena, quem sabe papai também está na festa, eu vou desembocar aos vagidos em pleno ossuário, não que eu vá vagir, não vale a pena. Todas as histórias que eu contei a mim mesmo, agarrado no mofo, e inchando, inchando, dizendo, consegui finalmente, minha lenda. Que mudou para eu me excitar desse jeito? Não, a resposta é não, eu não vou nascer nem, conseqüentemente, morrer jamais, prefiro assim. (BECKETT, 2004, p.66)

Para Walter Benjamin (1984), toda alegoria é ruína da realidade. E com que trabalha Beckett? Com ruínas, ruínas de gente, ruínas de cultura, ruínas da Europa. Como texto e como linguagem, *Malone* não é uma novela tradicional. O desespero metafísico de Beckett é também o apocalipse da literatura, um *day after* da literatura escrita, diante do desenvolvimento de novas tecnologias comunicacionais, cinema, rádio, TV, gravação, disco, os novos suportes materiais para o consumo do imaginário. Paulo Leminski afirmava que não conseguia deixar de ver na nonagenária agonia de Malone uma metáfora, uma alegoria, melhor dizendo, da morte da literatura enquanto arte.

Esse velho Malone, que definha aos poucos, quem é esse que está morrendo quando Malone morre? É o texto, o texto literário, tal como a Europa o cultivava há séculos. Um texto hoje, parálitico, amnésico, decrepito, imponente como Malone. Um texto à beira do abismo, um texto à morte. Mas é um dos paradoxos da literatura que ela se alimenta, inclusive, da sua própria crise, cresça com a decadência da sociedade, e tire

forças até mesmo dentro de um personagem de Beckett. Celebrando o fim *Malone Dies* é, ao contrário, uma vigorosa afirmação da vida, da vida da literatura, a arte feita com as palavras dos homens. Malone morre. *Malone Dies*, não. (LEMINSKI, 2004, p.159)

A situação de Malone é trágica, passa-se no átimo interminável, dolorosamente prolongado da agonia solitária entre o momento da mutilação e o da aniquilação completa, um interminável instante de consciência suicida na queda livre, entre a ponte e o chão. Mas o humor é o mecanismo que faz a narrativa avançar. Ruby Cohn<sup>30</sup>, cunhou um gênero para designar a obra beckettiana: a comitragédia: “Se a tragicomédia desenvolve-se a partir de um conflito trágico em direção a uma solução feliz, a comitragédia avança (se o termo é possível em Beckett) comicamente em direção ao trágico.”

A fórmula tradicionalmente inofensiva soa como humor negro em meio ao vácuo epistemológico. Como o narrador deve prosseguir? Com afirmativas e negações anuladas assim que proferidas, ou antes ou depois (ou seja, por meio da auto-contradição) ou com a aporia pura e simples? A aporia é uma das figuras de linguagem favoritas dos críticos desconstrucionistas, segundo Lodge (2009), pois resume o modo como todos os textos minam suas próprias aspirações à determinação do sentido; mas a confissão do narrador de *O Inominável* de Beckett de que “eu digo aporia sem saber o que significa” é o trunfo da aporia.

O mais extraordinário é que apesar da atmosfera absolutamente pessimista e decrépita na qual Malone se encontra e nos traz suas histórias, o texto nos revela um humor desconcertante. A ironia que permeia toda a narrativa é, enfim, aquela que se apresenta no plano da organização da trama, da tessitura do texto literário, como produção de um autor que busca a comunicação com o leitor, a quem deseja mostrar que tudo que se configura como representação do mundo é ao mesmo tempo e essencialmente arte, construção, -ficções.

É que, apesar do naufrágio da História na modernidade, as Sereias dilaceradas não perderam seu encanto: prosseguiram o jogo, mesmo que para isso tivessem que trazer à bordo decrépitos navegantes, em suas intrigantes, enigmáticas e maravilhosas estórias.

---

<sup>30</sup>ANDRADE, Fabio de Souza. **Samuel Beckett: O Silêncio Possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 111.

## BIBLIOGRAFIA UTILIZADA:

- ANDRADE, Fabio de Souza. **Samuel Beckett: O Silêncio Possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BANDEIRA, Manoel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1966, p.173.
- BARROS, Manoel. **O livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002 .
- BECKETT, Samuel. **Malone Morre**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Theree dialogues with Georges Duthuit**. London: John Calder, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução: Maria Regina Louro. Relógio d'água, Edição número 13, 1985.
- COSTA LIMA, Luís. **Mimesis: Desafio ao Pensamento: O Paradoxo em Kafka**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na Literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- LESSA, Sergio. **A Ontologia de Lukács e a atualidade do marxismo**. 2ª edição, Maceió: EDUFAL, 1997.
- LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&M, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**, São Paulo: EXO experimental, 2005.
- ROCHA, João César de Castro. **Teoria da Ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- SCHÜLER, Donaldo. **Heraclito e seu (dis) curso**. L&PM Pocket., Porto Alegre , 2001.
- SILVA-SELIGMANN, Márcio. **Kafka e a reinvenção da literatura**. *Entreclássicos Kafka nº 08*, São Paulo: Ediouro, 2008.
- WELLBERY, David E. **Neo-Retórica e Desconstrução**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p.195.