

GLEYDSON ANDRÉ DA SILVA FERREIRA

**ERRATA PENSANTE:
TEMPORALIDADE E SUBJETIVAÇÃO EM A *ÚLTIMA GRAVAÇÃO*,
DE SAMUEL BECKETT**

Monografia apresentada ao Bacharelado de Estudos literários do Curso de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel

Mariana

2012

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	pág.3
CAPÍTULO I – BECKETT LEITOR DE PROUST: DA CRÍTICA À CRIAÇÃO.....	pág.4
CAPÍTULO II – O ÉPICO DO COMUM: O TEMPO NAS PARTIDAS DOBRADAS DE KRAPP E FRÉDÉRIC MOREAU.....	pág.22
CONCLUSÃO.....	pág.42
REFERÊNCIAS.....	pág.44

INTRODUÇÃO

No estudo que se segue o monólogo *A última gravação*, de Samuel Beckett, será analisado a partir da romancização de suas formas, partindo da premissa da crise do drama moderno, assinalada por Peter Szondi. Adotando uma discussão mais ampla sobre o contágio dos gêneros, com uma abordagem panorâmica, pretende-se construir uma problemática de fundo que, finalmente, seja debatida mais próxima do objeto. Deste modo, o primeiro capítulo desta monografia se detém sobre a questão que envolve a configuração da temporalidade romanesca no drama, bem como na apresentação dos elementos épicos que agem diretamente nas formas no monólogo de Samuel Beckett, denotando o efeito de uma dramaturgia surgida na época do dominante romanesco. Para tanto, as teorizações de Samuel Beckett a respeito do romance, de seu livro *Proust*, serão utilizadas como chave de leitura para a sua própria obra, tomando como contrapondo o seu objeto, o então recém-finalizado *Em busca do tempo perdido*. Com base nestas constatações, o segundo capítulo toma o drama *A última gravação* em cotejo com o célebre romance de Gustave Flaubert, *A educação sentimental*. Daqui em diante, o monólogo passa a ser encarado como uma manifestação romanesca a rigor, cujas formas desvelam a incorporação do passado épico como inadequação cênica, resultado da assimilação do inacabamento romanesco. Mais do que uma continuação, por conseguinte, os dois capítulos assinalam um ajuste de lentes - de uma panorâmica inicial para o *close-up* seguinte.

BECKETT LEITOR DE PROUST: DA CRÍTICA À CRIAÇÃO

“Assim falava Swann a si mesmo, pois o jovem que a princípio não pudera identificar era também ele; como certos romancistas, Swann havia dividido a sua personalidade entre duas personagens: a que estava sonhando e a que via diante de si com um fez na cabeça.”

Marcel Proust

Samuel Beckett abandonou sua breve carreira universitária com a publicação de *Proust*, livro no qual faz uma leitura do autor francês com uma concepção estética embrionária do que viria a ser a sua obra. Esta crítica literária sintomatiza, pois, a busca de Beckett por postulados estéticos próprios em um trabalho que transborda frente à simples tarefa de uma resenha acadêmica, em que a interpretação subjuga a criação. É a partir da ressonância da obra do crítico no texto criticado que discutirei como Beckett, ao ler Proust, aponta para o estilhaçamento do sujeito romanesco, que - ao ser despedaçado pelo tempo - se torna estranho para si mesmo nos diferentes momentos narrativos, dispersado em camadas irreconciliáveis. Tal concepção crítica será seminal para a configuração madura de Samuel Beckett, exemplificada aqui no drama *A Última gravação*.

Com efeito, neste estudo pretende-se pontuar algumas distinções entre as formulações teóricas de Samuel Beckett e o romance que lhe serve de objeto, com o intuito de assinalar como algumas destas considerações se avizinham mais da obra do crítico do que do autor criticado. Para tanto, serão retomados alguns conceitos consagrados da teoria literária para melhor caracterizar e, posteriormente, distinguir as diferentes ações corrosivas do tempo sobre as criaturas de Beckett e Proust. Para este encadeamento, serão feitas algumas breves reflexões acerca do caráter de dominante que o romance adquire frente às configurações do drama moderno, a fim de que se entenda como a sobredeterminação estrutural romanesca afeta as formas da dramaturgia de Samuel Beckett, aproximando-a definitivamente do romance.

Logo no início do livro *Proust*, Beckett coloca o tempo como a chave que designa a multiplicidade e o perspectivismo da obra *Em busca do tempo perdido*, tempo do qual as criaturas são vítimas e ao qual se encontram subordinadas, pois, para Beckett,

não há como fugir das horas e dos dias. Nem do amanhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado. O estado emocional é irrelevante. Sobreveio uma deformação. Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada

batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso. Não estamos mais cansados por causa de ontem, somos outros, não mais o que éramos antes da calamidade de ontem (BECKETT, 2003, p.11).

O trecho acima exemplifica o problema temporal adentrado por Beckett ao teorizar sobre o romance, além de corporificar o próprio movimento corrosivo com o qual ele fundamenta sua crítica; logo, esta citação materializa, a um só tempo, fenômeno e conceito romanesco. Experimentamos, então, por meio do emprego da primeira pessoa do plural, o rápido e inexorável processo de corrosão compreendido por Beckett. É desta maneira que o passado adentra-nos como um marco de estrada não ultrapassado, como um diamante que passa irremediavelmente a fazer parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso. Apesar disto - mas vale ressaltar que logo em seguida -, já “não estamos mais cansados por causa de ontem, somos outros”, ou seja, o passado indestrutível da frase anterior, inultrapassável, não nos pesa mais hoje, haja vista que, de alguma forma, não somos os mesmos, pois neste breve período de tempo nos tornamos diferentes daqueles “que éramos antes da calamidade de ontem.” A corrosão contemplada - que se dá praticamente ao vivo nesta citação -, exerce uma força de tamanha violência que beira o paradoxo, uma vez que o passado indelével é contraposto ao esquecimento fruto da ação do tempo, transformando os sujeitos em um movimento rápido e implacável. Este deslocamento subjetivo temporal caracteriza a corrosão romanesca, responsável pelo sobrevir das diferentes camadas que compõem a subjetividade romanesca.

Erich Auerbach estabeleceu a concepção de personagens dispostas em camadas em seu célebre livro *Mimesis*, ao confrontar as narrativas homéricas às narrativas bíblicas no capítulo “A cicatriz de Ulisses”. Para Auerbach, Homero configurou fenômenos em suas narrativas que sempre ocorrem em primeiro plano, dispostos em pleno presente espacial e temporal, sem a possibilidade de diferentes perspectivas - apenas em uma camada, portanto. Assim, é do estilo homérico:

representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais. O mesmo ocorre com os processos psicológicos: também deles nada deve ficar oculto ou inexpresso. Sem reservas, bem dispostos até nos momentos de paixão, as personagens de Homero dão a conhecer o seu interior no seu discurso; o que não dizem aos outros, falam para si, de modo que o leitor o saiba (AUERBACH, 2007, p.4).

Por seu turno, o estilo bíblico aparece dotado de complexidade e profundidade, no qual “só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão” (AUERBACH, 2007, p.9). As personagens bíblicas são

desdobradas sobre camadas e planos que não estão necessariamente iluminados pelo momento narrativo, mas que estão em jogo no momento de suas ações. Auerbach considera, então, que o mais importante

é a multiplicidade de camadas dentro de cada homem; isto é dificilmente encontrável em Homero, quando muito na forma de dúvida consciente entre dois possíveis modos de agir; em tudo o mais, a multiplicidade da vida psíquica mostra-se nele só na sucessão, no revezamento das paixões; enquanto que os autores judeus conseguem exprimir as camadas simultaneamente sobrepostas da consciência e o conflito entre as mesmas (AUERBACH, 2007, p.10).

Para Erich Auerbach, as narrativas bíblicas comportam personagens mais complexas, que conseguem exprimir a multiplicidade e o caráter contraditório dentro de cada homem, ao contrário do que acontece nas epopeias homéricas, em que o interior da personagem é esgotado em suas representações imediatas. Auerbach assinala que os autores judeus conseguiram construir criaturas tão completas que, em suas ações, as camadas de um mesmo sujeito operam simultaneamente, até mesmo nos momentos de conflito, em que colidem superfície e subjetividades obscurecidas - tal como acontece com o narrador de Proust, que se divide em diferentes camadas temporais, obscurecidas no presente narrativo até que surja o sujeito de um tempo perdido por meio da rememoração, mas ainda assim simultâneas sob a superficialidade de uma mesma voz narrativa. Contudo, nas considerações a respeito de Proust e em sua própria obra, Samuel Beckett concebe as camadas da subjetividade desatadas a tal ponto que de seu encontro não resulta um simples conflito de profundidades, mas antes o embate de alteridades de uma mesma criatura romanesca, destroçando assim a noção de unidade da personagem e tornando-a, desse modo, incapaz de construir qualquer síntese sobre si mesma. Este entrelaçamento de camadas, característico da peça *A última gravação*, instaura o conflito entre o sujeito de superfície de Krapp e os seus outros sujeitos passados, que emergem nas gravações ouvidas durante o drama com o qual nos deteremos mais tarde.

Em uma palavra, para Samuel Beckett os sujeitos do romance se encontram entremeio ao passado arraigado e ao presente entorpecente. A subjetividade é alterada no tempo romanesco e sua unidade dispersada neste decurso, ou seja, a subjetividade segue assimilando o passado de maneira irremediável para embargá-lo no esquecimento daquilo que é imediato. É deste movimento que resultam as camadas temporais distintas de uma mesma subjetividade, uma vez que passado irrevogável é mantido sob a superficialidade alternante do sujeito. A automatização do presente conta, portanto, com as bênçãos do esquecimento, que é ocasionado em Proust, como veremos a seguir, pelo hábito.

Samuel Beckett assinala que as realizações são importantes componentes do hábito, visto que dão razão ou ilusões de estabilidade às subjetividades carcomidas. As realizações são responsáveis por atrelar o sujeito em constante mudança às metas ou aspirações, por dar o direcionamento rumo ao qual segue a subjetividade disposta em diferentes camadas. Daí a importância do caráter defensivo de mecanismos como a automatização do hábito, que entregam ao sono a criatura que se decompõe através do tempo:

As aspirações de ontem foram válidas para o eu de ontem, não para o de hoje. Ficamos desapontados com a nulidade do que nos apraz chamar de realização. Mas o que é realização? A identificação do sujeito com o objeto de seu desejo. O sujeito morreu – quem sabe muitas vezes – pelo caminho. Que o sujeito B fique desapontado com a banalidade de um objeto escolhido pelo sujeito A é tão ilógico quanto esperar que nossa fome se dissipe com o espetáculo da titia tomando sua sopa (BECKETT, 2003, p.12-13).

O sujeito, segundo Beckett, morre várias vezes antes que consiga chegar a qualquer realização, de sorte que esta morte não significa sua destruição ou aniquilação completa. A morte, tal como vista aqui, tem um efeito contrário ao do simples falecimento, uma vez que ela estilhaça e cria novas perspectivas de um mesmo sujeito, diferente de si mesmo nos diversos períodos de sua vida, possibilitando inclusive que Beckett faça sua divisão em sujeito “A” e sujeito “B”. Por conseguinte, este estilhaçamento da subjetividade se dá por um esfacelar de sua unidade em vários pedaços irreconciliáveis, cada um estranho ao outro, mas mesmo assim partes de um todo, no qual pesa o passado concomitantemente com a sua suspensão ocasionada pelo esquecimento. A realização - considerada como a identificação do sujeito com o objeto de seu desejo - pode ser vista desta forma como um ponto aglutinador para onde converge uma subjetividade movediça e disposta em camadas. Este ponto, uma vez alcançado, não corresponde ao resultado almejado pela subjetividade originária que tomou o impulso rumo ao seu objeto de desejo, já que esta se encontra deslocada e sobreposta pela superfície cambiante do sujeito.

O hábito figura em Proust como a anestesia que acompanha a corrosão dos sujeitos, o antídoto com o qual os sofrimentos do passado são automatizados e esquecidos. A respeito do hábito, afirma Beckett:

O hábito é o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o pára-raios de sua existência. O hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômito. Respirar é um hábito. Ou melhor, a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos (uma objetivação da vontade do indivíduo, diria Schopenhauer), o pacto deve ser continuamente renovado, a carta de salvo-conduto atualizada. [...] O

hábito, então, é um termo genérico para os incontáveis compromissos travados entre os incontáveis sujeitos e seus incontáveis objetos correspondentes. Os períodos de transição que separam adaptações consecutivas (já que nenhum expediente macabro de transubstanciação poderá transformar as mortalhas em fraldas) representam as zonas de risco na vida do indivíduo, precárias, perigosas, dolorosas, misteriosas e férteis, quando por um instante o tédio de viver é substituído pelo sofrimento de ser (BECKETT, 2003, p.17-18).

Percebe-se que o hábito é, portanto, um ajustamento automático do sujeito em camadas às condições de sua existência, ao seu meio imediato, ou seja, o hábito confere a automatização da atualidade subjetiva às diferentes camadas passadas que lhe compõe. A sucessão de hábitos corresponde à sucessão de indivíduos e a seus respectivos objetos, cabendo assim às realizações conterem a profusão de impulsos das diferentes camadas do sujeito, destinando-lhes uma meta e, desta maneira, automatizando-as.

Entretanto, os períodos de “transição” da automatização, nos quais o hábito ainda não embotou a percepção da realidade, provocam os movimentos de desautomatização do sujeito. Beckett considera estes breves períodos como zonas precárias e férteis, em que a subjetividade se depara com os seus sofrimentos, ou no caso de Proust, com as lembranças involuntárias de um tempo perdido. É ainda por meio da desautomatização que a criatura pode vislumbrar sua própria automatização. Isto ocorre por meio de um movimento da subjetividade sobre si mesma, com a percepção da impassibilidade de que é tomada devido ao efeito do hábito.

As noções de “automatização” e “desautomatização”¹ foram cunhadas por Vitor Chklovski, em seu texto “A arte como procedimento”, de 1917. A este respeito, vale assinalar que, conforme observou Fredric Jameson, a própria teoria da metáfora de Proust “é, muito especificamente, a da desfamiliarização, que ele descobriu quase ao mesmo tempo que os formalistas russos” (JAMESON, 2005, p.52). De volta a Chklovski, suas conceituações tinham como alvo a teoria de Potebnia, que por sua vez afirmou que “a arte é pensar por imagens”. Potebnia acreditava assim que as imagens eram predicados constantes para sujeitos variáveis, e que a arte era uma representação simplificadora da complexidade daquilo que “explicava”, uma vez que desempenhava uma função de ilustração daquilo que seria “reconhecido” em suas representações. Chklovski, logo de saída, mostra como a diferenciação entre a linguagem cotidiana e linguagem poética joga por terra as considerações de Potebnia,

¹ Embora na edição brasileira o termo “singularização” tenha sido utilizado em contraposição à ideia de “automatização”, neste trabalho utilizarei como equivalente o termo “desautomatização”, a fim de precisar a oposição existente entre os dois conceitos.

pois o princípio de reconhecimento deste, que seria inerente às construções artísticas, se inscreve efetivamente nas manifestações linguísticas prosaicas, que se apóiam no princípio de economia de energia e de automatização da percepção.

Por sua vez, a concepção de arte cunhada de Chklovski se funda no efeito de desautomatização da linguagem poética, de sorte que para o formalista

o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte.
(CHKLOVSKI, 1978, p.45)

Assim, a desautomatização consiste na quebra da automatização de nossos sentidos por procedimentos estéticos que buscam prolongar a percepção do objeto artístico. Na poesia, em que a linguagem está em função da arte, a quebra do simples reconhecimento se dá por uma linguagem elaborada, obscura e cheia de obstáculos.

O exemplo de Chklovski para ilustrar a automatização do sujeito é dado por uma passagem do diário de Leon Tolstói, em que o autor de *Guerra e paz* relata seu esquecimento quanto a ter secado ou não seu divã, isto depois apenas de uma breve volta pelo quarto. Por meio deste pequeno acontecimento, Tolstói é levado a pensar em tanto como os movimentos da vida são habituais e inconscientes quanto em como a vida complexa de muita gente se desenrola sem ser percebida, “como se esta vida não tivesse sido”, “assim a vida desaparecida, se transforma em nada. A automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra” (CHKLOVSKI, 1978, p.44). Para Beckett, a automatização provocada pelo hábito pode ser vista pela posição do turista, “cuja experiência estética consiste em uma série de identificações e para quem um guia de viagem é um fim e não um meio” (BECKETT, 2003, p.22). Na ficção proustiana, dentre os vários exemplos de automatização, podemos citar uma breve passagem em que Swann, depois de acometido de uma grande indignidade com a amante, Odette, não consegue manter sua ira. Temos então a automatização desta personagem à situação que lhe torturava há pouco, a saber, a perfídia de Odette ao lhe pedir dinheiro para promover um passeio do qual ele mesmo não poderia fazer parte, além de ter dirigido sorrisos ao seu rival, Forcheville. Swann desse modo é tomado por uma imagem desprezível de sua amante,

Mas essa aparência nunca durava muito; ao cabo de alguns dias aquele olhar brilhante e falso ia perdendo o fulgor e a duplicidade, aquela imagem de uma

Odette execrada dizendo a Forcheville: “Como ele está furioso, hem!”, começava a empalidecer, a apagar-se. Então, progressivamente reaparecia e elevava-se docemente brilhando, a face de outra Odette, daquela que também dirigia um sorriso a Forcheville, mas um sorriso em que não havia senão ternura para Swann, quando ela dizia: “Não demore muito, pois esse senhor não gosta que eu tenha visitas quando deseja estar junto de mim. Ah!, se conhecesse essa criatura como eu a conheço!”, aquele mesmo sorriso que tinha para agradecer a Swann algum sinal da sua delicadeza que ela tanto prezava, algum conselho que lhe pedira numa das graves emergências em que só nele depositava confiança (PROUST, 2006, p. 367).

Beckett exemplifica a quebra do hábito - tratada aqui como a desautomatização do sujeito - em dois episódios do *Em busca do tempo perdido*. A demonstração do primeiro será o suficiente para nossos intentos. O narrador, acompanhado de sua avó, chega a uma estação de veraneio na Normandia e se hospeda em um hotel. Apesar do cansaço devido à viagem exaustiva, não consegue dormir, pois sua atenção está tomada pela desconhecida mobília, por “uma tempestade de sons e uma agonia de cores.” Isso porque “o hábito não teve tempo ainda de silenciar as explosões do relógio, reduzir a hostilidade das cortinas roxas e rebaixar a abóboda inacessível desse belvedere” (BECKETT, 2003, p.24). O episódio do quarto em que se dá a desautomatização do sujeito serve de ignição para o sofrimento do narrador, que se depara com o medo da morte daqueles que ama. Este terror passa a ser ainda maior quando ele pensa que este sofrimento da separação irreversível de seus entes queridos será esquecido e superado,

que a privação deixará de ser privação quando a alquimia do Hábito tiver transformado o indivíduo capaz de sofrimento em um estranho para quem os motivos daquele sofrimento serão não mais que uma história sem maior importância, quando não apenas os objetos de sua feição tiverem desaparecidos, mas também aquela própria afeição (BECKETT, 2003, p.25).

No trecho acima, segundo Beckett, o narrador de Proust toma consciência de que não poderá escapar da automatização provocada pelo hábito, e passa a compreender que a automatização permitirá tanto o acalento da morte de seus entes queridos quanto o esquecimento do sofrimento consequente de cada uma delas. Além disso, demonstra como esta subjetividade, ao se encontrar livre dos grilhões do hábito, consegue se desautomatizar e pensar sobre a ação da automatização sobre si mesma, em uma reflexão prospectiva que delinea a superação dos sofrimentos futuros, isto é, a perda não só dos objetos de sua feição, mas também da própria feição a estes objetos irrecuperáveis.

A memória, em Proust, também se liga ao hábito, uma vez que “o homem de boa memória nunca se lembra de nada, porque nunca esquece de nada. Sua memória é uniforme,

uma criatura de rotina, simultaneamente condição e função de seu hábito impecável, um instrumento de referência e não de descoberta” (BECKETT, 2003, p.29). Desta forma, a memória voluntária é a reminiscência daquilo que parece constante e passível de controle por parte do sujeito, que lhe aplica o protocolo rotineiro nas lembranças conscientes. Esta forma de memória é construída pela sustentabilidade do hábito e pelo esforço de apreensão da realidade, com o intuito de capturar aquilo que parece útil ao sujeito.

Por isso, a curiosidade, para Beckett, é um reflexo não condicionado, que em suas manifestações mais primitivas é uma reação a estímulos perigosos: “a curiosidade é a salvaguarda, não a morte do gato, esteja ele à beira do telhado ou à frente da lareira.” (BECKETT, 2003, p.30). Portanto, a curiosidade tem uma aplicabilidade utilitária e automatizante para o sujeito. Beckett coloca a curiosidade em cena para demonstrar como os registros da memória relacionam-se diretamente com o empenho de atenção do sujeito, pois “quanto mais comprometido nosso interesse, mais indeletável o registro de suas impressões.” (BECKETT, 2003, p.30). Em contrapartida, os momentos de distração não se submetem às leis da lembrança, nem às leis do hábito, mas ainda assim são armazenados naquele último e inacessível calabouço de nosso ser. É neste reduto inacessível que Beckett acredita estar armazenada

a essência de nós mesmos, o melhor de nossos muitos eus e suas aglutinações, que os simplistas chamam de mundo; o melhor, porque acumulado sorridente, dolorosa e pacientemente a dois dedos do nariz da vulgaridade, a fina essência de uma divindade reprimida cuja *disfazione* sussurrada afoga-se na vociferação saudável de um apetite que abarca tudo, a pérola que pode desmentir nossa carapaça de cola e cal. Pode – quando escapamos para o anexo espaçoso da alienação mental, durante o sono ou nas raras folgas de loucura diurna. Desta fonte profunda, Proust alçará seu mundo. Sua obra não é um acidente, mas seu salvamento é. As circunstâncias deste acidente serão reveladas no ápice desta pré-visão. Um clímax de segunda-mão é melhor do que nada. Mas não há por que esconder o nome do mergulhador. Proust o chama de “memória involuntária”. A memória que não é memória, mas simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo, ele chama de “memória voluntária”. Esta é a memória uniforme da inteligência; é de confiança para a reprodução, perante nossa inspetoria satisfeita, daquelas impressões do passado formadas por ação consciente da inteligência (BECKETT, 2003, p.31).

A memória involuntária, conforme observa Beckett, apreende o que há de melhor nos sujeitos de maneira inconsciente - em seus momentos de distração -, e por ela são armazenados os momentos essenciais da subjetividade, ou seja: para Beckett, a essência dos muitos eus e de suas aglutinações que constituem o sujeito é formada pela memória que abarca o que nos escapa do controle consciente e passivo da curiosidade. Por esta memória é

que se assomam as memórias não controladas pela inteligência, e que por isso têm o efeito desautomatizador sobre a vigilância do hábito. “A memória involuntária é explosiva” (BECKETT, 2003, p.33). E é este gatilho da memória involuntária, tão caro a Proust, que dispara em seu romance as lembranças que são despertadas por um simples bolinho mergulhado em uma xícara de chá, pelos diversos cheiros, pelos diferentes motivos musicais etc. A desautomatização causada pela memória involuntária rompe com o esmaecimento da automatização sofrida pela personagem romanesca, desembotando-lhe a percepção ofuscada e segura da memória voluntária num arroubo de lembranças indomadas. Por outro lado, a memória voluntária apresenta um passado monocromático, desinteressado pelo misterioso elemento de desatenção. Por meio desta memória, há apenas um reconhecimento da extensão do hábito. Segundo Beckett, para Proust não há grande diferença entre a memória de um sonho e a memória da realidade: “Quando o sujeito adormecido acorda, esta emissária do hábito corre a lhe assegurar que sua “personalidade” não desapareceu com sua fadiga”, ou seja, “a memória voluntária insiste na mais necessária, salutar e monótona forma de plágio – o plágio de si mesmo” (BECKETT, 2003, p.32).

Postas estas considerações críticas de Samuel Beckett acerca do romance de Marcel Proust, podemos cotejar de que forma elas reverberam em sua própria obra. Além de possibilitarem, em certa medida, demonstrar como o autor por vezes se afasta de seu estudo para dar feições a uma concepção estética latente, que se concretizaria, anos mais tarde, em peças como *A última gravação*. A este propósito, pode-se afirmar que Beckett percebeu determinados aspectos do romance proustiano sob a ótica de seu radicalismo estético criador, jogando luz sobre elementos que cintilavam e os refratando em clarões que por vezes ofuscavam seu objeto.

Em *A última gravação*, a história de Krapp emerge por intermédio de registros feitos em outros tempos. Este protagonista – velho, esfarrapado, bêbado e debilitado fisicamente - apresenta reações dúbias aos acontecimentos por ele gravados, ora rechaçando-os violentamente, ora tomando-os como certos. Assim, incapaz de narrar o curso de vida, ou mesmo de se posicionar definitivamente frente às lembranças daquele que fora outrora, Krapp é impotente tanto ao acerto de contas a que se propõe, numa espécie de contabilidade de sua vida quanto a uma ação no presente, que modifique o decurso do presente cênico. Portanto, Krapp, assim como o narrador de Proust, está no encaço do tempo perdido, isto é, em pleno abandono do presente para uma busca nas profundezas do passado. Com isso, a atualidade cênica encontra-se marcada pela esterilidade de acontecimentos - nada acontece,

tudo aconteceu. Esta anomalia cênica, de um drama que não se passa diante dos expectadores, mas que está encarcerado na subjetividade do protagonista, ou mesmo em um tempo distante, decorre da assimilação de elementos do romance no drama moderno.

A respeito do romance, Hegel o apontou em seus *Cursos de estética* como um dos legítimos representantes da arte romântica. Para Hegel, a arte romântica pode ser caracterizada, de maneira sintética, pela configuração da subjetividade infinita e pela incorporação do mundo contingente em suas formas. A subjetividade infinita desenvolve-se fechada em si mesma, sem uma conexão essencial com o mundo que lhe circunda, ou seja, o que estas subjetividades executam, suas finalidades e ações partem somente de sua individualidade, “são estes ânimos substanciais que encerram em si mesmo uma totalidade, mas em sua densidade simples eles realizam cada movimento profundo apenas neles mesmos, sem desenvolvimento e explicação para fora” (HEGEL, 2000, p.316). Por conseguinte, para Hegel, cada subjetividade do romantismo encerra um mundo completo e fechado, independente do mundo circundante. Por isso os movimentos destes ânimos se desencadeiam sem a ignição exterior, de forma que nem mesmo há explicitação ou justificação destes movimentos na efetividade. A título de exemplo, podemos retomar o que acontece com o narrador do romance proustiano no episódio do hotel: a sua angústia nasce do estranhamento ao ambiente não familiar, uma vez que ele é tomado pelo desespero sem qualquer acontecimento na realidade. Além disso, sua subjetividade consegue desdobrar-se sobre si mesma e dar contornos à sua futura e inescapável conformidade com as tragédias vindouras, que de fato ainda não aconteceram. Logo, a subjetividade infinita do narrador proustiano fornece a causa da ação, sustenta o movimento em si, além de refletir a respeito de sua própria condição, aprofundando-se, desse modo, no infinito de seu ânimo, sem o esgotamento de seu interior nas representações romanescas.

No mundo contingente, portanto, as ações podem se apresentar de maneira trivial ao mesmo tempo em que podem desencadear um movimento profundo e autônomo na subjetividade. O mundo do romance nasce como lugar estranho ao sujeito desde seu início em *Dom Quixote*, como espaço em que a vontade da personagem encontra apenas resistência e inadequação, “pois cada um encontra diante de si um mundo encantado, para ele completamente inapropriado, o qual ele deve combater, pois este mundo fecha-se para ele e em sua firmeza áspera não cede às paixões, mas impõe a vontade de um pai, de uma tia, das relações civis etc.” (HEGEL, 2000, p. 328).

A capacidade de configurar a cisão entre as subjetividades e o mundo, aliada à potência de incorporar em suas formas todos os outros gêneros, torna o romance a configuração moderna por excelência. Com isso, o romance ocupa o lugar de “dominante” frente às configurações do drama moderno. O “dominante”, para Roman Jakobson, pode ser visto como “sendo o centro de enfoque de um trabalho artístico: ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes” (JAKOBSON, 2002, p.513). Em uma dimensão maior, isto é, como determinante de uma época específica, o dominante pode definir e modificar substancialmente a série de valores culturais dos trabalhos artísticos comparados aos trabalhos de outras épocas. Em uma elaboração próxima, afirma Mikhail Bakhtin:

Observam-se fenômenos particularmente interessantes na época em que o romance se estabelece como gênero predominante. [...] Na época da supremacia do romance, quase todos os gêneros resultantes, em maior ou menor grau, “romancizaram-se”: romancizou-se o drama (por exemplo, o drama de Ibsen, o de Hauptmann, todo o drama naturalista), o poema (por exemplo, *Childe Harold* e, em particular, *Don Juan*, de Byron), e até mesmo a lírica (um exemplo nítido é a lírica de Heine) (BAKHTIN, 2010, pág.399).

Na modernidade, portanto, o romance torna-se o epicentro de um fenômeno amplo de contágio e assimilação dos demais gêneros, que passam a orbitar seus postulados estruturais e temáticos. É com base nesta sobredeterminação romanesca nas formas dramáticas que Peter Szondi erige sua *Teoria do drama moderno*. Para Szondi, o drama moderno entra em colapso devido à incorporação de novos elementos até então estranhos às configurações cênicas canônicas. A crise do drama moderno, assinalada por Szondi, nada mais é que a emersão lenta e inexorável do elemento épico na dramaturgia que vai de 1880 a 1950.

No drama moderno delimitado por Peter Szondi evidencia-se o problema temporal ocasionado pela adoção de representações que não se passam exclusivamente diante de nossos olhos, isto é, em pleno presente espacial e temporal. Neste aspecto, Ibsen, além de índice de romancização do drama apontado por Mikhail Bakhtin, serve também como caso exemplar para a compreensão deste fenômeno. Pois a dramaturgia de Ibsen, segundo Szondi, pauta-se na técnica analítica, voltada essencialmente ao que já se passou, em tempos anteriores à encenação. Para Szondi, em *John Gabriel Borkman*, de 1886, o presente está em função do passado,

ou seja, o tema não é nada do que se passou, mas o próprio passado: os “longos anos” tantas vezes mencionado e a “vida totalmente arruinada, perdida”. Mas isso tudo escapa ao presente dramático. Pois só pode ser presentificado, no sentido da atualização dramática, um fragmento do tempo,

não o próprio tempo. No drama não pode haver senão um relato sobre o tempo, ao passo que sua representação direta é unicamente possível em uma forma de arte que o assume “na série de seus princípios constitutivos”. Essa forma é – como mostrou G. Lukács – o romance. (SZONDI, 2003, p.43.)

Na citação acima, pode-se ter a exata noção de como os postulados romanescos reverberam de maneira problemática para o drama. O passado, tipicamente épico, atenta contra uma narrativa que, a princípio, deveria se passar diante do expectador. Tratando do já ocorrido, as formas dramáticas não conseguem presentificar a passagem do tempo, por isso o drama não “apresenta” um fato passado, mas simplesmente o “relato” sobre este passado. Em outras palavras, somente ao romance cabe a representação direta da passagem do tempo, com acesso a diferentes épocas e lugares. No romance, um acontecimento passado tem o poder de fazer transbordar o presente narrativo para se tornar, ele mesmo, presente. Quando uma recordação emerge por meio da memória involuntária em Proust, o que nos é dado não é tão somente um segundo plano, opaco e distante, mas antes a própria lembrança encenada, que toma de assalto o primeiro plano e torna-se, assim, o próprio instante narrativo. Em contrapartida, ao drama é reservada apenas a configuração indireta do avanço temporal, por isso não existe outro tempo senão o presente no palco, de onde o passado deve ser resgatado. Deste modo, o processo de corrosão das personagens dramáticas é possível como produto de uma equação terminada, em que o resultado da ação do tempo sobre as personagens está finalizado em cena desde o descortinar da narrativa, restando por se desenvolver justamente as causas e motivos que expliquem a situação cênica, que permanece estanque. A cena estacionária do drama moderno figura então como pretexto para evocar o passado, que vem à tona como uma restituição mediada em cena, dificilmente encenada. Com isso a atualidade cênica torna-se um quadro estático, lugar em que vislumbramos o efeito das ações e não as suas causas.

Sem o tempo como acontecimento vivo, estas narrativas padecem de diferentes deslocamentos centrífugos, apontando para eventos fora do palco. No caso específico de *A última gravação*, Samuel Beckett conseguiu o desenvolvimento de múltiplas temporalidades por meio das fitas gravadas e ouvidas em cena. Estes registros cumprem o papel de *flashbacks* de anos passados, criando pontes narrativas com diferentes momentos da vida do protagonista a partir de um quadro presente inerte. Neste aspecto, o monólogo de Beckett apresenta semelhanças com a noção de “camadas temporais” desenvolvidas por Franco Moretti ao interpretar algumas pinturas do holandês Johannes Vermeer, no texto “O século sério”. Para

tanto, basta retomarmos a leitura de Moretti acerca de uma destas telas, a *Mulher lendo uma carta*:

Estranha forma do corpo. Está grávida, talvez?, e a carta que está lendo com tanta concentração, de pé, de quem é ela?, de um marido além-mar, como sugere o mapa ali na parede?, e aquele cofrinho aberto, em primeiro plano, significa talvez que a carta é antiga, e que faz algum tempo que não chegam mais cartas? (Há muitas cartas em Vermeer, e toda vez elas trazem consigo uma pequena história: ler uma carta significa que outro alguém a escreveu, tempos passados, sobre acontecimentos anteriores. Três camadas temporais, naquele pedacinho de tela) (MORETTI, 2009, pág. 824).

As cartas nos quadros de Johannes Vermeer cumprem papel análogo às gravações no drama de Samuel Beckett, pois apontam para acontecimentos passados, anteriores ao tempo retratado na tela. Desta forma, as camadas temporais se amontoam de maneira problemática ante aquele que contempla o quadro de Vermeer ou o monólogo de Beckett, uma vez que assinalam eventos importantes que desembocam na situação presente, mas que mesmo assim permanecem nas sombras, em conflito com o que se encontra sob as luzes da representação, ou seja, com o mesmo inacabamento que Erich Auerbach bem apontou a respeito do narrador bíblico. Para tornar mais concretas estas reflexões, passemos sem mais delongas ao funcionamento da maquinaria temporal de *A última gravação*:

A Fita

Acabei agora mesmo de ouvir um ano antigo, passagens ao acaso. Não verifiquei no livro, mas a coisa deve remontar a uns dez ou doze anos atrás – pelo menos. Julgo que nessa altura vivia ainda com Bianca em Kedar Street, enfim, quando a Deus prazia. Escapei de boa, oh, se escapei! Era um caso perdido. (*Pausa*). Nada a respeito dela, à parte uma homenagem aos seus olhos. Entusiástica. Tornei a vê-los de repente. (*Pausa*). Incomparáveis! (*Pausa*). Enfim... (*Pausa*). Sinistras estas exumações, mas acho-as as mais das vezes – (*Krapp desliga o aparelho, devaneia, torna a ligar o aparelho*) utéis antes de me lançar a um novo... (*hesita*) volta atrás. Difícil acreditar que eu tenha sido alguma vez aquele cretinóide. Aquela voz! [...] Jesus! E aquelas aspirações! (*Risada breve a que se junta Krapp*) E aquelas resoluções! (BECKETT, s/d, p.225.)

Neste monólogo, as gravações cumprem o papel de contraponto antagônico, de sorte que apresentam a personagem modificada de épocas remotas, além disso, funcionam como meio de restituição do passado em cena, isto é, como forma pela qual o passado encontra seu relato. Na citação acima, podemos vislumbrar a divisão da subjetividade romanesca desenvolvida por Samuel Beckett a partir de *Proust* claramente. Nota-se, em poucas linhas, três camadas temporais simultaneamente sobrepostas, contrastadas uma em relação à outra,

cada uma com seu respectivo sujeito. Por conseguinte, no quadro cênico apresentado, pode-se divisar a convergência de: sujeito “A”, aquele que comenta a audição de uma fita do passado; sujeito “B”, que ainda vivia com Bianca na Kedar Street, comentado pelo sujeito “A”; e sujeito “C”, que está na superfície cênica e que escuta os comentários do sujeito “A” acerca do sujeito “B”. De fato, Krapp ilustra a teorização romanesca elaborada por Samuel Beckett em *Proust* de maneira rigorosa. Ao contrário do narrador de Proust, cuja unidade do sujeito nas memórias é divisada, mas não drasticamente destruída, o protagonista do monólogo de Beckett não é apenas não-coincidente consigo mesmo, ele é um outro, diferente daquele que sofreu as dores de ontem. A este respeito, é importante chamar a atenção para a perplexidade desta subjetividade em confronto com o “eu” dos registros: “Difícil acreditar que eu tenha sido alguma vez aquele cretinóide. Aquela voz!”. Além disso, vislumbramos como a automatização do sujeito, construída pelas diferentes metas, tem as suturas expostas neste momento de desautomatização no monólogo: “Jesus! E aquelas aspirações! E aquelas resoluções!”. Podemos, por conseguinte, verificar como a violenta corrosão cifrada por Beckett em sua crítica aparece discernível em sua própria obra, encarnada em um protagonista que se transforma radicalmente no tempo, de maneira análoga às criaturas romanescas.

A influência do romance em *A última gravação* explicita-se não apenas no problema temporal, que adota o passado como possibilidade cênica, mas também pela configuração de uma subjetividade romanesca, exacerbada e em descompasso com o mundo contingente. Nesse sentido, Krapp encarna os movimentos interiores que não encontram sua representação plena em cena, de maneira análoga este mesmo mundo parece não ter a potência de imprimir sua permanência na memória do protagonista, que pouco se recorda dos principais acontecimentos decorridos em sua vida. O assoreamento da memória de Krapp toma feições no monólogo por meio do desconhecimento dos eventos narrados, por ele mesmo, nas gravações. Nestas situações, a personagem trava uma luta para se resgatar o significado do conteúdo das fitas:

A Fita

- volta atrás ao ano passado, com possivelmente
-espero – alguma coisa do meu velho olhar por vir, existe naturalmente a casa do canal onde mamã se extinguiu, no Outono moribundo, após uma longa viuvez (*Krapp estremece*), e o –
(*Krapp desliga o aparelho, põe a fita um pouco mais atrás, aproxima o ouvido do aparelho, torna a ligá-lo*)
– se extinguiu, no Outono moribundo, após uma longa viuvez, e o –
Krapp desliga o aparelho, levanta a cabeça, olhos fitos no vazio. Mexe os lábios sem ruído formando as sílabas viuvez. Levanta-se, vai para o fundo da

cena que está na obscuridade, volta com um dicionário enorme, senta-se, pousa-o sobre a mesa e procura a palavra.
(BECKETT, s/d, p.226-227)

Vemos que Krapp não consegue se lembrar do que foi a viuvez de sua mãe, e no intuito de compreender do que se trata, consulta o dicionário. Desta forma, a personagem mostra-se incapaz de concatenar os fatos mais relevantes de sua vida com o presente. Por conseguinte, Beckett, ao pensar sobre a dicotomia radical entre passado/esquecimento na obra de Proust, constrói um pensamento que soa como um eufemismo se projetado na obra *Em busca do tempo perdido*, mas que, por outro lado, adéqua-se muito bem a sua própria criação. Continua a citação:

Krapp

(lendo o dicionário)

- Estado – ou condição – de quem é – ou permanece viúvo – ou viúva. *(Levanta a cabeça. Intrigado)*. Quem é – ou permanece?... *(Pausa. Inclina-se de novo sobre o dicionário, volta as páginas)*. Viúvo... viúvo... viuvez *(Lendo)*. Os véus espessos da viuvez... Diz-se de um animal, particularmente de um pássaro... Viùvinha ou viúva... A plumagem negra dos machos... *(Levanta a cabeça. Com deleite)*.

A viùvinha!

(Ibidem)

De fato, a personagem se atrapalha na tentativa de compreender o acontecimento do passado ouvido em cena. A viuvez de sua mãe, acontecimento por si só marcante, não apenas é esquecido como também é de difícil compreensão para o velho Krapp, que aparentemente opta pela definição menos plausível de viuvez para esta situação. Vemos então que a conclusão deste trecho é executada somente na interioridade do protagonista, de modo que temos acesso apenas ao deleite de Krapp. Esta expressão da personagem sintomatiza o problema da assimilação de características do romance no drama, pois, ao final deste trecho, não sabemos ao certo qual é o motivo da satisfação da personagem, uma vez que se trata de uma reação essencialmente subjetiva, não externada em cena. Este deleite, podemos deduzir - senão até mesmo afirmar - ser proveniente da relação conclusiva que Krapp faz da sua mãe como a viùvinha, a saber: pássaro macho de plumagens negras!

Contudo, estas induções partem somente de pistas da interioridade Krapp, dadas por pequenos indícios cênicos, sem o devido acabamento. O próprio estilo empregado na peça reflete a incompletude de elaboração discursiva proposta por Samuel Beckett. As frases curtas e tacanhas, assim como as irrupções abruptas das gravações e suas inesperadas interrupções, são responsáveis por fragmentar o discurso, essencialmente reticente. Com isso, o próprio

meio que configura discursivamente a subjetividade do drama encontra-se arruinado, tornando a coordenação daquele do passado um problema para este presente, a ponto de o sujeito de superfície ser subordinado pelo sujeito da rememoração ao final da peça: “Enfim, talvez ele tivesse razão” (BECKETT, s/d, p. 230-231). Já em Proust, por sua vez, temos as frases que parecem ter a potência e amplitude de concatenar indefinidamente o tempo e seus diferentes desdobramentos, de retomar e reconstruir os recônditos mais inacessíveis das sensações experimentadas pelo seu narrador. As frases proustianas unem as diferentes camadas corroídas das personagens, que ainda conseguem projetar-se rumo a um escopo, subjetivo ou temporal, destoando do radicalismo corrosivo que Beckett pontuou em sua crítica:

E seu eu perguntava: “Conhece os Guermantes?”, o *causeur* Legrandin respondia: “Não, nunca quis conhecê-los”. Infelizmente respondia tarde, pois um outro Legrandin que ele ocultava cuidadosamente no fundo de si mesmo e que não mostrava nunca, porque esse Legrandin sabia sobre o nosso, sobre o seu esnobismo, histórias comprometedoras, um outro Legrandin já tinha respondido com a expressão do olhar, com o ricto de boca, com a gravidade excessiva do tom da resposta, com mil flechadas que nosso Legrandin se vira em um instante crivado e desfalecente, como um São Sebastião do esnobismo: “Ah, que mal me faz! Eu não conheço os Guermantes, não me venha despertar a grande dor de minha vida”. E como esse Legrandin indiscreto, esse Legrandin falastrão, se não tinha a bonita linguagem do outro, tinha o verbo infinitamente mais pronto, composto do que se chama “reflexões”, quando o Legrandin “bom conservador” queria impor-lhe silêncio, o outro já tinha falado e, por mais que nosso amigo se desolasse com a má impressão que as revelações de seu *alter ego* deviam causar, o mais que podia fazer era atenuá-la (PROUST, 2006, p.169-170).

A passagem acima condensa duas diferentes camadas de Legrandin: uma em que emerge espontaneamente o esnobe Legrandin, e que é mantida oculta no fundo da própria personagem, que sabe da inconveniência de suas opiniões; e outra, conhecida pelo narrador como um bom conservador, que busca remediar a situação desconcertante causada pela sua impulsividade. Assim, encontramos a sobreposição de duas facetas subjetivas em frases que desenvolvem simultaneamente a contradição destas camadas em síntese. O poder de articulação do qual se serve o narrador de Proust evidencia-se na reflexão que procura atenuar o movimento em falso dado por Legrandin, ao deixar transparecer seu lado esnobe. Um pouco distante do que afirmou Samuel Beckett sobre o romance proustiano, percebe-se, nesta citação, a capacidade de convergência das diferentes camadas de uma mesma subjetividade para a expressão de sua própria corrosão, tornando assim o resultado de sua composição heterogênea exprimível. Deste modo, Legrandin consegue o distanciamento crítico para concatenar uma dissonância presente em sua subjetividade e remediá-la na medida do

possível. As frases de Proust comportam as dissonâncias, o distanciamento crítico e as observações de seu narrador em grandes períodos que parecem abarcar tudo a sua volta e dentro de si mesmo.

Dito isso, pode-se notar como a fragmentação do sujeito que se modifica irremediavelmente no tempo, isto é, que sofre o efeito da corrosão romanesca, torna-se problemática quando se confronta a crítica de Samuel Beckett com o seu objeto. O sujeito do romance, que figura no livro *Proust* como o ser não-coincidente consigo mesmo, sempre deslocado e alterado no decorrer das horas e dos dias, aparece balizado pela estética intransigente que, posteriormente, se tornaria singular do crítico de então. De modo algum se afirma que a incessante modificação temporal não se faz presente no caso do narrador proustiano, sobretudo se conclui que, mesmo modificada, esta voz narrativa ainda consegue interligar o sujeito que fora outrora com o sujeito reminescente. Assim, o fator de desautomatização no romance *Em busca do tempo perdido*, operacionalizado via memória involuntária, surge como choque da subjetividade com alguma lembrança inesperada, que é fruto de um momento de distração, flagrado inconscientemente e capaz de instabilizar o presente narrativo, mas ainda assim parte de uma totalidade coerente. Com isso, o narrador proustiano, mesmo em momentos de desautomatização, consegue concatenar as diferentes camadas temporais e exprimir em síntese seu percurso divergente. Por outro lado, Samuel Beckett, em sua crítica, desenvolveu a noção de uma subjetividade romanesca irremediavelmente estilhaçada, isto é, discernível em seu desenho básico, porém irrecuperável como unidade reflexiva. Deste modo, evidencia-se como a crítica de Samuel Beckett pode ser usada como chave de leitura para a sua própria obra. Neste sentido, podemos observar como o violento processo corrosivo do autor aparece concretizado em *A última gravação*, na figura de um protagonista intermitente, cuja própria mudança no transcorrer temporal pode ser usada como dispositivo de desautomatização, haja vista que ele é alteridade de si mesmo, moléstia temporal insanável, rompimento impossível com o passado, que é indestrutível tal qual um diamante. Em seu monólogo, Samuel Beckett configurou uma personagem romanesca que sofre a passagem do tempo como dispersão de seu ser, gerando o embate entre o sujeito do presente com os diferentes sujeitos do passado; assinalando, por conseguinte, uma corrosão típica do romance no drama, encarnada em uma criatura incapaz de construir qualquer síntese unificadora de si mesma, arruinando, assim, a sua unidade subjetiva.

Samuel Beckett não nos apresenta uma crítica incoerente em *Proust*, mas antes seu ímpeto criativo já em plena gestação, por vezes transbordante frente ao seu objeto. Por isso, a

potência de sua estética particular, que seria concretizada anos mais tarde, parece ter impregnado a leitura sobre o romance proustiano a tal ponto que podemos voltá-la à sua própria obra, ou mesmo decompô-la em pontos nos quais o objeto de sua análise escapa ao radicalismo de suas considerações. Não por acaso este livro marca a renúncia de seu esforço como docente para a dedicação exclusiva à concepção de uma obra única na história da literatura mundial.

O ÉPICO DO COMUM: O TEMPO NAS PARTIDAS DOBRADAS DE KRAPP E FRÉDÉRIC MOREAU

“Art is a crucial, dangerous operation we perform on ourselves. Unless we take a chance, we die in art.”

Morton Feldman

O monólogo *A última gravação*, de Samuel Beckett, esgarça os limites do gênero dramático em suas acepções mais estritas ao assimilar elementos romanescos em suas formas. Este contágio dá novas feições à produção dramática, que se torna exacerbadamente subjetiva, deslocada do presente espacial e temporal, evidenciando, assim, a crise que assola o gênero na modernidade. Nesse sentido, podemos até mesmo dizer que *A última gravação* é uma espécie de modelo reduzido do romance, caracterizado pela configuração de temas e de formas inacabadas, que são cada vez mais problemáticas para a encenação e tanto mais próximas da temporalidade épica. A fim de se estabelecer o funcionamento da maquinaria do romance neste drama de Samuel Beckett, propõe-se seu cotejo com o célebre romance de Gustave Flaubert, *A educação sentimental*. Procura-se, com este confronto, evidenciar os pontos de contato das duas obras que desenvolvem a passagem do tempo como a desilusão de seus protagonistas, tomando em análise a contabilidade sentimental empreendida por ambos. Ademais, o monólogo de Samuel Beckett será discutido a partir da teorização do romance - ou seja, tomado como uma configuração romanesca genuína -, demonstrando em que medida suas formas podem responder pelo fenômeno moderno de romancização dos gêneros.

Com um movimento breve e ríspido, Samuel Beckett nos apresenta em *A última gravação* a súpula da vida de Krapp, não como uma jornada ao seu passado, mas antes como um moto contínuo da miséria que não cessa, do presente encardido pela velhice que caduca na perpétua repetição. Sem qualquer acabamento, as gravações do monólogo inundam a atualidade cênica com diversas temporalidades sobrepostas, dando ao drama a simultaneidade de registros de um sujeito que se altera no decorrer dos anos, diferente em sua essência subjetiva, mas ainda assim fruto das escolhas pretéritas. A narrativa, engendrada a partir da audição das fitas de períodos longínquos, encontra-se marcada pela paralisia cênica, com a ausência de ações ou mesmo de um desenvolvimento discursivo no presente; seu avanço se concretiza, de sobremaneira, pelo enfrentamento do velho reminiscente com as lembranças registradas em sua juventude, ou seja, sem acontecimentos representativos em curso no palco. Com a condição de abandono e penúria em que se encontra a personagem, e com a inexistência de um encadeamento narrativo iniciado na atualidade cênica, somos levados a

enfocar o passado das gravações como meio para obter as respostas que expliquem os motivos da situação deplorável de Krapp, um bêbado solitário e pobre, degradado tanto socialmente quanto fisicamente.

A solidão enfrentada pelo protagonista da peça *A última gravação* parece refletir logo de imediato em suas formas pela escolha do monólogo. Apartado de um contraponto antagônico que possibilite o desenvolvimento de um diálogo, Krapp não é convocado a responder sobre o que se passa ou o que se passou, ele tampouco ergue a sua voz em direção ao público, como se espera de um monólogo. De fato, o encarceramento subjetivo da personagem impossibilita o ato de exteriorização que caracteriza o drama - que em suas montagens teatrais nos priva da obra escrita e nos deixa à mercê do desenvolvimento dialógico ou monológico -, sendo, então, substituído pelo mergulho infinito da subjetividade em si mesma, característico do romance - que encontra o acesso a estes ânimos por meio do texto, com todo o suporte oferecido pelo livro. Embora as gravações possibilitem o contato entre diferentes versões de um único sujeito, proporcionando um modo de conversação retroativa consigo mesmo, Krapp, na maior parte tempo, não esboça mais do que gestos de repúdio ou assentimento em reação às vozes dos registros, ou seja, ele reage quase que exclusivamente de maneira subjetiva, sem se posicionar verbalmente frente aos atos de tempos idos. Deste modo, desprovidas de uma convergência discursiva capaz de concatenar os episódios de toda uma vida, as diferentes vozes do monólogo assomam-se como expressão individual de sua respectiva temporalidade, criando uma dispersão de um indivíduo que não consegue se reconhecer em suas próprias gravações retrospectivas.

Para Peter Szondi, na *Teoria do drama moderno*, o drama da modernidade pode ser compreendido a partir de sua crise, que é decorrente da incorporação de elementos épicos em suas formas. A crise do drama moderno, segundo Szondi, resulta da romancização das formas dramáticas, sobretudo pela configuração do passado e das subjetividades exacerbadas, problemáticas para a encenação. Com a subjetivação intransigente advinda do romance, as expressões cênicas se tornam líricas, logo o drama perde sua essência dialogal, baseada na dialética de uma percepção compartilhada, de confronto intersubjetivo, e passa a reproduzir o abismo das individualidades voltadas apenas para si mesmas, abandonando o contato essencial com o mundo circundante. Adotando a introspecção do romance, as personagens dramáticas não externam, em discurso ou ações, a essência de sua subjetividade, inviabilizando o acesso às suas vontades ou pensamentos íntimos, quando não mascaram até mesmo as suas reações mais imediatas. De frente a estes ânimos, desprovidos da

exteriorização necessária ao drama, evidencia-se a sua essência romanesca, de cisão entre sujeito e objeto, assinalada por Georg Lukács:

De dentro já não irradia mais nenhuma luz sobre o mundo dos acontecimentos e sobre seu emaranhado alheio à alma. E quem poderá saber se a adequação do ato à essência do sujeito, o único ponto de referência que restou, atinge realmente a substância, uma vez que o sujeito se tornou aparência, um objeto para si mesmo; uma vez que a essencialidade mais próxima e intrínseca lhe é contraposta apenas como exigência infinita num céu imaginário do dever-ser. (LUKÁCS, 2007, pág.34).

Divorciado do próprio mundo que o abriga, o sujeito do romance perde o vínculo com a essencialidade, e torna-se objeto para si mesmo. Se de dentro não incide qualquer luz sobre os acontecimentos – que, pelo seu turno, correspondem ao lado fora de sua alma -, ele é aparência, ilusão figurativa na exterioridade indiferente à sua interioridade. Desatados do palco da vida os ânimos do romance estão colocados apenas sobre eles mesmos, desconhecendo outros fins que não os seus, que são providos apenas a partir de sua individualidade, sem a universalidade que caracterizava a epopeia grega, cujo mundo da antiguidade clássica era como que uma extensão do próprio ser, assim como era harmoniosamente comunitário. Desabrigados de um meio adequado para suas manifestações, não podemos saber, segundo Lukács, se os indivíduos encontram, de fato, a correspondência de seus atos à essência de sua substancialidade subjetiva. A cisão do sujeito com o mundo moderno implica, por conseguinte, no recolhimento subjetivo, numa inadequação de um dentro /fora que nos impossibilita discernir a equivalência das ações aos impulsos interiores.

Solitários em seu universo pessoal, os sujeitos romanescos são transpostos para o drama moderno como expressões monologais, que mantêm, com outrem, apenas um contato de superfície em seus diálogos. O entrelaçamento das individualidades típicas do romance, no drama, desvela as criaturas que se tornaram apenas “aparência”, perdidas na condição solipsista de objeto de si mesmas, impossibilitadas, neste sentido, de partilhar dialogicamente uma essência comum. A este respeito, afirma Szondi, “quase imperceptivelmente, o diálogo inessencial transita desse modo para os solilóquios essenciais. Não constituem monólogos isolados, embutidos em uma obra dialógica; antes, a obra como um todo abandona neles o momento dramático e se torna lírica.” (SZONDI, 2001, pág. 50). Evidencia-se, na afirmação de Szondi, como o drama moderno, ainda que concebido no formato dialogal, por vezes não configura mais uma comunhão subjetiva efetiva, antes promove o entrelaçamento de solilóquios, sintomáticos do aprofundamento lírico. Isso porque a obra se torna a expressão de subjetividades cindidas, convinhas em mundo alheio, estranho às suas vontades interiores e

não partilhado intersubjetivamente. Por isso o diálogo é fraturado, expressão de cada mundo subjetivo particular; restando, pois, apenas o débil contato monológico. A dialética das individualidades, que se entrelaçam em aparente diálogo, pode ser notada na irônica abertura de *Esperando por Godot*:

*Estrada no campo. Árvore. Entardecer.
Sentado sobre uma pedra, Estragon tenta tirar a bota. Faz força com as
duas mãos, gemendo. Para, exausto; descansa, ofegante; recomeça. Mais
uma vez.
Entra Vladimir.*

Estragon

(desistindo de novo) Nada a fazer.

Vladimir

(aproximando-se a passos a curtos e duros, joelhos afastados) Estou quase acreditando. *(Fica imóvel)* Fugi disso a vida toda. Dizia: Vladimir, seja razoável, você ainda não tentou de tudo. E retomava a luta. *(Encolhe-se, pensando na luta. Vira-se para Estragon)* Veja só! Você, aqui, de volta. (BECKETT, 2005, pág.17)

As rubricas (em itálico) traçam a situação inusitada em que se entrelaçam os dois solilóquios. Estragon, sentado, luta para tirar a bota, faz uma primeira tentativa, para, descansa, recomeça e, por fim, desiste com a afirmação “Nada a fazer”. Durante a empreitada frustrada de Estragon, aproxima-se Vladimir, que escuta o companheiro, e sem saber ao certo o que se passa, acena com uma resposta inesperada. Da situação prosaica inicial, que gera a assertiva de desistência de Estragon, toma contornos a desesperança de Vladimir, cuja réplica é um comentário acerca de sua luta e principalmente de seu cansaço em relação à vida. Com isso, o que a princípio era apenas um desabafo a respeito de uma situação trivial para um, torna-se, finalmente, o epíteto da miséria existencial do outro. Ainda assim o entrechoque monológico das expressões líricas (isto é, de singularidade subjetiva) se engalfinha em um cruzamento dialógico e, na ausência de qualquer intervenção, a confusão não é desfeita, simplesmente se prossegue em outro assunto. Notadamente, se explicita o encontro lírico das duas personagens em um mundo contingente, não partilhado, mas particularizado em cada subjetividade, com seus respectivos ecos interiores.

Pelo seu turno, o retraimento de Krapp, em *A última gravação*, impossibilita até mesmo o desenvolvimento de um fio condutor narrativo perene e unívoco. Sua relação antagonica com as fitas – por si só problemática, visto que na verdade ele se confronta, ainda que modificado, consigo mesmo nas diferentes figurações de “eus” do passado - revela a incessante ação temporal exercida em sua subjetividade. Despejadas de uma só vez sobre o

mesmo pano de fundo, as vozes pretéritas compõem um mosaico da heterogeneidade do protagonista, que procura remediar a simultaneidade de seus vários registros com a palavra final, dada no presente. Contudo, à medida que escutamos as gravações, torna-se patente que Krapp vem empenhando uma série de palavras finais ao longo dos anos, sobrepondo registros acerca dos registros, indefinindo, assim, o fecho que encerre definitivamente o balanço de sua vida. Por isso, ao tentar reparar suas próprias impressões do passado com o distanciamento crítico do presente, Krapp empreende um exercício de errata pensante, tentando revogar o que, inevitavelmente, perdura sendo afirmado pelas gravações. Com a negociação fraudulenta entre o sujeito de cena e as memórias de outrora, a narrativa não avança para um desfecho, tampouco para a exposição linear e acabada de uma via de acesso às causas remotas responsáveis pelas consequências cênicas atuais. Ao contrário disto, nos deparamos com uma narrativa instabilizada, constantemente fraturada pelo avançar e retroceder das fitas e pelas reações adversas aos fatos rememorados; estancada pela incapacidade discursiva do velho Krapp, que não consegue modificar seu presente nem sequer se acertar com o seu passado.

Por meio de um caminho equívoco e cambiante, em que os fragmentos por vezes relativizam uns aos outros, o monólogo *A última gravação* é composto então por “fatos brutos e indigestos” (JAMESON, 2005, 242). Por isso, cabe ao leitor preencher as elipses silenciosas do texto, rearranjando as memórias em frangalhos e compondo uma trajetória possível para o quadro cênico estacionário. Isso porque este drama padece do inacabamento romanesco, sintomático da romancização dos demais gêneros, assinalada por Mikhail Bakhtin em “Epos e romance”. Segundo Bakhtin, a romancização dos gêneros se exprime, sobretudo, pelo processo de assimilação do inacabamento romanesco ou, nas palavras do próprio autor, “o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente inacabado)” (BAKHTIN, 2010, pág.400). Se, para Bakhtin, os demais gêneros encontraram seu acabamento no passado, sendo recebidos como um “legado” no presente, o romance é o único nascido no seio da era moderna, cuja evolução ainda se perpetua, acompanhando mais de perto a evolução da própria realidade. Mais apto a configurar a fragmentação de nosso tempo, o romance se torna o dominante e, em menor ou maior grau, modifica todos os demais gêneros na modernidade, que incorporam seu inacabamento. Nas formas dramáticas de *A última gravação*, o inacabamento romanesco se reflete como uma série de dados fornecidos sobre a vida de Krapp sem, porém, haver um encadeamento instaurado. Desta maneira, até mesmo uma simples paráfrase, que se desvencilhe de todo de sua complexidade formal, fica fadada a ser

revogada, a ser suspensa pelo devir épico; por exemplo: Krapp é um velho decadente e pobre, que rememora o seu passado por meio de gravações, pelas quais descobrimos que, em anos passados, ele renunciou a um grande amor, a fim de se aprofundar em seus estudos, que resultaram em uma obra literária fracassada e na sua solidão em cena; logo, em decorrência das consequências funestas antevistas no palco, o protagonista é levado a ter uma relação dúbia com as escolhas do passado, refutando a si mesmo com o distanciamento crítico do presente. Todavia, com a simples apresentação da matéria-prima da vida de Krapp - ainda em estado bruto e desordenada -, qualquer metáfrase sobre o monólogo não pode passar de um relato provisório, posto em xeque por uma série de detalhes que cintilam ao longo do texto, responsáveis por colocar em perspectiva qualquer encadeamento possível de causa e consequência das ações dramáticas. Pois, se nos deparamos com esboços narrativos que naturalmente nos levam às relações mais proeminentes, tais como: o abandono do grande amor de Krapp ainda na juventude como causa de sua solidão atual, ou a sua pobreza em cena como resultado direto do fracasso de seu livro, de nada podemos concluir definitivamente daí, uma vez que estes acontecimentos não são concatenados ordenadamente, ou quando este enlace é suposto, como ocorre no momento em que ele tenta realizar uma nova gravação, isso acontece com uma distância de mais de trinta anos, com toda a intermitência deste protagonista que se revela impotente em se distanciar de suas memórias, que segue revogando e relativiza suas assertivas:

Krapp

- Acabei de ouvir esse cretinóide por quem me tomava há trinta anos custa a acreditar que eu já tenha sido bandalho a tal ponto. Ao menos isso acabou, graças a Deus. (*Pausa*). Os olhos que ela tinha! (*Divaga, apercebe-se que está a gravar o silêncio, desliga o aparelho, divaga. Por fim*). Tudo ali estava, toda a – (*Apercebe-se que o aparelho não estava ligado, torna a ligá-lo*). (BECKETT, s/d, pág.230-231)

Vemos que, ao começar o registro, Krapp adota uma postura de distanciamento, tomando aquele que fora outrora no passado - ouvido há pouco em uma das gravações - como um cretinóide, diferente do que ele é agora e, com efeito, passível de crítica. Ele prossegue, então, afirmando não acreditar que um dia tenha sido daquele jeito, e agradece a Deus por isto ter se findado. Entretanto, vemos como o seu afastamento emocional sofre um duro golpe, com uma inversão perspectiva a partir da afirmativa exclamativa “Os olhos que ela tinha!”. Percebe-se, aqui, como o tom de autoanálise empregado por Krapp, até então impassível, é instabilizado por esta lembrança que insurge em meio ao panorama de suas recordações,

inundando o presente como um sentimento vivo, e não mais como um mero objeto de perquirição. O acerto de contas perde assim seu fôlego, e a segurança propiciada pela distância temporal é irrompida pela lembrança que parece reavivar, na intimidade do protagonista, alguma sensação daquela época. O velho Krapp percebe um pouco depois que, durante seu devaneio, a fita continuou a registrar o silêncio, e desliga o aparelho. Na sequência, ainda atrapalhado pelo tropeço ocasionado pela invocação metonímica de uma mulher do seu passado, ele sai de seu mutismo, mas sem se dar conta de que o aparelho continua desligado, não gravando a retomada de suas considerações. Torna-se evidente, portanto, como a oscilação dos sentimentos da personagem provoca uma relativização na perspectiva temporal da peça, uma vez que o seu acerto de contas, a princípio analítico e distante, desencadeia em sua subjetividade retraída uma perturbação próxima, que desvela o passado como uma ferida aberta, perdurante no presente.

Contudo, esta leitura toma por base os indícios fornecidos pelas rubricas, pelo movimento dado em falso por Krapp que, em sua clausura subjetiva, deixa transparecer sua perturbação apenas por gestos, como que externados despropositadamente. Por esta via, o drama passa a ser mediado, experimentado como uma construção sobrepujada pelos seus andaimes, haja vista que a narrativa permanece oculta na subjetividade pouco confiável desta personagem, que no intuito de nos dizer algo, acaba por insinuar exatamente o inverso de seus intentos. Porém, ao que parece, o leitor não adentra em um jogo de malícias, em que a personagem tenta lhe persuadir de seu ponto de vista, enquanto esconde alguma verdade latente debaixo do tapete. Longe disso, em *A última gravação* fica patente que o próprio protagonista não consegue estabelecer, ao certo, o saldo de suas decisões tomadas em tempo atrás. Prova disso é o embaraço nos assuntos que ele crê encerrados, mas que, como vimos, seguem distantes apenas no tempo. A este propósito, a irresolução de Krapp não se manifesta somente de forma subjetiva, ela toma contornos também pela sua relativização do discurso cênico, como podemos notar na sequência da citação anterior:

Krapp

Tudo ali estava, toda a velha carcaça do planeta, toda a luz e a obscuridade, a fome e as comezainas dos... (*hesita*) séculos! (*Pausa. Num grito*). Sim, senhor! (*Pausa. Amargo*). Deixar fugir uma coisa daquelas! Jesus! Uma coisa que poderia tê-lo distraído dos seus estudos! Jesus! (*Pausa. Com cansaço*). Enfim, talvez ele tivesse razão. (BECKETT, s/d, pág.231).

Dando sequência ao seu registro, Krapp reage ao desequilíbrio inicial e avança tecendo considerações sobre a mulher que abandonara, adotando novamente uma suposta

postura crítica no presente que o permite considerar, à distância, suas deliberações. Entretanto, sua empreitada dura pouco, e oscilando da postura enérgica para o padecimento, ele se entrega derrotado às opiniões da voz do passado. Vale ressaltar, neste trecho, que uma vez externadas às impressões subjetivas da personagem ao leitor, intuídas anteriormente por meio de seus gestos, não se finda o inacabamento dramático, que agora prossegue discursivamente, com o emprego do “talvez”, cuja aparição antes da assertiva que conclui a citação - “Enfim, talvez ele tivesse razão” -, instabiliza o veredito de Krapp a respeito da gravação, deixando em aberto sua posição em relação ao abandono daquela mulher do passado.

Numa palavra, as gravações perpetuam o jovem acolhendo as decisões que culminariam, anos mais tarde, na desgraça do velho em cena. Por isso a busca de Krapp por um tempo perdido torna-se problemática, uma vez que ele se vê obrigado a lidar com a obstinação de seus erros do passado, sem, entretanto, poder modificar o decurso dos eventos catalogados. Sua perplexidade nasce ao contato com uma vida que aparentemente encontrou o seu ápice em tempos distantes, deixada pra trás em seus momentos decisivos, que se encontram findados, fossilizados em sua dureza imutável, vívidos apenas nas gravações como uma tragédia anunciada, esmiuçada nas repetidas exumações, pelas quais ele acompanha indefeso a sua contraproducente caminhada rumo à penúria do presente. A desolação do protagonista de Samuel Beckett se revela ainda maior ao descobrirmos que, nos anos registrados, suas escolhas foram pautadas pela renúncia, sobretudo ao amor, visando uma glória literária futura, que de fato nunca chegaria. Logo, o percurso autobiográfico esboçado em *A última gravação* poderia ser descrito como a cristalização de uma vida em perpetua suspensão, adiada na juventude por um propósito futuro revelado falido na velhice, cuja maior ocupação é colocar a nu as possibilidades perdidas, fazendo e refazendo as partidas dobradas de letras vencidas há muito tempo, suspendendo, uma vez mais, o presente para focar outro tempo, desta vez a juventude arruinada das gravações.

Se o tempo avança sobre Krapp com a rigidez vertiginosa de uma vida deixada em branco, Frédéric Moreau, o volátil protagonista de Gustave Flaubert, avança sobre o tempo sem nenhuma ancoragem possível, e assim a sua vida se esvai pelas constantes promessas, todas desprovidas de vigor para serem levadas a cabo. Em *A educação sentimental*, Flaubert criou uma personagem olímpicamente distante dos fatos que marcaram a França ao final da primeira metade do século XIX, com os eventos de junho de 1848, em pleno entreato republicano. Seu percurso, que se inicia por volta do ano de 1840, ainda em sua mocidade, é o

tema deste romance no qual acompanhamos o envelhecimento do seu protagonista e do grupo que o cerca. Destas personagens secundárias, destacam-se: Martinon, Cisy, Sénécal, Dussardier e Hussonnet, jovens que acompanham a marcha evolutiva do tempo em paralelo a Frédéric; o casal Arnoux, cuja paixão no início da narrativa ata-o ao amor platônico à esposa e à amizade ambígua ao marido; Rosanette, cortesã com a qual ele mantém um relacionamento leviano e que dá luz a um filho seu que falece em pouco tempo; Luise Roque, filha de um pequeno burguês, vizinho da família Moreau em sua terra natal, de Nogent-sur-Seine, que se enamora do protagonista, mas que depois de sucessivas decepções por causa deste amor, acaba por se casar com Deslauriers, seu melhor amigo; e o casal Dambreuse, com o qual primeiramente ele trava relações com interesse nos negócios do rico banqueiro para posteriormente se tornar amante da refinada senhora. Deste modo, o romance acompanha o passar dos anos de Frédéric, que alimenta veleidades artísticas e mundanas, todas deixadas de lado por ele em seu itinerário marcado pelo eterno adiamento. O amor dedicado a sra. Arnoux como projeto de vida, destoa de sua entrega aos impulsos imediatos, de sorte que ele trava relacionamentos supérfluos com Luise, Rosanette, e sra. Dambreuse.

O percurso de Frédéric Moreau evidencia uma inaptidão para qualquer tipo de projeto, seja ele sentimental ou mundano, e sua alma parece desprovida das grandes ambições, desinteressada no espetáculo do mundo e no que ele tem a oferecer. A inatividade da personagem de Flaubert é acentuada pela sua posição estática em relação a um pano de fundo fervilhante, retratado pelas insurreições francesas de 1848. Este contraste assinala a configuração de uma subjetividade prosaica, de uma personagem que não parece digna de ser representada literariamente. Pelo menos esta parece ser a opinião de Henry James, que tece críticas pouco amistosas ao romance:

a vida de sua época, como Flaubert mostra, está unida à pobreza da vida interior de Frédéric e, aliás, também da exterior; de modo que, sendo a coisa toda, em escala, intenção e extensão, uma espécie de épico do comum (com a revolução de 1848 introduzida na forma de episódio) ela nos afeta como um épico sem ar, sem asas para sustenta-lo; nos faz lembrar, de fato, mais que qualquer outra coisa, de um balão, feito de pedaços de seda bem costurados uns aos outros e pacientemente inflado, mas que se recusa terminantemente a sair do chão. (JAMES, 2000, pág.31)

Para Henry James, o “épico do comum” está estampado na pobreza interior e exterior de Frédéric, cuja história não tem ar o suficiente para decolar. Diante do balão inflado, que se recusa terminantemente a sair do chão, James, sem enxergar os propósitos de Flaubert, ainda reconhece a sua boa costura, porém. As reservas de James em relação ao romance, aqui, se

direcionam ao seu protagonista que, desprovido da força motriz necessária para se projetar em direção ao mundo, não se detém com afinco sobre nenhum objetivo, tornando o seu trajeto a simples entrega às vicissitudes e ao desordenamento do mundo. De fato, Frédéric Moreau parece inapto a protagonizar um romance, especialmente se escrito no século XIX, isto é, em uma época marcada pelas grandes personagens confrontando o mundo, arrivistas como Julien Sorel, de Stendhal, ou Eugène de Rastignac, de Honoré de Balzac, que partem em busca de sua independência material e intelectual a despeito de sua condição socialmente desprivilegiada.

Côncio deste contraste, Peter Brooks assinala, em “Retrospective Lust, or Flaubert’s Perversities”, uma perversão deliberada empregada por Flaubert no tipo de enredo então em voga, mais especificamente a corrupção dos moldes do romance balzaquiano, parodiado na construção de *A Educação sentimental*. Segundo Brooks, uma leitura mais acurada desta obra depende, necessariamente, de uma compreensão intertextual, ou seja, de referenciais que forneçam o contraponto do que aparece depravado em seu primeiro plano. Neste sentido, Brooks demonstra como Deslauriers, o amigo mais próximo de Frédéric, encarna exemplarmente uma das personagens de Balzac inserida dentro do romance de Flaubert. Sem dúvidas, Deslauriers figura como o porta-voz dos lugares-comuns da *Comédia humana*, seja citando ou aludindo aos seus episódios, seja encarnando, ele próprio, a estes mesmos ideais. Não por acaso os conselhos que este amigo dá a Frédéric levam em conta sempre o desejo forte de se obter algo, de vencer indiferente aos meios empregados para este intuito, tirando proveito da proximidade de homens influentes e arrogando, se preciso for, suas esposas como amantes. Para Brooks, “Deslauriers is a good enough reader of Balzac to have seized the essence: that the concentration of desire projected onto the world as will constitutes the ‘primum mobile’ of plot, leverage on circumstance, movement forward and upward” (BROOKS, 1992, pág.173). Se a essência do princípio de movimento de Balzac está no desejo introduzido no mundo, que alavanca as circunstâncias do enredo, sua contrapartida perversificada está impressa na inocuidade de Frédéric, em sua paralisia e desprendimento das premiações mundanas oferecidas pela faísca da ambição. No limite, vemos que estas considerações não visam apenas aos grandes planejamentos da personagem, de sorte que até mesmo os atos mais simples da intriga vão se rarefazendo, em alguns casos natimortos ao simples contato da subjetividade com o mundo:

Frédéric sentia-se cheio de alegria de viver; dominava-se para não cantar, precisava expandir-se, fazer gestos generosos, dar esmolas. Olhou à sua volta para ver se havia alguém que pudesse socorrer. Mas nenhum mendigo

passava; e essa veleidade de dedicação desvaneceu-se, porque não era homem de ir buscar longe as ocasiões (FLAUBERT, 1990, pág.153).

A figura de Frédéric ironiza o romantismo, assim o seu idealismo não desvela mais o abismo da grandeza subjetiva em contato com um mundo por demais prosaico, antes demonstra a parvoíce de alguém que aguarda passivamente os prêmios e as glórias mundanas como um mérito devido, uma recompensa por aquilo que seria a enlevação espiritual romântica. Esta posição aparece cristalizada em uma frase emblemática logo nas primeiras páginas do romance: “Achava que a felicidade merecida pela excelência de sua alma estava tardando” (FLAUBERT, 1990, pág.17). Frédéric espera a chegada da felicidade como uma compensação pela nobreza de sua alma, que viria, todavia, naturalmente; indiferente à sua espera estéril e desinteressada. Neste período, a grandiloquência tipicamente romântica do início da frase é quebrada por uma locução verbal que demonstra um atraso trivial, cotidiano e, acima de tudo, objetivo, de algo absolutamente idealizado. E assim “a felicidade merecida pela excelência de sua alma”, com toda a sua carga romântica e subjetivada, “estava tardando”, como algo externo e banal, como bem poderia tardar um trem, por exemplo. A propósito desta frase, afirma Brooks:

the construction of the sentence gives the distinct impression that Frédéric expects this happiness, the just recompense of his soul's merits, to come by itself, without his doing anything. And this is an impression that rest of the novel will only confirm, since, as we have already suggest, there seems to be a problem of will and desire, an inability of the to invest the world and his career with coherent and sustained desire (BROOKS, 1992, pág.175).

Eis porque *A educação sentimental* não passa de um “épico sem ar” para Henry James, Frédéric não empenha sua vontade no mundo, tampouco o mundo inveja seu apetite por poder e glória em sua subjetividade, logo o romance passa a ser protagonizado por um pequeno burguês desprovido de aspirações financeiras e dotado de concepções artísticas tacanhas, insuficientes para sustentar contundentemente a narrativa. Seu monótono percurso desvela o revés dos ideais dos grandes protagonistas de seu tempo, com o esvaziamento subjetivo que embarça as ações concretas no mundo. Os episódios do romance, apesar bem costurados por Flaubert, prosseguem independentes de uma grande reviravolta ou de alguma revelação inesperada, desta maneira seu traçado é delineado vagarosamente sobre a matéria ordinária da vida de Frédéric, dispensando os sobressaltos e os desvios do enredo.

Assim, o decurso da impotência de Frédéric segue em sua constância invariável, tanto que quando o perdemos de vistas, como acontece quase ao final do livro, nos deparamos com uma continuação da condição prevista anteriormente, isto é, diante de um grande intervalo

inserido na narrativa, nos deparamos com uma simples progressão devidamente controlada, exaurida em suas variações, dispensando maiores detalhes sobre o ocorrido durante este lapso temporal, sem que isso implique em perdas representativas para a compreensão do romance. Este espaço deixado em branco por Flaubert, que abre o penúltimo capítulo, depois Frédéric abandonar Rosanette e sra. Dambreuse, logo após ele presenciar a morte de Dussardier pelas mãos de Sénécal, assume as feições de um resumo, um tipo de sinopse que dá conta, em poucas linhas, de quinze anos de sua vida. De maneira análoga ao inacabamento de *A última gravação*, o leitor deve preencher as lacunas deixadas pelo romancista. Só que desta vez, ao invés da instabilidade do drama, a permanência de Frédéric, em uma espécie de efeito rebote, pois o que a princípio poderia parecer um rompimento drástico com a sua situação perene, figura antes como uma fuga, que nos devolve, depois de um lapso de mais de uma década, a personagem em seu estado inicial:

Viajou.

Conheceu a melancolia dos paquetes, o frio despertar sob a tenda de campanha, o atordoamento das paisagens e das ruínas, a amargura das simpatias interrompidas.

Voltou.

Frequentou a sociedade, e teve novos amores. Mas a permanente lembrança do primeiro tornava-os insípidos; e além disso, a veemência do desejo, a própria flor da sensação, já não existia. Também suas ambições espirituais tinham diminuído. Passaram-se os anos; e suportava a ociosidade da sua inteligência e a inércia do seu coração (FLAUBERT, 1990, pág. 439).

Frédéric retira-se de cena, retorna, e entrega-se novamente aos amores despropositados, todavia, não esquece o primeiro, dedicado a sra. Arnoux, que se mantém ainda que embotado. A inércia da alma e a ociosidade da inteligência de Frédéric, descritas acima, estão delineadas de tal forma que se estendem por trás das cortinas, mesmo longe de nossos olhos, dispensando a necessidade de novos episódios concretos. Este espaço temporal assinala a permanência do ânimo Frédéric no inacabamento de uma narrativa resumida ao seu essencial, construída a partir de meros apontamentos. Podemos dizer então que, se no drama *A última gravação* o espaço em branco marca o excesso de possibilidades, impossibilitando um encadeamento inequívoco sobre a vida de Krapp, no romance *A educação sentimental*, em compensação, este espaço funciona como uma espécie de “reticências”, no qual a imutabilidade de Frédéric se perpetua indiferente a sua ausência, possibilitando um encadeamento previsível e constante de suas atitudes ou, mais especificamente, da falta delas.

Tomando sua vida em retrospecto, Krapp não consegue se decidir entre o passado ou o presente, medir o peso de suas decisões ou fugir da cegueira de seus efeitos, sua indecisão

parece ser então proveniente de sua impotência para estabelecer, afinal, quem detém a última palavra sobre o melhor de sua vida, se o jovem idealista ou o velho amargurado. Como um ponto de inflexão no palco, nele se entrecruzam as memórias distantes de grandes promessas vindouras e a consciência da ruína engessada em cena. De seu lado, a inabilidade de decisão de Frédéric se dá em tempo real, defronte ao leitor, que acompanha o desenrolar de uma história engrenada antes pelo passar do tempo do que pelas ações de seu protagonista. Com isso, acompanhamos Frédéric pular de um objetivo a outro, sem se agarrar a nada que o detenha realmente, pois nem mesmo o amor dedicado a sra. Arnoux, perdurante todo o romance, parece suficientemente forte para retê-lo:

O convívio com estas duas mulheres fazia como que duas melodias na sua vida: uma, estouvada, exaltada divertida; outra, grave e quase religiosa; e, vibrando simultaneamente, aumentavam sempre e confundiam-se aos poucos; porque, se acontecia de a sra. Arnoux tocá-lo com um dedo que fosse, a imagem da outra logo se apresentava ao seu desejo, porque ele tinha, desse lado, uma esperança menos longínqua; e, na companhia de Rosanette, quando lhe acontecia sentir o coração perturbado, lembrava-se imediatamente do seu grande amor. (FLAUBERT, 1990, pág.162).

Entre as duas mulheres, Frédéric divide sua atenção, ora na presença da exaltada e divertida Rosanette, ora na presença da grave e quase religiosa sra. Arnoux, a ponto de confundi-las aos poucos, não obstante a evidente oposição de uma frente a outra. Deste modo ele oscila, de um lado, para a esperança menos longínqua de satisfação de seus desejos com Rosanette e, por outro, para a perturbação do amor permanente porém distante da sra. Arnoux. É importante salientar que Frédéric pensa em Rosanette quando está junto a sra. Arnoux, de maneira análoga a imagem da última se assoma quando na presença da primeira. Não restam dúvidas quanto à volatilidade de Frédéric, seus anseios pendem para outro objeto mesmo quando ele está próximo da realização daquilo que parece ser a sua vontade mais profunda, e sua disposição para abandonar um desejo por outro desponta indiferente aos antagonismos mais irresolutos, por associações que só podem fazer sentido pela oposição e de maneira alguma pela semelhança, como no caso do contraste patente entre o temperamento das duas mulheres, que, apesar de toda a discrepância, ainda assim se entrelaçam e se misturam em seus devaneios.

Inclinado a abrir mão do amor inalcançável em prol das oportunidades mais palpáveis, Frédéric se coloca na contramão do romantismo e emprega uma moderna racionalização das relações amorosas. Com a sua impaciência e vontade evanescente, ele demonstra não querer se privar das diversões mundanas em favor do amor inalcançável,

escolhendo a praticidade em detrimento aos ideais românticos. O mesmo jogo de partidas dobradas assola Krapp, que na juventude abre mão da realização afetiva com vistas ao seu empreendimento nas letras, dando mais importância à sua carreira do que às suas relações amorosas. Em ambos os casos, fica impresso o desejo de controle sobre os desdobramentos do mundo: Krapp espera alcançar sucesso literário com a dedicação exclusiva aos seus estudos, colocando o amor em segundo plano, de maneira semelhante, Frédéric, malograda as chances com a mulher de sua vida, não perde a oportunidade de ir ao enalço de alguma amante. Franco Moretti, ao analisar alguns traços do romance da segunda metade do século XIX, em seu texto “O século sério”, constata que a contabilidade, que primeiro revolucionou o comércio por meio de um rígido controle de ganhos e perdas, foi posteriormente assimilada ao espírito humano. “Racionalizar a existência – é o primeiro passo para dominá-la” (MORETTI, 2009,847.), afirma Moretti a este propósito. Este anseio de dominação subjetiva sobre o meio, além de temático, como notamos até agora, se efetiva também formalmente, no estilo analítico que permeia tanto *A educação sentimental* quanto *A última gravação*.

Para Peter Szondi, o conceito de técnica analítica surge a partir de uma dramaturgia que assume o passado romanesco em suas formas, configurando-o como objeto, não encenado concretamente. Uma vez que o passado não encontra sua representação direta em cena, ele emerge por meio de sua análise, sendo recriado pela escrutinação de acontecimentos ocorridos fora da representação imediata, posto que sejam anteriores à encenação. O quadro cênico torna-se então o sudário de ações encerradas, que são passadas a limpo no palco, desofuscando o presente estanque, linha de chegada anterior à largada, portanto. Conseqüentemente, a restituição do passado épico no drama depende de uma mediação, do filtro subjetivo das personagens que, mesmo quando não são responsáveis pela retomada dos fatos de outrora - como acontece no caso específico de *A última gravação*, com a utilização dos registros sonoros em cena -, ainda assim modalizam os acontecimentos findados reagindo na atualidade cênica. Em outras palavras, a despeito da imutabilidade do presente, as personagens continuam se posicionando e sendo posicionadas em relação ao passado, sugerindo a coreografia da ação do tempo em retrospecto. A técnica analítica, assinalada por Szondi em Ibsen, imputa uma insuficiência dos episódios por si mesmos, porquanto “é essencial o que está “atrás” deles e “entre” eles: os motivos e o tempo” (SZONDI, 2001, pág.40). Correndo em paralelo, os motivos são contrapostos às conseqüências, o passado ao presente, e os episódios são compreendidos com base nos seus correlatos distanciados, que são medidos e calculados por meio de seu confronto, se não pelas personagens, de sobremodo

pelo leitor. Ainda que não tragam uma formulação explícita, os entrecchos dramáticos desencadeiam significações pelos simples indícios matizados:

A Fita

Eis, suponho o que tenho sobretudo que registrar esta noite, na previsão do dia em que meus trabalhos estiverem... (*hesita*) acabados e em que eu não terei, quem sabe, mais nenhuma recordação, nem boa nem má, do milagre que... (*hesita*) do fogo que abrasara. O que de súbito vi então, era que a crença que tinha guiado toda a minha vida, a saber – (*Krapp desliga o aparelho com impaciência, faz avançar a fita, torna a ligar o aparelho*) (BECKETT, s/d, pág. 229.) -

Krapp se debruça analiticamente sobre uma das passagens de sua vida, ouvindo impressões acerca de um ano, que segundo ele mesmo em linhas anteriores, não poderia ter sido mais “negro”. A ocasião capta o protagonista então decepcionado com o caminho que escolheu, deixando transparecer seu pessimismo quando está prestes a finalizar seus trabalhos. Como se nota, há informações suficientes para se perceber o descontentamento de Krapp, talvez como uma remissão de seu egoísmo passado, mas de maneira alguma a expressão nos chega com todas as letras, uma vez que o sujeito de cena avança a fita e fratura a audiência. Logo, não podemos saber ao certo qual a “crença” pautava a sua vida até aquele momento, ou mesmo se a personagem ainda corrobora a opinião sobre os erros assumidos naquele instante, porque ela evita o confronto, mesmo que silencioso, com tais assuntos. Seu visível incômodo demonstra o repúdio ao assunto abordado, uma impaciência que nos leva a inferir a sua discordância com o sujeito do passado, impressão que só se confirma no prosseguimento da citação:

- grandes rochedos de granito e a espuma que jorrava sobre a luz do farol e o anemómetro que turbilhonava como uma hélice, claro pra mim enfim que a obscuridade que me encarniçara sempre por recalcar em mim é na realidade o meu melhor – (*Krapp desliga o aparelho com impaciência, faz avançar a fita, torna a ligar o aparelho*) – indestrutível associação a luz do entendimento e o fogo – (*Krapp torna a desligar o aparelho*) – o rosto entre os seus seios e a mão por cima dela. Ali ficamos, deitados, sem mexermos. Mas, debaixo de nós, tudo estremecia, e nos fazia estremecer, docemente, de alto a baixo, e de lá pra cá (*Ibidem*).

A sequência deste trecho mostra como Krapp foge de suas ponderações críticas, exatamente dos instantes que poderiam elucidar de vez sua contabilidade sentimental. Sua sintomática tristeza ao terminar seus trabalhos, parece vir de sua frustração no encaminhamento de seus planos literários, que não lhe trouxeram a felicidade almejada. Pelo menos esta parece ser a conclusão mais provável do confronto das duas temporalidades,

propiciada pelo estilo analítico, visto que Krapp se impacienta com as considerações sobre o fracasso e a tristeza daquele ano para se abrigar, ao escolher determinados momentos de suas gravações, nas memórias que concernem à mulher que abandonara. Vale a pena apontar como esta dedução é viável pelo cotejo das lembranças registradas e das reações da personagem em cena, haja vista que, sozinhas, cada uma destas passagens poderia dizer apenas uma coisa, ao passo que emparelhadas, desencadeiam uma série de indícios significantes, vislumbrados pelo leitor. Isso porque o arrependimento do Krapp mais jovem aborrece o velho no palco, que prefere os melindres do seu abortado caso amoroso. Nesse sentido podemos intuir, a partir da reação ao evento narrado, que ele prefere reviver os poucos instantes de sua história sentimental do que se deter criticamente sobre os desenlaces de sua miséria, contrariando, desta maneira, o ato crítico de revisar o passado, fundamento que até então parecia justificar as diferentes intervenções sobre as gravações de anos a fio.

Por sua vez, em *A educação sentimental*, o estilo indireto livre figura como a técnica analítica por excelência. Para Moretti, “o estilo indireto livre é um lugar de encontro entre o discurso direto e indireto, entre personagem e narrador, entre diegese e mimese.” (MORETTI, 2009, pág. 848). Ou seja, o discurso indireto livre permite uma mistura estilística que alarga a margem de ação do autor, que ora se aproxima ora se afasta de suas personagens, emprestando-lhes impressões tanto subjetivas, como que as deixando falar, quando críticas, como espectro de um narrador a rigor, ainda que não produza vereditos concludentes sobre a personagem ou a respeito da narrativa. Do encontro entre o ponto de vista da personagem e do narrador, temos a impressão de que a primeira se sobressai em relação ao segundo, isso não tanto porque a objetividade aumenta, mas porque a subjetividade diminui. Segundo James Wood, em *Como funciona a ficção*,

Graças ao estilo indireto livre, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade. Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles – que é o próprio estilo indireto livre – fecha essa lacuna, ao mesmo tempo que chama a atenção para a distância. Esta é apenas outra definição de ironia dramática: ver através dos olhos de um personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que ele mesmo consegue ver (uma confiabilidade idêntica à do narrador não confiável em primeira pessoa) (WOOD, 2011, pág.25).

O estilo indireto livre comporta, segundo Wood, uma variação da distância entre narrador e narrado, dando-nos a intuição do que seria o pensamento interior da personagem ao mesmo tempo em que nos apresenta uma tomada de posição discreta da voz narrativa. Com isso, seu funcionamento transita de diferentes focalizações narrativas, como neste trecho da

Educação sentimental: “Frédéric ficou indignado com o egoísmo dela; e censurou-se por não estar lá com os outros. Tamanha indiferença às desgraças da pátria tinha algo de mesquinho e burguês. O seu amor pesou-lhe de repente, como um crime. Estiveram amuados durante uma hora” (FLAUBERT, 1990, pág. 352). Na primeira afirmação, Frédéric fica indignado com a postura de Rosanette, na segunda, censura a si próprio, como se conversasse consigo mesmo, em ambas dá a impressão de sobrepujar o narrador com seu ponto de vista; porém, na frase que se segue, “tamanho indiferença às desgraças da pátria tinha algo de mesquinho e burguês”, não nos fica claro quem está se pronunciando realmente, isto é, se Frédéric toma distância de si mesmo e constrói uma afirmação generalizante, na qual não se enquadra somente a sua pessoa, mas a qualquer um que tome a indiferença à pátria como atitude, ou se o narrador está proferindo um julgamento específico acerca da personagem. Na continuação, “o seu amor pesou-lhe de repente, como um crime”, a voz narrativa descreve um movimento do amor que lhe pesa “de repente”, como que de maneira onisciente devida a sua precisão, impressão que logo é desfeita, uma vez que “como um crime” nos passa a ideia de que o narrador se utiliza de um exemplo, ou seja, de um equivalente para explicar o que pode ser o sentimento interior relatado há pouco, tomando para si a parcialidade da limitação de seu campo visão. Por fim, o narrador encontra-se longe de vez, dando-nos um apanhado geral com a afirmativa “estiveram amuados durante uma hora”. Além da posição cambiante do narrador, rica em perspectiva, vale a pena ressaltar como o tempo é equacionado em diferentes porções, haja vista que, da descrição pormenorizada de alguns segundos que cobrem a mudança de ânimo de Frédéric, relatada mais detidamente, passamos para a condensação máxima e dispersa, que retém, em apenas uma frase, toda uma hora transcorrida: “estiveram amuados durante uma hora”.

O distanciamento marca assim a essência analítica nas duas obras, quer adotando o tempo como recuo crítico, quer variando o ponto de vista entre narrador e personagem com a finalidade de tornar objetiva a narrativa. De maneira nenhuma, contudo, transcende a temática ou o estilo em ambas as obras aqui discutidas como visão crítica adotada pelas personagens; a este propósito, retomo o final da passagem supracitada de James Wood: “ver através dos olhos de um personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que ele mesmo consegue ver” (WOOD, 2011, pág.25). Este excedente de visão apontado por Wood perpassa não apenas o estilo indireto livre de *A educação sentimental*, como também o conceito de técnica analítica assinalada em *A última gravação*, uma vez que o leitor vislumbra no drama, a partir das temporalidades interpostas, os resultados do confronto entre as escolhas passadas

e seus respectivos resultados no presente, bem como antevê nas reações mudas em cena os indícios mímicos dos movimentos subjetivos da personagem quando ela não externa seus pensamentos em linguagem. O leitor assume então um lugar central na compreensão de ambas as obras, uma vez que estas não lhe entregam uma lição pedagógica ou uma finalidade última de suas configurações; por isso, dele se pretende uma visão crítica, a capacidade de ler além do que está sugerido no primeiro plano do romance e do drama, superando a limitação do que as personagens enxergam, e transcendendo o prosaísmo dos simples acontecimentos com uma perspectiva global.

A prova disso vem estampada de saída, por exemplo, na ironia dos títulos das obras de Samuel Beckett e Gustave Flaubert. Afinal, em *A última gravação*, Krapp termina derrotado pela voz do passado, não realizando a derradeira gravação no presente, assim como em *A educação sentimental*, Frédéric Moreau permanece intocado durante todo o romance, não alcançando a formação sentimental apregoada. No drama, este apontamento sobre a realização da gravação definitiva parece apontar antes para as fitas ouvidas em cena do que para a nova tentativa, que permanece frustrada. Assim, é como se a personagem tivesse realizado o registro definitivo ainda em sua juventude. Krapp permanece condenado, então, ao eterno retorno daquele que parece ter sido o final, ao menos sentimental, de sua vida. Nesse sentido, temos a impressão de que ele perpetua no palco um tipo de tempo infernal, imutável em sua perseverança de miséria e solidão, efeito de ações pretéritas:

A Fita

Aqui terminou esta fita. Caixa – (*pausa*) – três, bobina – (*pausa*) – cinco. (*Pausa*). Possivelmente os meus melhores anos já passaram. Quando havia ainda uma oportunidade de felicidade! Mas agora já não quero. Agora que tenho este fogo dentro de mim. Não, agora já não quero (BECKETT, s/d, pág. 233).

No caso do romance, a educação impraticável de Frédéric Moreau atinge seu ápice ao seu final, nos capítulos que fecham o livro, isto é, quando ele se encontra com aquela que foi o seu grande amor durante todo o romance, a sra. Arnoux, e quando ele faz um breve balanço sobre os melhores momentos de sua vida, ao lado de seu amigo Deslauriers. Em seu acerto de contas, Frédéric e sra. Arnoux passam a limpo, ainda que maneira um pouco fantasiosa, as desventuras de uma relação afetiva que nunca viveram. Ambos se expandem acerca do carinho recíproco, em um episódio que nos dá a impressão de terminar com a consumação da antiga paixão. Contudo, ao tirar o chapéu que usava na ocasião, ela lhe revela seus cabelos brancos, provocando um verdadeiro anticlímax, que culminará com Frédéric receoso de

possuir aquela velha mulher e sentir nojo mais tarde, uma repulsa que lhe assusta “como o pavor de incesto” (FLAUBERT, 1990, pág. 443); este episódio termina com a sra. Arnoux beijando-lhe a testa, “como uma mãe” (*Ibidem*), coroando definitivamente a sua impotência de ação. Já no capítulo final, Frédéric e Deslauriers fazem uma contabilidade por alto a respeito de certos desdobramentos retrospectivos, assim como comentam o destino de algumas das personagens do romance. Como fica claro, “ambos tinham falhado, tanto o que sonhara com o amor como o que sonhara com o poder” (FLAUBERT, 1990, pág. 445-446). Exumando a mocidade, por fim, o romance termina com a rememoração de uma incursão à casa da Turca, lugar de perdição em que foram se aventurar com algumas raparigas. O que nos aparece como o grande acontecimento na trajetória dos amigos, no entanto, não passa de uma aventura abortada na última hora, uma vez que Frédéric, depois de ter sido alvo de risadas das mulheres ali presentes por causa de sua falta de jeito e embaraço, debanda em fuga, levando consigo Deslauriers, afinal era com o dinheiro do primeiro que pretendiam se divertir. Para os dois, este evento grotesco, não efetivado realmente, que nem sequer foi narrado durante todo o romance, representa o que eles tiveram de melhor em suas vidas, demonstrando, através de um fecho amargamente irônico, a inconsciência de toda uma vida desperdiçada em vão.

Estabelecidos alguns paralelos de *A educação sentimental* com *A última gravação*, fica evidente como estas obras desenvolvem a passagem do tempo como denominador comum da desilusão de seus protagonistas. Gustave Flaubert opera uma perversão do enredo de sua época ao adotar um esvaziamento subjetivo que atravança as ações narrativas, anuladas pela insanável tensão do idealismo desacreditado contraposto à racionalização tacanha, fazendo pender o ânimo da personagem principal de um lado para outro sem que ela consiga se agarrar em algum deles. Para estabelecer a impotência em sua permanência indiscriminada, Flaubert emprega-lhe o tempo, que avança ao largo de Frédéric em seus efeitos, isto é, não lhe impondo uma formação nem sequer alargando seu campo de visão. O estilo indireto livre configura o descompasso entre a realidade e a subjetividade cambiante, assinalando a distância do que a interioridade almeja e do que ela de fato transforma em suas concreções no mundo. Este desacordo entre um dentro subjetivo e um fora mundano, desvela a dissonância romanesca essencial. Nesse sentido, o estilo direto livre parece refletir formalmente esta desarmonia, na medida em que busca equacionar subjetividade e objetividade, por uma via de mão dupla, isto é, sem tomar o partido do subjetivo onisciente ou do objetivo absoluto, tornando-se uma espécie de meio termo, que busca remediar a cisão sujeito – objeto com a

variação perspectiva, focando ora um ora outro, eximindo assim a voz narrativa de dar um veredito acerca de uma de moral embutida na obra, deixando desabrigado o leitor desavisado. De maneira análoga e acentuada, em *A última gravação* não obtemos as respostas sobre o passado ou o presente de Krapp, muito menos o assentimento sobre nossas intuições, que são construídas a partir do quadro cênico estacionário, por sua vez uma moderna depravação dramática que empurra a encenação para fora do palco, isto é, para além de nosso acesso imediato ao adotar uma temporalidade épica. A construção dramática do passado típico do romance, que encontra sua representação por meio da técnica analítica em *A última gravação*, resume o seu espaço cênico a uma mera desculpa para invocar o transcorrido em tempos distantes – pedra de toque essencial para compreendermos a finalidade cênica que vivenciamos sem arremate. Deste modo, as personagens são deslocadas estaticamente em cena através dos eventos passados, que emergem e rearranjam o presente sem tocá-lo. A compreensão do avanço em retrospecto passa a depender então da relação entre os eventos catalogados e a nova tentativa de catalogação, do cotejo que desvela os motivos e o tempo como ação mediada entre passado e presente, afirmação e repulsão, sem que encontrem, finalmente, o seu acabamento.

CONCLUSÃO

Em *A última gravação*, a ruína de Krapp é apresentada em retrospecto, de maneira indigesta e aos solavancos. No entanto, não se trata de uma história absurda: um velho escritor decadente escuta algumas fitas em cena, revelando, ainda que de maneira fragmentária e inconcludente, as desventuras que o guiaram até a sua situação perdurante de pobreza e solidão. Apesar da escuridão reinante no palco e do aspecto de *clown* de Krapp, trata-se apenas da miséria humana contada a contrapelo dos pressupostos dramáticos clássicos.

Esta corrupção dos moldes dramáticos tradicionais se apresenta em uma representação cênica enrijecida, que não avança, antes retrocede na busca por outra temporalidade – o passado das gravações. Esta particularidade do monólogo imputa uma problemática sobre a especificidade do gênero dramático, sobrepujado pelo presente absoluto, que requer o agora como o único tempo de experimentação cênica. A partir desta constatação, nos deparamos com a questão central para o desenvolvimento desta pesquisa, que gira em torno de como o passado do romance é configurado nas formas de *A última gravação*.

A partir da ideia de epicização do drama moderno, emprestada por Peter Szondi, estabelecemos uma crítica a respeito dos desvios romanescos de *A última gravação*. Além disso, criamos uma moldura mais ampla com as teorias do romance, que figuram como um segundo plano que por vezes emerge no primeiro, deste modo não apenas como elemento de contato, mas também como personificação épica a rigor atuante no palco. Nesse sentido, esta pesquisa também se ocupou com a teorização do romance realizada pelo próprio Samuel Beckett, em seu livro *Proust*, tomando o narrador proustiano como uma espécie de contraexemplo da corrosão do protagonista de seu drama, evidentemente mais abrupta e violenta do que aquela de seu objeto. Neste primeiro momento, uma dialética das formas perpassou as considerações de nossa investigação, com a entronização do romance como “dominante” moderno, evidenciando sua sobredeterminação estrutural sobre as configurações de *A última gravação*.

Estabelecida algumas linhas de força da hipótese, e após inseri-las em um pano de fundo mais amplo, cotejamos *A última gravação* com o romance *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, analisando, desta vez, o monólogo como uma espécie de modelo reduzido de romance, em pé de igualdade na configuração de temas e formas inacabadas com o romance confrontado. Neste segundo momento, uma leitura mais cerrada das obras possibilitou uma discussão mais rica em interpretações, tornando mais concreta as intuições teóricas esboçadas anteriormente. Desta oportunidade podemos compreender melhor a

passagem do tempo como inocuidade de ação, assinalando a fratura dos protagonistas de ambas as obras com o mundo circundante e, principalmente, a limitação de seus campos de visão, superada pelo leitor atento.

Finalmente, notamos como o passado épico emerge no drama como ação temporal encerrada, restituída em cena como motivo distanciado em confronto com o presente, deixando em aberto um intervalo neste ínterim no qual se desenrola a narrativa. Deste modo, das causas iniciais até os efeitos vislumbrados no palco, a restituição de eventos fora de nosso alcance depende da mediação, que dada ao seu carácter pouco confiável, uma vez que subjetiva, abre uma via de interpretação pela sobreposição de camadas temporais. Por isso a subjetivação típica do romance atua no drama como fonte de reposição dos movimentos retroativos, que atuam sobre a matéria inerte em cena, gerando o descompasso de uma subjetividade posta em relevo em um mundo desprovido de importância - seja para a personagem, em sua clausura interior e desinteresse pelo presente, seja para o leitor, que não presencia sua modificação ou a sua utiliza como engrenagem do enredo. Logo, a romancização do drama moderno implica em uma reconfiguração dos moldes dramáticos estritos, trazendo a problemática temática e estrutural do inacabamento romanesco para o interior de suas formas, revogando assim seus postulados consolidados com o devir épico.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Fábio de Sousa. *Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: __. *Questões de literatura e de estética do romance: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- _____. *Esperando por Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- _____. *Malone morre*. São Paulo: Códex, 1984.
- _____. *O teatro de Samuel Beckett*. Lisboa: Editora Arcádia, [19--].
- _____. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BERRETINI, Célia. *A linguagem de Samuel Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BROOKS, Peter. Retrospective Lust, or Flaubert's Perversities. *Reading for the plot: design and intention in narrative*. Harvard: Harvard University Press, 1992.
- CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou: o teatro de Samuel Beckett (o sujeito e a cena entre o espaço e o apagamento)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 2007
- _____. *Sobre o teatro: um manifesto de menos – o esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- EIKHENBAUM, Boris. *et al. Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- FLAUBERT, Gustave. *A Educação sentimental*. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

GINZBURG, Carlo. Decifrar um espaço em branco. In: __. *Relações de força*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

HEGEL, Georg Wilhelm. *Cursos de estética*. IV vols. São Paulo: Edusp, 2002.

JAKOBSON, Roman. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2vols. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JAMES, Henry. *Gustave Flaubert*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JANVIER, Ludovic. *Beckett: escritores de sempre*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MORETTI, Franco. O século sério. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: Auto-análise da modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2006.

SOUZA, Ana Helena. *A tradução como outro original – Como é de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2003.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.