

# O chapéu de Beckett

Helena Martins

Recebido 28, fev. 2009/ Aprovado 1, abr. 2009

## Resumo

*Este texto encontra na escrita de Samuel Beckett ocasião para pensar a linguagem, o sentido, a metáfora. Concentra-se na tensão entre o resolutivo empenho do escritor em afastar-se de toda linguagem figurada e sua igualmente decidida disposição para a provocação simbólica: seus textos não cessam de convidar a leituras figurativas, ainda que somente para escapular a elas, frustrá-las, suspendê-las sistematicamente. Não raro, essa estratégia é tomada como sinal de um radical ceticismo linguístico: Beckett estaria evidenciando a ausência de qualquer hors-text, revelando o caráter, em última instância, autorreferente da linguagem. Busca-se aqui uma outra maneira de reclamar o legado do escritor, um ângulo sob o qual a linguagem possa emergir mais radicalmente dissociada da referência, porque afastada até mesmo da autorreferência. Assim orientado, o trabalho enfoca um importante dispositivo beckettiano de provocação simbólica, a saber, a ênfase recorrente dada a certos objetos. Privilegia-se a insistência de Beckett no chapéu. Mostra-se que suas provocações figurativas em torno desse objeto nos dão oportunidade para ver a relação entre as palavras e as coisas, e entre o literal e o metafórico, de uma forma que apresenta afinidades surpreendentes com o perspectivismo, assim como elaborado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, em suas reflexões acerca do pensamento e da vida dos povos ameríndios.*

**Palavras-chave:** Beckett. Linguagem. Metáfora. Perspectivismo.

Este texto reclama o legado de Samuel Beckett: busca receber o que ali se oferece para pensar a linguagem, o sentido, a metáfora. Dispõe-se assim de saída a conviver com uma resistência formidável, proporcional ao empenho tão vigoroso do escritor irlandês em escapar, precisamente, ao que um dia descreveu como a “farsa do dar e do receber”.<sup>1</sup> Como falar de uma escrita que se quer “inexpressiva” (TD, p. 175)? Consola constatar que o embaraço aqui instanciado parece endêmico em textos sobre Beckett. Em seu *Acts of Literature*, Jacques Derrida nos dá uma medida do vespeiro, ao justificar por que jamais escreveu sobre o autor: “Como poderia eu escrever, oferecer em signos ou contrassignos performativos textos que ‘respondam’ a Beckett? Como escapar à insipidez da suposta metalinguagem? É muito difícil” (p. 60).

Por grande que seja a dificuldade, quem se interessa pela palavra terá sempre assuntos pendentes com Samuel Beckett. Minha forma de lidar aqui com essas pendências envolve uma aproximação que poderá a princípio parecer um tanto insólita: tomarei como contrassignos a escrita de Beckett e alguns aspectos da vida ameríndia, notadamente sua “qualidade perspectiva”, assim como percebida pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Arrisco aqui uma leitura de Beckett em que a cena ameríndia retratada por Castro possa funcionar como uma espécie de *objeto de comparação* no sentido wittgensteiniano – isto é: como parâmetro para uma aproximação que, sensível à resistência, “à fricção e ao ar”, possa lançar as luzes igualmente fortes daquilo que cede e daquilo que resiste ao esforço comparativo (*Investigações filosóficas* §130). De forma mais específica, tento mostrar como a escrita de Beckett nos dá ocasião para ver a linguagem, a relação entre palavras e coisas, literal e metafórico, de uma forma que guarda afinidades surpreendentes (e também diferenças abissais) com respeito à perspectiva que se desenha quando damos atenção suficiente à vida ameríndia, assim como percebida no inspirado trabalho de Viveiros de Castro.

O texto se concentra em uma conhecida mas sempre muito intrigante marca da escrita beckettiana – suas compulsivas *provocações figurativas* ou *incitações simbólicas*. Destaco, para consideração, o que tomo como um dos mais salientes dispositivos beckettianos de provocação figurativa, a saber, a ênfase recorrente que o autor dá a certos objetos específicos ao longo de suas diferentes obras. Como o título do artigo já insinua, vou me concentrar em sua insistência sobre o *chapéu*. Exploro aqui a possibilidade de ler as provocações figurativas de Beckett em torno desse objeto, tanto como assaltos contra as expectativas logocêntricas aparentemente irreprimíveis que depositamos sobre a linguagem, quanto como convites muito sutis para enxergá-la, ou talvez vivê-la, de outra forma – uma promessa

1 “Três Diálogos com Georges Duthuit” (do-ravante TD), p. 177.

remota de alteridade, cujo caráter ultraelusivo tento mitigar com a consideração das cenas ameríndias de Viveiros de Castro.

### 1. Provocações figurativas

Destaca-se com frequência na literatura sobre Beckett o seu *apotropismo* – seu decidido afastamento de toda linguagem figurativa: “Nada de símbolos quando disso não houve a menor intenção”, são as famosas palavras finais de *Watt*, muitas vezes tomadas como resumidoras do projeto literário do autor.<sup>2</sup> Muitos outros exemplos de apotropismo confesso poderiam ser aqui evocados, entre eles este, bastante conhecido e registrado por Ackerley e Gontarski: “se por Godot eu tivesse querido dizer *God*”, afirma Beckett para um desapontado Sir Richard Ralphson, “teria dito *God* e não *Godot*” (2004, p. 232). Bem antes disso, em um ensaio de 1929, ele já manifesta com semelhante ênfase e explicitude o seu desinteresse pela alegoria, por sua “operação intelectual tripartida”, incluindo “a construção de uma mensagem de importância geral, a preparação de uma forma fabulosa, e o exercício de considerável dificuldade técnica de unir essas duas dimensões” (GE IV, p. 502). E em carta a Thomas MacGreevy, de 1955, ainda protestando contra interpretações simbólicas e alegóricas de *Esperando Godot*, ele declara, aborrecido: “por que as pessoas têm de complicar uma coisa tão simples é algo que me escapa”.

Essa célebre rejeição do figurativo é em Beckett, no entanto, como se disse, inseparável de seu apetite voraz pela provocação simbólica: seus textos não cessam de convidar a leituras figurativas, ainda que para escapular a elas, frustrá-las, suspendê-las sistematicamente. Leitores e espectadores de Beckett são de fato confrontados com uma pletora de metáforas, metonímias, alusões e alegorias que parecem calculada e singularmente erráticas, incompletas, instáveis, contraditórias, verdadeiros becos sem saída. Essa particular versão de apotropismo alcança múltiplos níveis da escrita beckettiana, desde a trama meticulosa das palavras até estruturas textuais inteiras. Recordemos brevemente a estratégia com alguns exemplos.<sup>3</sup>

Considere-se, para começar, a tão comentada e tão particular sugestividade onomástica nos escritos de Beckett: a lembrança aparentemente irreprimível de *God* em *Godot*; a prontidão com que *Watt* evoca pergunta, e *Knott*, resposta; ou *Hamm*, presunto ou martelo, e *Clov*, tempero ou prego; a facilidade com que se tomará *A* por Abel e *C* por Caim, em *Molloy*; e assim por diante. “Mudem todos os nomes”, lê-se nas páginas finais de *Watt*: quaisquer que sejam os efeitos desse insólito imperativo beckettiano, é certo que no caso dos nomes próprios o autor brinca com insinuações figurativas envolvendo justamente aquelas entidades linguísticas que seriam, para muitos, os candidatos

<sup>2</sup> Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition (doravante GE), vol I, p. 379. São minhas todas as traduções de textos citados a partir de originais em língua inglesa. Sobre o apotropismo de Beckett, ver WOLOSKY 1989, 1991.

<sup>3</sup> Tematizam em maior detalhe diferentes manifestações dessa estratégia, por exemplo: BARRY (1978), NYKROG (1984), RABINOWITZ (1985, 1995), PERLOFF (1996, p. 115-143).

mais fortes a uma relação unívoca entre palavra e referente, ao ideal da “denotação pura”. Teríamos aqui um caso paradigmático do efeito suspensivo de uma escrita que parece dizer ao mesmo tempo *interprete!* e *não interprete!*

É de fato uma predileção beckettiana com muitas outras manifestações perturbar expectativas de conotação e denotação – desestabilizar as fronteiras entre literalidade e figuratividade que, como ensina Derrida, erguem-se e impõem-se na língua cotidiana enquanto “língua filosófica”, como uma espécie de “mitologia branca”, a despeito de quaisquer convicções antilogo-cêntricas conscientes (1991, p. 249-254). Abundam, por exemplo, os diálogos envolvendo quebras de expectativa dessa espécie: “Meu dente caiu”, diz Nagg a Nell. “Quando isso?”, ela pergunta. “Ontem ainda não tinha caído”, ele responde, para em seguida ouvir uma elegíaca Nell retrucar: “Ah ontem!” (*Fim de partida*, p. 57). Igualmente notórias são as investidas de Beckett contra a integridade dos clichês, expressões idiomáticas, frases feitas e construções formulaicas. “Senhor guarda!”, grita Hackett em *Watt*, “Deus é testemunha, ele estava com a mão bem ali!”. Lê-se na sequência: “Deus é uma testemunha que não pode prestar juramento” (p. 172). “Você se acha o tal, hein?”, pergunta Hamm a Clov, ao que este responde: “O próprio” (p. 52). “Fala-se de deitar e as pessoas logo enxergam um corpo estendido”, diz o narrador de *Primeiro amor* em tom de surpreendente surpresa (p. 6). Nesses e em muitos outros casos, Beckett desfaz o conforto da fórmula pronta e opaca, deixando também como que suspensas as nossas convicções acerca do que seriam os seus sentidos mais e menos “literais”.<sup>4</sup>

Por outro lado, em muitas outras ocasiões, Beckett incita à interpretação figurativa, precisamente por uma aderência deliberada à linguagem mais descritiva e supostamente literal possível. É o que ocorre, por exemplo, em “Fizzles”, onde encontramos um protagonista que se desloca ao longo do que parece ser um labirinto subterrâneo, repleto de caminhos, curvas, subidas e quedas acentuadas. Palavras e expressões como “cair”, “descida”, “caminho estreito”, que frequentam as páginas de incontáveis jornadas literárias em sentido figurado (psicológico, moral ou metafísico), são em “Fizzles” tomadas em seu sentido físico, de simples deslocamento no espaço. No entanto, como observou a respeito Shira Wolosky, “a força dessa insistente fisicalidade e literalismo depende da dimensão figurativa que essa jornada inevitavelmente evoca (...); a figuração não está aí sendo eliminada, mas antes renegada de forma explícita” (1989, p. 165-167).

Alusões compulsivas constituem ainda outra parte importante da estratégia de Beckett para provocar e frustrar a busca de sentidos “além da letra”. Por vezes são bem explícitas, como em “Meu reino por um lixeiro!” e “Lambam-se uns aos outros” (*Fim de partida*, p. 68, 128). Em outras ocasiões, menos diretas,

<sup>4</sup> Sensível a esse jogo desestabilizador entre o literal e o figurativo na escrita beckettiana, Stanley Cavell reconhece como um dos maiores achados do escritor a qualidade que denominou, algo oximoronicamente, “literalidade oculta” (1996, p. 97).

mais duvidosas: o “Godot” de Beckett afinal alude ao “Godeau” de Balzac? A piada galesa da escada em *Watt* é uma referência à escada de Fritz Mauthner? Há alusão a Freud na figura do homem de terno marrom contando uma história sobre um fiasco em “O calmante”? Qualquer que seja o caso, os sons de uma ampla coleção de vozes comparecerão, de forma mais ou menos audível, ao longo das páginas e cenas de Beckett: Homero, Dante, Shakespeare, Proust e Joyce; os pré-socráticos, Agostinho, Descartes e Schopenhauer; a Bíblia, Freud, os Irmãos Marx. A lista é longa e permite discernir na escrita de Beckett uma sistemática “técnica de enxerto” (ACKERLEY e GONTARSKI, 2004, p. xiii). Nessa trama evocativa, quase nunca é trivial, no entanto, reconhecer o lugar das alusões na economia das obras.

Em um nível mais alto de composição textual, o mesmo se aplica às leituras alegóricas, provocadas com intensidade proporcional à confessa repugnância de Beckett pela alegoria: pode-se deixar de reconhecer em *Esperando Godot* a história bíblica da salvação? *Watt* é uma alegoria da busca do ser? Ou do sentido? Ou da verdade? *Fim de partida* alegoriza a vida no mundo do pós-guerra? Ou a relação entre o corpo e a alma? Muitos detalhes poderiam reforçar essas e outras leituras, comuns na literatura sobre Beckett – sem no entanto reforçar nenhuma delas em particular.

O perigo da interpretação simbólica, sugere Beckett, mora “no asseio das identificações” (GE, IV, p. 496). Talvez para evitar esse perigo, suas metáforas e metonímias gritam alto a própria deriva, instabilidade, contradição; suas alusões são sempre fragmentárias, elusivas e com frequência profundamente submersas – o jogo entre expectativas de literalidade e figuratividade, sempre singularmente perturbador. Seja como for, se é verdade que Beckett evita as figuras, também é verdade que o faz depois de convidá-las sistematicamente. Como entender essa estratégia? Por que a provocação?

## 2. O chapéu de Beckett

Entre os motivos mais reconhecíveis na obra de Beckett, junto com, digamos, a cisão entre corpo e alma; o esvaziamento do ser, a degradação, a errância, o self desacomodado, destacam-se alguns *itens*: botas, casacos, bicicletas, chapéus – objetos que, nas palavras de John Coetzee, formam parte importante do “equipamento” de Beckett (2006, p. x). São objetos a tal ponto recorrentes, que vai ficando difícil reprimir a pergunta: pelo que figuram? Por advertidos que estejamos por Beckett contra a interpretação, as provocações do mesmo Beckett continuarão nos fustigando, forçando-nos, por assim dizer, a cogitar uma série de possibilidades interpretativas, nenhuma das quais, é claro, capaz de promover qualquer tipo de conforto simbólico.

“Uso a palavra *coisa*”, nos diz santo Agostinho em sua semiótica inaugural, “para referir-me ao que nunca é usado como signo de outra coisa, como madeira, pedra, gado e outras coisas do gênero”. “Denomino *signo*”, ele continua, “todas as coisas que são usadas para indicar algo distinto”, como, por exemplo, as palavras. Ele observa ainda, no entanto que, dadas essas definições de *coisa* e *signo*, objetos podem ser, e frequentemente são, convertidos em signos: é o caso da madeira com que Moisés tornou doce as águas amargas, ou da pedra que Jacó usou como travesseiro, ou do carneiro que Abraão ofereceu em lugar de seu filho – coisas são aqui signos de outras coisas (*Doutrina cristã*, Livro I, cap. 2).

É, claro, precisamente a paz de uma distinção estável entre coisas e signos o que se nega ao leitor de Beckett. Os sucessivos curto-circuitos de sentido que afligem as palavras do escritor, em sua sempre feita – e sempre desfeita – promessa de significar alguma coisa em particular, também irão afligir os objetos que constituem o seu “equipamento”. Consideremos o chapéu.

“Por que o chapéu?”, pergunta o diretor autoritário à sua assistente em *Catástrofe*, ao examinar o figurino do protagonista durante um ensaio. “Para ajudar a cobrir o rosto”, ela responde. Os rostos e cabeças dos personagens de Beckett encontram-se, de fato, com muita frequência, cobertos por chapéus – é de se notar a recorrência com que estes respondem pela parte mais saliente ou visível de figuras humanas, de resto mais ou menos indiscerníveis. Em *O inominável*, por exemplo, lemos logo no início:

Acho que é ele. Aquele chapéu sem abas parece-me conclusivo (...) Vejo-o de perfil. Por vezes, penso, Não será Molloy? Talvez seja Molloy, com o chapéu de Malone. Mas é mais razoável pensar que é Malone com seu próprio chapéu. Ora aí está o primeiro objeto, o chapéu de Malone (p. 9).

São de fato inúmeras as ocasiões em que Beckett contrasta a visibilidade do chapéu com a elusividade de seus portadores, cujos semblantes, quando não se furtam de todo, comparecem via de regra fragmentados, incompletos, difíceis de integrar: entrevemos, em “O calmante”, a menina com uma “espécie de gorro” que “desaparece na escada sem ter mostrado seu rostinho” (p. 48), e o suicida resumido a “dois olhos exorbitados em brasa sob um boné quadriculado” (p. 39); em *Watt*, temos o jornalista da estação “cujo olho vinha sempre depois da boca, e dali para o resto” e cujo “bigode, embora bonito, por razões obscuras, não tinha importância”, pois “pensava-se nele como o homem que, entre outras coisas, jamais tirava o seu boné de brim azul” (p. 187). São estes alguns exemplos que, entre muitos outros, parecem acomodar-se sob a “lei” formulada em *O inominável*: “quando o outro avança em minha direção, o que vejo melhor é o chapéu” (p. 18).

Ganham saliência nos textos, além disso, as particularidades de diferentes chapéus: o “chapéu pontudo” de C, que faz Molloy ficar impressionado, como jamais ficara “com um boné ou um chapéu-coco” (GE, II, p. 9); o chapéu de defunto, pequeno demais, herdado pelo narrador de “O fim”, que tenta em vão “trocá-lo por um boné, ou por um de feltro, que pudesse ser baixado sobre o rosto” (p. 54); o “escudeiril chapéu-coco” do impassível agente funerário em “Malacoda”; e assim por diante. Os mesmos chapéus que escondem os indivíduos marcam amiúde, precariamente que seja, as suas diferenças.

Outro aspecto que ganha muitas vezes espaço na escrita de Beckett são as virtudes protetoras do chapéu: muito explicitamente, por exemplo, em “O fim”, cujo narrador “não poderia andar sem chapéu, visto o estado do [s]eu crânio” (p. 54); o chapéu protegerá esse crânio de uma pedra atirada por meninos zombadores (p. 67); e o “chapéu armado” de Watt o protegerá igualmente das pedras atiradas por Lady MacCann (p. 193). Ainda outra característica marcante da vida dos chapéus em Beckett tem talvez relação com tais capacidades protetoras: refiro-me à enorme quantidade de cenas e passagens que giram em torno de sua *perda* – iminente, temporária, possível, impossível, factual.

O narrador de “O calmante”, por exemplo, quase perde o seu, logo depois do encontro com o suicida, mas tranquiliza-se ao constatar que “não foi longe, graças ao cordão” que o prendia ao casaco (p. 39). A perda do chapéu é com efeito muitas vezes impedida por diferentes amarras (cordões, cadarços, elásticos). Em uma passagem memorável de *Molloy*, lemos:

Tirei meu chapéu e olhei para ele. Um cadarço comprido amarra-o, desde sempre à minha botoeira, sempre a mesma, qualquer que seja a estação. Logo, ainda estou vivo. É bom saber. A mão que pegou o chapéu e ainda o segura, afastei-a de mim o máximo possível e a fiz descrever círculos. Ao fazer isso, vi a lapela do casaco e observei-a abrir-se e fechar-se. Entendo agora por que nunca levei uma flor na lapela, grande o bastante para receber todo um buquê. Minha lapela era reservada para o meu chapéu. Era o chapéu que eu floria (p. 32).

Por vezes, a separação do chapéu é apresentada como algo liberador, quase sempre de modo irônico. Assim, por exemplo, o narrador em “O expulso”, ao ser jogado para fora de casa, estatela-se na rua e experimenta ali mesmo um “devaneio, onde já se organizava uma paisagem encantadora, com pilriteiro e rosas silvestres, muito onírica” – um “encanto quebrado”, no entanto, pelo ruído de uma porta que bate e o faz “empinar a cabeça, com as mãos espalmadas e os jarretes estirados”, para constatar que era apenas seu chapéu que, devolvido pelos expulsos, vinha agora “pairando pelos ares” em sua direção, rodopiando (p. 7).

O tema beckettiano tão recorrente dos despejos e expulsões é de fato muitas vezes coincidente com o motivo do chapéu, item indispensável e quase sempre destacado nas vidas de sua legião de vagabundos. São muitas as ocasiões em que a separação do chapéu é tão difícil quanto desejada. Para ficar em “O expulso”, ouvimos a certa altura o narrador dizer: “eu já não tinha permissão, a partir daquele dia, de sair sem chapéu, com meus belos cabelos castanhos ao vento. De vez em quando, numa rua afastada, eu o tirava e o segurava na mão, mas tremendo” (p. 7).

Se algumas vezes os personagens de Beckett desejam livrar-se do chapéu, outras veem com horror a possibilidade de perdê-lo. Em passagem muito citada de *Murphy*, a separação do chapéu ganha inflexões cômico-freudianas: “jamais usava chapéu, pois as lembranças que despertava da coifa placentária eram muito penosas, especialmente quando tinha de tirá-lo” (p. 46). Em “O calmante”, quando “o outro” lhe pergunta se quer trocar seu chapéu por um “frasco” misterioso, talvez um calmante, “o eu” recusa com “veemência” (p. 45). O protagonista de “Primeiro amor” também se mostra relutante em tirar o chapéu na casa de Lulu, e chega mesmo a lamentar, a certa altura, ter de substituí-lo por uma tampa de caçarola ao se enfiar debaixo das cobertas: “gosto de ter alguma coisa na mão quando durmo, assim tenho menos medo, meu chapéu ainda estava todo molhado” (p. 14). Acrescentaria a essa série um exemplo extremo, naturalmente, a celebrada incapacidade de pensar ou falar sem seu “thinking cap” manifesta por Lucky em *Esperando Godot*.

Muitas outras características marcantes são discerníveis na vida dos chapéus em Beckett, mas gostaria de salientar com ênfase especial apenas mais duas delas.

A primeira é a apresentação frequentemente intrigante das *origens* dos chapéus, os modos com que se narra a sua aquisição. Passagem importante encontramos em “O expulso”:

Assim que minha cabeça atingira suas dimensões não direi definitivas, mas máximas, meu pai me disse, Venha, meu filho, nós vamos comprar o seu chapéu, como se ele preexistisse desde toda a eternidade, num lugar determinado. Foi direto ao chapéu. Eu pessoalmente não tinha direito à escolha, o chapeleiro tampouco. (...) Com a morte de meu pai poderia ter-me livrado do chapéu, nada mais se opunha a isso, mas nada fiz (p. 7-8).

Pode ser oportuno dar atenção a esse chapéu hipotético, um chapéu que *preexiste* desde toda a eternidade, como se pre-determinado de um modo que exclui a vontade de seu portador e mesmo de seu criador. Detenhamo-nos nessa insinuação paradoxal de um chapéu que, de alguma forma, *sempre esteve lá*; despertemos a hipérbole adormecida na expressão “desde toda a eternidade” – tomemo-la se possível em sua “literalidade oculta”, para recorrer mais uma vez ao oxímoro de Stanley Cavell. Um



objeto cuja confecção e aquisição tendemos a tomar como eventos na linha do tempo, um artefato de *cultura*, aparece como se fizesse parte de uma *natureza* preexistente, eterna. Lembremos aqui a inferência aparentemente absurda de Molloy, quando conclui que está vivo ao perceber seu chapéu preso à botoeira, “sempre a mesma, qualquer que seja a estação”. Lembremos como o casaco e o chapéu, cultura, são reunidos em provocação figurativa com o caule e a flor, natureza: “era o meu chapéu que eu floria!”.

A mesma sugestão paradoxal de um chapéu suspenso do tempo reaparecerá, por exemplo, em “Primeiro amor”, quando o protagonista diz: “Escrevi em algum lugar, Eles me deram... um chapéu. Ora, nunca, ‘eles’ me deram um chapéu, sempre tive o meu próprio chapéu, o que meu pai tinha me dado, e nunca tive outro chapéu senão aquele. Ele me seguiu até a morte, aliás” (p. 9). Novamente, a situação prosaica de um chapéu recebido de presente do pai convive em tensão com a noção extraordinária de um chapéu que está lá desde sempre – algo cuja permanência supostamente atemporal responde pela cômica observação pseudo-póstuma no final: “[o chapéu] me seguiu até a morte, aliás”. Será importante mais à frente a noção aparentemente absurda de um chapéu atemporal.

Mas chamo agora a atenção para uma última e não menos intrigante marca do chapéu na escrita beckettiana: a recorrência com que esse objeto, a princípio tão fácil de descrever, é apresentado como algo que de alguma forma resiste à descrição, amiúde prometida e adiada sem qualquer razão aparente. Isso acontece, por exemplo, em *Molloy*, quando, a certa altura, interrompendo observações aparentemente casuais que faz sobre a própria indumentária, ele subitamente a investe de inesperada e irônica gravidade, dizendo: “mas não é nem de meu chapéu nem de meu casaco que espero falar agora, seria prematuro fazê-lo” (p. 32). Adia-se igualmente a descrição do chapéu em “Primeiro amor”, quando, logo depois de se recusar a tirá-lo na casa de Lulu, o narrador inflaciona sua importância e mistério com a promessa: “Eu lhes falarei do meu chapéu em outra ocasião, talvez” (p. 13). Protelação semelhante e bastante explícita encontramos ainda em “O expulso”, texto que como vimos dá ao chapéu especial destaque: “Como descrever esse chapéu? E por quê? (...) Mas como descrevê-lo? Outra hora, outra hora” (p. 7-8). Não um sentimento, não um caráter, não uma memória – mas simplesmente um chapéu é o que aqui resiste a deixar-se descrever. Como quer que pensemos essa resistência, diante da insistência de Beckett sobre o chapéu, seus leitores e espectadores podem ser levados a se perguntar: pelo que esse objeto figura?

A leitura das linhas acima citadas já terá talvez evocado conhecidos temas beckettianos. Tomadas em seus contextos, quase todas essas passagens podem ser lidas em seu sentido mais “literal”, ainda que por vezes à primeira vista absurdos. Mas a

provocação para lê-las figurativamente está lá, e tem motivado um sem número de interpretações e projeções.<sup>5</sup>

Chapéus cobrindo rostos e cabeças indiscerníveis já foram lidos como figuras da *identidade*, sobretudo da identidade que nossos dias reconhecem como tipicamente fragmentária e instável: como ter certeza de que Malone e Molloy não trocaram de chapéu? O outro avança em minha direção, e é o chapéu o que vejo melhor: frequentemente com Beckett, não nos é dado ver muito mais que isso. A sugestão de que estão no chapéu as melhores chances de identificar alguém – e o fato de que sua visibilidade contrasta tantas vezes com a invisibilidade de seus portadores – já foi também tomada como evocativa do ceticismo moderno acerca da existência de outras mentes: é difícil aqui não lembrar a célebre dúvida de Descartes quanto à possibilidade de serem na verdade autômatos os vultos que de sua janela via encobertos por casacos e chapéus. Não seria o chapéu então emblema do solipsismo?

Como quer que se pense, o chapéu parece aqui ser visto como figura para um corpo, um *exterior* visível, encobrindo algum duvidoso *interior*, um self evasivo e fugaz. Mas é interessante observar que o chapéu de Beckett pode facilmente acomodar também a interpretação figurativa oposta: já foi de fato visto como metáfora do pensamento ou da alma, especialmente quando considerado em sua estranha simbiose com o casaco. Em Beckett, como vimos, o chapéu estará ligado ao casaco de forma tipicamente precária, *por um fio* – tão precária talvez quanto aquela com que se ligam uma alma e um corpo mutuamente estranhos. O jogo de palavras em “Texto 8” aponta nessa direção: “Perdi meu chapéu, não pode ter ido parar muito longe, ou talvez o vento o tenha levado; eu era ligado a ele” (p. 297). O mesmo vetor pode ser reconhecido na seguinte passagem de *Molloy*, ainda mais explícita: “Mas apesar desse impulso de minha alma na direção dele, no fim do seu elástico, eu mal o via” (p. 28).

Os chapéus de Beckett foram também muitas vezes tomados como insígnias definidoras de posições sociais, frequentemente sentidas como arbitrárias e opressoras: o boné de brim azul para o jornaleiro, o quepe para o soldado, o gorro para a criança, o chapéu-coco para o agente funerário, o chapéu sem coroa dos mendigos e vagabundos, e assim por diante. A qualidade opressora de tais “escudos” sociais pode ser metonimicamente reconhecida no chapéu-coco que, em “Texto 8”, é descrito como “a síntese sardônica de todos aqueles chapéus que nunca serviram em mim” (p. 322).

Em uma linha diferente de interpretação, os chapéus de Beckett, –tantas vezes passados de pai para filho, podem também ser vistos como metonímias da figura paterna. Tais inflexões edipianas já foram elas mesmas tropologicamente tomadas como

<sup>5</sup> Encontramos um breve inventário desses caminhos interpretativos em ACKERLEY e GONTARSKI (2004, p. 247-248).

representativas da tensão entre o artista e sua cultura literária, corporificada na figura de um “pai artístico”, no caso de Beckett, muito provavelmente, James Joyce: em *Ohio Impromptu*, o chapéu que responde por um dos poucos objetos cênicos é de fato um joyciano *Latin quarter hat*. Diferente mas igualmente freudiana é a interpretação que liga o chapéu à mãe, como vimos em *Murphy*, quando a perda do chapéu evoca o trauma do nascimento.

Em uma interpretação mais ampla, poder-se-ia pensar no chapéu de Beckett como figura da *cultura*, uma metonímia talvez de todos os artefatos que usamos para ao mesmo tempo proteger e oprimir nossas cabeças supostamente “naturais”. O chapéu poderia, de fato, ser tomado como emblema do desconcertante triunfo da cultura sobre qualquer promessa de natureza – da vitória de uma cultura arbitrária, violenta, incompreensível, absurda, sobre o que quer que desejássemos experimentar como uma natureza preexistente, ordenada, necessária, maternal. “Não há mais natureza”, sentencia Clov em *Fim de partida* (p. 51).

Por trás do que *aparece*, além disso, não nos seria franqueada qualquer essência invisível: nem almas, nem selfs, nem um mundo exterior existente *por si*. Sob essa interpretação, o chapéu figura pela impossibilidade de qualquer acesso ao mundo ou ao outro que não seja mediado pelas leis de uma cultura volátil, arbitrária, mortificante – uma cultura que sempre esteve lá para nós, que preexiste desde toda a eternidade. Não podemos, como Lucky, pensar sem os nossos chapéus pensantes: “lá no alto, no topo, meu chapéu, sempre o mesmo, dali eu não passava” (“O calmante”, p. 32-33).

E no entanto, como Beckett adverte, “o perigo mora no asseio das identificações”. O chapéu figura pela identidade precária, ou pelo corpo, ou pela alma, ou pelo self desacomodado, ou pelo pensamento, ou pela mãe, ou pelo pai, ou por Joyce, ou Freud, ou os Irmãos Marx, ou pelo ceticismo, pelo solipsismo – cultura. Nenhuma dessas interpretações convergentes-divergentes gera de fato qualquer conforto simbólico, parecem todas ser a toda hora convidadas e desconvidadas. O chapéu permanece indescritível, sua descrição sempre protelada. Se todos esses convites à interpretação devem ser em última instância declinados, então por que fazê-los? Por que a incitação?

Uma interpretação frequente das provocações simbólicas de Beckett liga-as ao que por vezes se reconhece como um inveterado ceticismo linguístico: reconhecida a influência da atitude cética de Fritz Mauthner com respeito à linguagem, supõe-se que Beckett está, com suas provocações, trazendo à luz a ausência de qualquer *hors-text*, a natureza em última instância autorreferencial da linguagem. Sob esse hoje bastante conhecido ponto de vista (talvez conhecido demais), o literal não é mais que metáfora disfarçada, e a metáfora só leva a outras metáforas: ao simultaneamente provocar e frustrar a interpretação simbólica,

ao mostrar que ela é tanto uma demanda humana onipresente como uma impossibilidade última, Beckett estaria solapando a milenar confiança ocidental na linguagem como sistema objetivo de alinhamento entre significantes e significados, como instrumento confiável de referência ao mundo exterior ou interior. “Chapéu” seria aqui, em suma, só uma palavra. Só o que fazemos é falar.

Como observam Ackerley e Gontarski, esse tipo de leitura responde pelo que muitos tendem a reconhecer como “o Beckett pós-estruturalista”: com esse Beckett, “significantes obliteram os significados, e a linguagem se torna mais autorreferente e menos externa” – aqui o mundo de Beckett (e presumivelmente o nosso) é tomado como um mundo em que “modelos, códigos, mitos e palavras flutuam à deriva, tendo perdido contato ou rompido com suas ‘origens’” (2004: xiv-v). Sob essa ótica, a escrita beckettiana é tipicamente um espaço em que, para ficar com Raymond Jean, “as palavras se esbarram, interrompem-se, como se a linguagem fosse aos poucos acometendo-se de uma paralisia geral” (1979, p. 129). A percepção de Beckett como um arauto da falência absoluta da linguagem é reforçada por palavras do próprio autor, que, em sua célebre “Carta alemã”, nos diz por exemplo: “como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, não devemos deixar nada por fazer que possa contribuir para sua desgraça” (p. 169). Lucas Magarit nos dá uma formulação sintética dessa linha de interpretação: “em Beckett, o hiato entre a linguagem e a realidade mostra-se como intransponível (...); a linguagem não pode dar mostras certas de nada, a não ser de si própria, estabelecendo então uma referência direta à sua própria artificiosidade” (2003, p. 89).<sup>6</sup>

Não desejo pôr em questão a percepção de que o achado literário de Beckett pode ser associado à evidenciação e perturbação de uma imagem historicamente hegemônica da linguagem, a uma reação à aposta tão antiga quanto Sócrates de que ela funciona como um sistema objetivo de representação – algo semelhante a um invento, artefato presidido por uma racionalidade, cuja operação está sob nosso controle. Muitas são as passagens nos escritos de Beckett nas quais essa imagem explicitamente é subvertida; eis um exemplo notável primeiramente destacado de *O inominável* por Maurice Blanchot:

(...) sou de palavras, sou feito de palavras, das palavras dos outros, que outros, e o lugar também, o ar também, as paredes, o chão, o teto, o universo está todo aqui, comigo, sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, tudo se abre, anda à deriva, recua, flocos, sou estes flocos todos, que se cruzam, se unem, se separam (...) essa poeira de verbo, sem fundo onde pousar, sem um céu para se dissipar (...) (p. 148).

Nessa e em muitas outras passagens, fica claro que Beckett investiu contra a visão de que a linguagem tem um *fundo*, sublin-

<sup>6</sup> Leituras semelhantes encontraremos, por exemplo, em BARRY (1978); BEN-ZVI (1980); CERRATO (2007).

hando sua volatilidade, sua autonomia com respeito a qualquer ordem exterior (da realidade, do pensamento), sua potência demiúrgica. Ainda assim, parece-me que as inflexões céticas e solipsistas desse investimento, embora possam sem dúvida ser associadas à sua tão falada “estética do fracasso”, convivem ou conflitam com outras inflexões, sutilmente distintas e para mim muito atraentes. Gostaria então de tentar alcançá-las, buscar uma outra forma de reclamar o legado de Beckett – uma forma em que se enfraqueça a ênfase na suposta autorreferencialidade da linguagem, para que esta possa emergir de forma ainda mais radicalmente afastada do plano da referência, escapando até mesmo à “maldição” da autorreferência.

Na escrita de Beckett encontro uma remota promessa de conjurar essa maldição, de enxergar a linguagem de uma *outra* forma; na vida ameríndia, assim como percebida por Viveiros de Castro, encontro ocasião para reconhecer *quão outra*.

### 3. O chapéu e o cocar

Do ponto de vista que acabo de descrever, a percepção da falta de fundamento da linguagem coincidiria com a adoção de uma atitude de suspeita, de guarda armada em relação ao mundo. A palavra “chapéu” leva somente a mais palavras, nunca à coisa *chapéu*; permanecemos sequestrados pela linguagem, para sempre presos na sua malha: só temos metáforas, de metáforas, de metáforas... Seria assim ilusória toda experiência de compreensão, todo acesso ao mundo, ao outro, ao próprio self. Estaríamos, pois, por assim dizer, condenados a viver *na falta* de um mundo. Mas ouçamos Beckett com atenção, quando ele nos diz, em “Três diálogos com Georges Duthuit” que

há algo mais do que uma diferença de grau entre viver a escassez, escassez do mundo, escassez de si (*self*), e encontrar-se completamente *sem* essas estimadas comodidades. Um é um embaraço, o outro não (p. 179, grifo meu).

Uma condição alternativa parece ser aqui insinuada, esboça-se um lugar que, acomodando a percepção da falta de fundamento da linguagem, não implica o impasse da ilusão como a certeza única. O que seria viver *sem o mundo*, em vez de viver a *escassez do mundo*? Como poderia isso não ser um embaraço? Ao tentar dar um rosto à sugestão dessa fugaz condição alternativa, ocorre-me olhar para o rosto do índio, um dos nossos mais imediatos “outros” culturais.

Já há bastante tempo, Eduardo Viveiros de Castro vem se dedicando a compreender a “qualidade perspectiva” do pensamento e da vida ameríndia – qualidade cuja apreensão depende, segundo Castro, de nossa disposição para a redistribuir e embaralhar radicalmente os predicados que tradicionalmente gravitam em torno da divisão natureza-cultura: universal e particular,

objetivo e subjetivo, físico e moral, dado e construído, fato e valor, corpo e mente – eu acrescentaria, literal e metafórico (2002, p. 378). As descrições e reflexões de Castro são muito complexas e só podem aqui ser muito superficialmente referidas. Mas sua escolha do termo *multinaturalismo* para dar conta dessa qualidade perspectiva – uma escolha que faz para manter um contraste deliberado com nossas próprias cosmologias *multiculturalistas* – já indica como é crucial, nessa forma de vida, a convicção de que a natureza (o que tomamos como natureza) não é autônoma e fixa, e dada – de que a natureza *muda* conforme a perspectiva.

Aprendemos com Castro que não encontra lugar na vida ameríndia a pressuposição mais central de nosso multiculturalismo: enquanto assumimos a unidade da natureza em contraste com a multiplicidade das culturas, muitos dos povos do continente americano pressuporiam, ao contrário, a universalidade da cultura em contraste com a multiplicidade e a particularidade da natureza.

O multiculturalismo suporia a coexistência de diversas representações de um único mundo – um mundo natural, externo, unificado, totalizado, “indiferente à representação” (p. 379). Com o multinaturalismo, isso não se daria: nas palavras de Castro, “todos os seres veem (“representam”) o mundo da *mesma* maneira – o que muda é o *mundo* que eles veem”. Em outras de suas palavras: “epistemologia constante, ontologia variável” (p. 378-379). Nas formas de vida ameríndias, assume-se tipicamente, por exemplo, que os animais fazem uso das mesmas categorias e valores dos humanos; sua existência, como a nossa, gravita em torno da caça, do casamento, da pesca, da guerra. Mas o que para nós é sangue, para o jaguar é cauim (espécie de bebida fermentada, como cerveja) – nos dois casos, *literalmente*.

Nossa dificuldade de compreender como isso é possível provavelmente se liga ao ângulo mais ou menos inevitável pelo qual a linguagem tende a nos aparecer. Por maior que seja nossa eventual disposição antilogocêntrica, é difícil reprimir a percepção de senso comum de que palavras como “sangue” e “cerveja” são substantivos que se aplicam aos objetos por suas características e propriedades intrínsecas. Então é talvez também difícil para nós compreender como é possível que tais palavras possam referir-se a substâncias que tomamos como distintas, mantendo o que tomamos como seus “sentidos literais”: como, por exemplo, uma palavra como “cerveja” poderia se referir à substância *sangue* literalmente. Damos um passo na direção de superar essa dificuldade se pensamos não em substantivos concretos, mas em pronomes e palavras relacionais como *tia* e *mãe*. Pois não vemos qualquer problema em reconhecer o fato trivial de que uma mulher pode ser ao mesmo tempo *tia* e *mãe*, nos dois casos literalmente. Mas parece haver para nós uma diferença entre palavras como *mãe* e palavras como *sangue*: chama-se

alguém de *mãe* porque há alguém de quem esse alguém é mãe; ao passo que, no senso comum, o sangue seria denominado *sangue*, como se disse, em virtude de suas propriedades intrínsecas. De acordo com Castro, o que acontece nas cosmologias ameríndias multinaturalistas é que palavras como *mãe* e *sangue* têm exatamente o mesmo estatuto relacional: assim, da mesma forma que alguém pode ser literalmente *mãe* e *tia*, também algo pode ser ao mesmo tempo *sangue* e *cauim*, literalmente. Tudo depende do ponto de vista: “o sangue dos humanos é o cauim do jaguar exatamente como minha irmã é a esposa do meu cunhado, e pelas mesmas razões” (p. 385).

Observe-se, porém, que, ao contrário do que ocorre em nossas cosmologias, no mundo ameríndio não haveria lugar para nossas tradicionais dicotomias filosóficas entre qualidades primárias ou substantivas e qualidades secundárias ou contingentes; entre fatos brutos e fatos institucionais. Nenhuma substância feminina subjaz aos papéis contingentes de filha, mãe, irmã; da mesma forma, nenhuma substância unifica os papéis igualmente contingentes de sangue e cauim. Teríamos pois uma ontologia radicalmente relacional, “na qual as substâncias individuais ou as formas substanciais não são a realidade última” (p. 385). É nesse sentido que se pode dizer que o mundo *muda* conforme a perspectiva.

Aqui poderíamos ficar tentados a objetar: mas não é essa exatamente a percepção que vem tomando forma na modernidade e na pós-modernidade pelo menos desde Kant? Intuindo talvez que esses índios parecem *viver* com as noções que só ganham voz articulada entre nós por meio de muito esforço filosófico ou artístico, podemos ser tentados a concluir: eis aí o que é ser *naturalmente* (pós) moderno.

Mas isso não satisfaz. Suponha-se, por exemplo, que desejemos usar uma expressão tipicamente pós-moderna como *risco do self* para descrever a experiência de um desses índios, quando adentra a floresta convicto de que, se por acaso olhar o jaguar nos olhos, vai se *transformar* no jaguar, trocar de lugar com ele – literalmente. Em algum momento, teremos de reconhecer que as nossas palavras – self, ele, eu, corpo, alma, literal – falham aqui. Encontraremos dificuldade em lhes dar sentido; trata-se de algo que pode fascinar, mas que não se oferece de todo à compreensão. Não compreendemos bem o índio, da mesma forma que não compreendemos bem, digamos, o homem grego antigo, como observa Nietzsche em *A Gaia Ciência*: que o demente pudesse ser o intérprete da verdade é algo que “a nós provoca arrepios ou então o riso” (§152).

O perigo mora novamente “no asseio das identificações”, em nossa propensão a *igualar o não igual*, para ficar ainda com Nietzsche. Mas se nossa aproximação da vida ameríndia deve permanecer sensível à resistência, à fricção e ao ar, pode ainda

assim lançar uma luz muito desejável sobre o ponto que inflama este trabalho – e isso, ao menos em parte, justamente por causa dessa resistência. Alguma promessa de sintonia com esses índios se oferece àqueles de nós que, com Beckett e com tantos outros filósofos e artistas do nosso tempo, reconhecem que as palavras não têm um “fundo onde pousar”, que não se oferece para nós a separação agostiniana entre a coisa como coisa e a coisa como signo – que nenhum chapéu substantivo é capaz de reduzir a vida imprevisível e volátil da palavra *chapéu*, nas imprevisíveis e voláteis práticas humanas em que este objeto comparece. Afastamo-nos, por outro lado, desses índios, e também talvez de Beckett, quando concluímos que, se a linguagem não é um sistema objetivo de referência ao mundo, então está condenada à autorreferência – ou quando pensamos que as coisas serão sempre para nós nada mais que efeitos ilusórios da linguagem. Pois, de uma perspectiva ameríndia, seriam as coisas ilusórias em comparação a quê?

Se dizemos coisas como “não alcançamos jamais o chapéu no mundo; não há como chegar ao outro ou a mim mesmo; estamos presos na malha da linguagem” – não será isso exatamente o tipo de embaraço a que Beckett se referiu como “viver a escassez do mundo”? Poderíamos talvez dizer que os povos ameríndios nos dão, de relance, uma imagem do que seria estar *sem* essa “estimada comodidade”: pois parecem viver exatamente *sem o mundo* – sua ontologia radicalmente variável exclui precisamente a noção de um mundo único natural, observável de diferentes pontos de vista. Para eles, mostra-nos Castro, não há propriamente “pontos de vista sobre as coisas – as coisas e os seres é que são pontos de vista; a questão não é aqui, portanto, “saber como ‘os macacos veem o mundo’ (...), mas que mundo se exprime através dos macacos, de que mundo eles *são* o ponto de vista” (p. 384-385).

Pontos de vista não seriam aqui, diga-se, emanações de um self fixo: se esses índios não vivem a escassez do mundo, tampouco vivem a escassez do self. Pois simplesmente não compareceria a expectativa de um self ou sujeito que seja a “condição originária e fixa de onde emana o ponto de vista”. Não se assumiria, pois, entre os ameríndios, como se supõe entre nós, talvez com Kant e Saussure, que o ponto de vista cria o objeto – em vez disso, é “o ponto de vista que cria o sujeito” (p. 373). Na contraluz das cenas ameríndias, talvez logremos entrever algo diferente na passagem antes citada, em que Molloy, depois de tirar o chapéu e examiná-lo, diz: “um cadarço comprido amarra-o, desde sempre à minha botoeira, sempre a mesma, qualquer que seja a estação. Logo, ainda estou vivo.” O objeto dá a medida da minha existência; em certo sentido, sou aquilo que este chapéu me mostra que sou.



Tudo isso é de uma complexidade extrema, que não tenho nem a capacidade nem a pretensão de dissolver aqui. Parece, em todo caso, haver alguma felicidade em aproximar a escrita de Beckett e a vida ameríndia: pois reforçam-se aí as chances de a linguagem emergir de forma radicalmente divorciada de qualquer nostalgia de referência a um mundo ou a um self unificado, de um modo capaz talvez de conjurar o que, com Beckett, diríamos ser uma espécie de *maldição da escassez*.

O que se passa afinal com o chapéu de Beckett? Por que a insistência no objeto? Por que as provocações figurativas? Em vez de serem tomadas como indicativas da natureza supostamente autorreferencial da linguagem, essas provocações podem ser vistas como *assaltos* contra expectativas logocêntricas aparentemente irreprimíveis – mas não apenas contra a tendência de esperar da linguagem que funcione como instrumento confiável para dizer um *fora* (o mundo, o outro): mas também, e sobretudo, contra a tendência simétrica de lamentar a sua falência, de decretar que ela não cumpre afinal a sua função, estando pois condenada a dobrar-se sobre si mesma. Pois se, aceitando a incapacidade da linguagem de dizer um *fora*, decretarmos sua autor-referencialidade, estaremos ainda reconhecendo na referência a sua mais nobre vocação.

O chapéu é um ponto de vista: um mundo se expressa por meio dele. Um mundo em que palavras e coisas se constituem mutuamente: não há, desse ponto de vista, hiato entre a linguagem e a realidade – pois uma coisa no mundo é menos uma substância em si mesma, e mais uma soma de relações humanas, um apanhado de ações e de dizeres ali dispostos em muda eloquência. “Restabelecer o silêncio, é o papel dos objetos”, nos diz Molloy (p. 31). Mesmo que se trate de um “silêncio eternamente loquaz”, palavras de Maurice Blanchot, para quem o êxito maior de Beckett teria sido a radicalidade com que soube mostrar que “ali onde a linguagem pára, ela persevera” (*The Unnamable*, p. 117-118).

Objetos nos mostram as nossas histórias. Permanecem, no entanto, em última instância *indescritíveis*: as histórias que mostram não têm fundo onde pousar, não dão a conhecer suas origens, não se deixam explicar. Eis uma forma de ver o chapéu de Beckett: chapéu de descrição sempre adiada, que esteve lá desde a eternidade – um *a priori* que arrasta uma história, para valeremo-nos de mais um oxímoro evocado por Stanley Cavell (1996, p. 39).

Se o chapéu é metáfora na escrita de Beckett, não é senão metáfora de si mesmo: o que a metáfora do chapéu pode nos dar não é senão o chapéu. É assim uma figura cuja virtude maior está em cancelar-se: dissolver a nostalgia de um fundo e acenar com a promessa remota de um céu onde dispersar a poeira do

verbo. Assim enxergada, a metáfora promete liberar-se de sua condição de filosofema clássico, marca maior da vida na escassez do mundo.

### Abstract

*This text seeks occasion to think language, meaning, and metaphor in the works of Samuel Beckett. Special attention is given to the interplay between the author's resolute determination to evade all figurative language and his equally strong disposition to employ strategies of symbolic teasing: his texts do not cease to invite figurative readings, only to systematically evade, frustrate, suspend them. This is often taken as a sign of the author's unmitigated linguistic skepticism – allegedly, he is evincing the absence of any hors-text, revealing language's ultimately self-referential character. This paper searches for a different way of claiming Beckett's legacy, one in which language emerges as not referential at all in nature – not even self-referential. With this in mind, I will address what I take to be one of Beckett's prominent symbolic provocation devices, namely the recurrent emphasis placed on certain objects throughout his works. I will focus on the hat. I will show that Beckett's hat provocations give us occasion to see the relationship between words and objects, the literal and the metaphorical, in a way that shows striking affinities with perspectivism, as this notion is elaborated by Brazilian anthropologist Eduardo Viveiros de Castro in his reflections about Amerindian thought and life.*

**Keywords:** Beckett. Language. Metaphor. Perspectivism.

### Referências

- ACKERLEY, Chris J & GONTARSKI, S. E. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2004.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BARRY, David. A. "Beckett: l'entropie du langage et de l'homme" *The French Review*, Vol. 51, No. 6, 1978, p. 853-863.
- BECKETT, Samuel. *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*. Paul Auster (ed.), vols I (*Novels*), II (*Novels*), III (*Dramatic Works*), IV (*Poems, Short Fiction, Criticism*), New York: Grove Press, 2006.

\_\_\_\_\_. "Três Diálogos com Georges Duthuit". Trad. Fábio de Souza Andrade. In: Andrade, F. S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editoria, 2001, p. 173-182.

\_\_\_\_\_. "Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a 'Carta alemã' de 1937". Trad. Fábio de Souza Andrade. In: Andrade, F. S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 167-171.

\_\_\_\_\_. *O inominável*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

\_\_\_\_\_. *Fim de partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. *Primeiro amor*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Novelas: O expulso. O calmante. O fim*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.

BEN-ZVI, Linda. "Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language". *PMLA*, v. 95, n. 2, 1980, p. 183-200.

BLANCHOT, Maurice. "The Unnamable". Translated by Richard Roward In Lawrence Graver & Raymond Federman (eds.) *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 116-121.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CAVELL, Stanley. *The Cavell Reader*. S. Mulhall (ed.). Oxford: Blackell, 1996.

CERRATO, Laura. *Beckett: El primer Siglo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2007.

COETZEE, John M. "Introduction". *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*. Paul Auster (ed.), v. IV (*Poems, Short Fiction, Criticism*), New York: Grove Press, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Acts of Literature*. Londres: Routledge, 1992.

\_\_\_\_\_. "A mitologia branca" In: *Margens da filosofia*. São Paulo: Papirus, 1991.

JEAN, Raymond. Sem título. In: Graver, Lawrence & Federman, Raymond. (eds.) *Samuel Beckett: The Critical Heritage*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1979.

MAGARIT, Lucas. *Samuel Beckett: las huellas en el vacío*. Madrid, Buenos Aires: Editorial La Avispa S. L. & Atuel, 2003.

NYKROG, Per. "In the Ruins of the Past: Reading Beckett Intertextually" *Comparative Literature*, v. 36, n. 4, 1984, p. 289-311

PERLOFF, Marjorie. *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996.

RABINOWITZ, Rubin. "Samuel Beckett's Revised Aphorisms". *Contemporary Literature*. v. 36, n. 2 (Summer, 1995), p. 203-225.

———. "Samuel Beckett's Figurative Language". *Contemporary Literature*, v. 26, n. 3, (Autumn, 1985), p. 317-330

WOLOSKY, Shira "The Negative Way Negated: Samuel Beckett's Texts for Nothing" *New Literary History*, v. 22, n. 1, *Institutions of Interpretation* (Winter, 1991), p. 213-230.

———. "Samuel Beckett's Figural Evasions" In: Sanford Budick & Wolfgang Iser (eds.) *Languages of the Unsayable: the Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. New York: Columbia University Press, 1989.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell, [1953] 1989.