



Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Isadora Bonfim Nuto

Do errante sem meios à errância como meio: necessidade de escrita em  
*Textos para Nada*, de Samuel Beckett

Brasília

2017

Universidade de Brasília - UnB  
Instituto de Letras - IL  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Do errante sem meios à errância como meio: a necessidade de escrita  
em *Textos para Nada*, de Samuel Beckett

Isadora Bonfim Nuto

Monografia para conclusão do curso de  
Letras – Português e respectiva Literatura  
do Instituto de Letras da Universidade de  
Brasília (UnB) elaborada como requisito  
para obtenção do título de graduada.

Orientador: Prof. Dr. Piero Eyben

Brasília

2017

## **Do errante sem meios à errância como meio: a necessidade de escrita em *Textos para Nada*, de Samuel Beckett**

### **I**

#### **[ O errante...]**

“Esse errante ao qual faltam os meios de errar”, assim diz Maurice Blanchot, em seu *O Livro Por vir*, sobre a personagem de Beckett, mais precisamente na obra *Molloy*. O autor acrescenta: “(mas ele ainda tem pernas, tem até uma bicicleta)”. Ele *ainda* tem, ele tem *até*. *Mas*. Na sequência das obras, uma falta sempre se acrescenta, ou uma falta sempre se estende. A bicicleta é a primeira a sumir, mas não só. Desaparece o *movimento* das pernas até desaparecerem *as próprias pernas* e os membros todos, até desaparecer o corpo, a corporeidade, até não restar nada senão a voz. Aí está aquele - ou *aquilo* - que fala nos *Textos para Nada*.<sup>1</sup> Aí, onde já não há “até”, nem “ainda”, nem “mas”, apenas o errante sem os meios.

Passa-se por *Molloy*, por *Malone Morre*, passa-se pelo *Inominável*, chega-se aos *Textos*. Nesse percurso, algo sempre desaparece, segue desaparecendo, uma ausência sempre maior, como algo “deixado para trás”, mesmo que não se possa saber se há um “trás”, se houve em algum momento esse algo.

Os três livros acima citados constituem a chamada trilogia do pós-guerra do autor, ou trilogia da incomunicabilidade, escritos, na ordem apresentada, entre as décadas de 1940 e 50. Compõem também sua obra produzida originalmente em língua francesa - embora Beckett seja irlandês, tendo o inglês por língua materna – com posterior tradução para o inglês, muitas vezes pelo próprio autor, como é o caso da obra ora tratada. Os *Textos para Nada* surgem logo após a Trilogia, compostos entre 1950 e 1952 e publicados em 1955, e “fecham o produtivo ciclo de narração em primeira pessoa na prosa de Beckett” (BUELONI, 2015, p. 63).

As quatro obras são um recorte, sem começo, meio ou fim, sem cronologia, onde memórias se confundem e se dissolvem e o tempo se distende: “Desde quando estou aqui? Que pergunta, muitas vezes eu a fiz. E muitas vezes soube responder, Uma hora, um mês, um ano, cem anos, conforme o que eu entendia por

---

<sup>1</sup> A obra ora tratada, *Textos para Nada*, será, a partir de agora, por vezes referida apenas como *Textos*.

aqui, por mim, por ser.” (BECKETT, 2015, p. 6). Personagens incapacitados, imobilizados, degenerados, inertes – em maior ou menor grau – fadados a uma impossibilidade: fadados a continuar. Continuar o quê? Não se sabe. Fadados a continuar, apenas. Todos aguardam sua morte, seu fim, ou o fim da situação em que se encontram ou o fim do que quer que seja em que estão – presos. Mas, nessa espera, precisam continuar, mesmo que – e já ou ainda que – impotentes para qualquer coisa.

Todos eles chegaram a onde estão sem saber como, sem saber porque, sem saber de onde vieram ou para onde irão, se é que irão. Todos tentam contar histórias, as suas ou as de outros, mas também já não se sabe a quem pertencem as histórias, as memórias, as vozes, as palavras. Todos incapazes de ir adiante ou de retornar, às voltas com a impossibilidade de dizer de si e almejando um fundo de silêncio.

Precisam continuar, não podem, não têm meios, mas vão continuar: “Vou apesar de tudo continuar”, diz Malone; “Eu não podia ficar ali e não podia continuar”, diz a voz dos *Textos*; “é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar”, assim termina de forma angustiante *O Inominável*, amarrando a circularidade que perpassa as obras, fazendo delas não só circulares em si mesmas, mas, todas juntas, um *continuum* em relação umas as outras, em que a necessidade e a impossibilidade de continuar passam não só pelos personagens, mas pelos próprios textos e sua escrita (“Para alguns escritores, a escrita fica mais fácil quanto mais escrevem. Para mim, fica mais difícil. Para mim, a área do possível fica cada vez mais restrita”, diz o próprio Beckett (ANDRADE, 2001, p. 186)), sendo, por fim, o fracasso o único modo de prosseguir: “Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.”

As obras da trilogia e, em seguida, os *Textos para Nada* destroem progressivamente a ideia de narrativa, ou do que se entende pela narrativa tradicional. Não há enredo, não há clímax, chega a não haver ação, a própria nomenclatura da diegese é dificilmente aplicada (narrador, personagem, espaço, tempo). Esse formato se intensifica ao longo das obras, cada vez mais em direção à abolição da narrativa clássica. Se, dizia Beckett, “ao fim de minha obra, não há nada a não ser o pó” (Ibidem), ela de fato se encaminha para uma rareação, um escasseamento, um nada. O tempo é abolido, o espaço se escasseia cada vez

mais: se em *Malone Morre* havia ainda o quarto, em *Molloy*, a floresta, em *O Inominável*, assim como nos *Textos para Nada*, já não se pode definir um espaço, uma espécie de limbo, um não-lugar, entre a vida e a morte, entre a existência e a não-existência, de onde não se pode sair nem seguir em frente, onde, sem poder continuar, só se pode continuar, onde se está fadado a “errar sem sair do lugar”.

Mas vai além. Se *Malone* e *Molloy* ainda eram personagens, embora o monólogo interior preponderante, podiam mexer-se, andar, até mesmo escrever, em *O Inominável* essa possibilidade se acaba: há ainda um corpo, com o qual se pode restar sentado, mas ele é imóvel, inerte, inoperante:

Eu, de quem não sei nada, sei que tenho olhos abertos, por causa das lágrimas que deles correm sem cessar. Sei que estou sentado, as mãos sobre os joelhos, por causa da pressão contra as nádegas, as plantas dos pés, as mãos, os joelhos. Contra as mãos são os joelhos que pressionam, contra os joelhos as mãos, mas o que pressiona contra as nádegas, contra as plantas dos pés? Não sei. Minhas costas não estão apoiadas. (BECKETT, 2009, p. 45)

Na passagem para os *Textos Para Nada*, porém, nem mais isso, nem mais um corpo:

Mexa-se primeiro, é preciso um corpo, como antigamente, não nego, não negarei mais, direi que sou um corpo, um corpo que se mexe, para a frente, para trás, que sobre e desce.... vou querer um corpo para mim, querer uma cabeça para mim. (BECKETT, 2015, p.14),

Ou, ainda, “mas e o corpo, para ir até lá, onde está o corpo?” (Idem, p. 45).

Aqui, aquele – ou aquilo- que fala já não tem nenhuma materialidade, é apenas uma voz, já não se tem um personagem, mas uma voz que emerge das próprias palavras. Um eu fragmentado em sua subjetividade que procura um corpo e angustia-se por não tê-lo, assim como procura a si mesmo, sua história e alguma possibilidade de potência.

Como o corpo, o mesmo se pode dizer do nome, que, inclusive, ocupa os títulos das obras. Nas duas primeiras, há uma nomeação: *Malone*, *Molloy* ( e *Moran*); em *O Inominável*, claramente não há um nome, mas há ainda a menção a uma categoria de nomeação, ou seja, a existência de nomeação, seja a ela possível ou não de atribuição de um signo; há o nomeável e, por contraste, há sua negação, ou, ainda, há um *inominável* porque existe o que possa ser nomeado. Já nos *Textos para Nada*, essa menção sequer é feita. Não há nome, não há nomeação, não há

possibilidade ou intento de tal. Há apenas palavras ( fragmentos, são 13, que compõem o livro), vozes, uma voz, múltiplas vozes de uma só voz, que não dizem, não alcançam, não respondem a nada.

“Onde agora? Quando agora? Quem agora?”, se Beckett é muito capaz de começos notáveis ( SOUZA, 2014, p. 7), o de *O inominável* é talvez o mais marcante. O começo do quarto fragmento dos *Textos*, porém, não fica aquém: “Para onde eu iria, se pudesse ir, o que seria, se pudesse ser, o que diria, se tivesse uma voz, quem é que fala assim, dizendo que sou eu?” (BECKETT, 2015, p.19).

É isso que se questiona a voz que fala nos *Textos para Nada*. Uma voz que não tem dono, um eu que afirma que não é (“não sou eu, ainda não, não mais” p. 54) e se pergunta *quem* fala em seu nome, *quem* diz essas palavras que não – lhe – dizem nada? Confinado em um lugar sem lugar, uma espécie, talvez, de mente sem corpo, enclausurado na sua própria interioridade, a voz que fala sem parar, sem poder calar-se, sem poder parar ou ir adiante, faz da busca o próprio centro da obra.

A errância se torna cada vez maior ( se se pudesse falar de errância em termos quantitativos), mas os meios se tornam certamente cada vez mais escassos. A impotência, a necessidade ou mesmo a exigência de se lidar com a impossibilidade, o fracasso e o esgotamento como fim e meio últimos expõem ou, na verdade, impõem na/à obra a “errância do encarcerado”, ou do “errante a quem faltam os meios de errar”.

Essa voz, obrigada a falar, impossibilitada de falar e de se calar , uma “voz sem boca” é também perturbada por outras vozes, mistura de vozes simultâneas incessantes e vãs, ruídos, murmúrios que lhe impedem o verdadeiro silêncio e o impedem de ouvir qualquer outra coisa que não essa babelônia de vozes por todos os lados. Mas não há ninguém: “uma voz fala e só pode ser a minha, já que não há mais ninguém”, “não há ninguém aqui, nem eu, nem ninguém” (BECKETT, 2015). Este que diz eu, um eu apenas pronome, um eu que não tem sujeito é atormentado por essas vozes, a sua própria, as suas próprias, a sua própria multiplicidade de vozes.

Esse errante sem errância almeja, por fim, ao silêncio. Face à incapacidade de dizer da palavra, à incomunicabilidade da tagarelice, é o silêncio a sua busca, o fim último, a única possibilidade, e que não é, absolutamente, o oposto da

expressão, mas, antes, um dizer último. “Quantas horas mais, antes do próximo silêncio, não são horas, não será o silêncio, quantas horas mais, até o próximo silêncio?” (BECKETT, 2015). Calar-se para “Fazer com que alguma coisa aconteça aqui, que haja alguém, acabar com isso, fazer silêncio, *entrar no silêncio*.” (Ibidem, p. 18)

Entrar no silêncio.

## II

### [... a errância...]

“Fazer, do canto, o movimento em direção ao canto” (BLANCHOT, 2013, p.4). Fazer da busca o projeto, do movimento, o próprio fim, e, do fim, a própria busca. O Canto das Sereias é a grande metáfora Blanchotiana da literatura.

As sereias cantam, mas seu canto é imperfeito e é precisamente seu defeito que o faz tão poderoso. Seu canto, que “apenas reproduzia o canto habitual do homem”, cantado por potências estranhas punha em risco todo e qualquer canto. É o canto do abismo e que, portanto, convida a nele se lançar, a nele desaparecer, que convida ao gesto mesmo do lançamento, uma vez que não se vislumbra o fundo do abismo, mas se experimenta a queda.

O canto das sereias não é a ainda a própria essência do canto, a verdade do canto, o canto das sereias é aquele que conduz ao ponto da origem do canto, onde já nenhum canto se pode ouvir, aquele lugar “onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido” (Ibidem). Seu canto é o movimento em direção a esse ponto onde só se pode desaparecer para ser em potência máxima.

A narrativa, para Blanchot, é o ponto de encontro com o canto das sereias, o movimento que leva à verdadeira origem. A narrativa é o movimento que conduz a si mesma até onde, ponto máximo, só pode desaparecer. É um movimento *errante*, pois que se exime de todo destino ou objetivo, só se dá por acaso. Encontrar as sereias é uma fatalidade dos homens do risco, daquele que se entrega ao mar, à desordem, ao acaso, à errância, à possibilidade de encontro que é a entrada no abismo. Na narrativa, coincidem acontecimento e seu relato, movimento em direção

ao ponto de seu começo, mas também oferecimento e fonte únicos desse mesmo ponto. De mesmo a literatura.

À pergunta “Para onde vai a literatura?”, Blanchot responde: “a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento” (BLANCHOT, 2013, p. 285). O movimento da literatura seria, pois, um percurso de retorno à origem, seu fim seria seu ponto zero, em uma circularidade essencial. Movimento em direção à página em branco, ao desaparecimento, portanto, ao silêncio. O movimento da literatura é calar a literatura para que ela possa falar. Busca inescapavelmente incessante, inquietante e infinita. Busca impossível. Busca impossível a ser sempre impositivamente perseguida.

Mas, vai além, escrever é perseguir uma neutralidade total. Deixar de dizer eu para dizer ‘ele’, tornar-se, portanto, um outro, impessoal, entrar em um devir-neutro, adentrar um espaço onde a palavra não fala, ela é. Roland Barthes já propunha essa ideia, quando, em seu Grau Zero da escrita, evoca a busca por uma escrita branca, neutra, constituída pela ausência. A escrita no grau zero seria uma escrita indicativa, a que ele chama amodal. Segundo Barthes, entre os modos imperativo e conjuntivo (o nosso subjuntivo), o modo indicativo seria, na verdade, amodal. Se o modo verbal indica justamente uma posição do enunciador em relação ao que é enunciado quando a sua assertividade, enquanto, de um lado, um indica a ordem, o mando, e, de outro lado, outro indica o desejo, a incerteza, a possibilidade, aquele que resta ao meio já não duvida, não fraqueja à contingência, não espera o cumprimento, apenas é, é assertivamente, verificável ou não, real ou não, apenas é. Essa neutralidade é “a maneira de existir de um silêncio” (BERTHES, 2006, p. 70) e, somente aí, “agarra-se” a literatura.

Assim, para Blanchot, neutralizar a obra, fazer falar nela uma fala neutra é também impor silêncio à fala, fazê-la falar por seu silêncio – é isso a escritura. E, ainda, “a literatura começa com a escrita” (BLANCHOT, 2013, p. 301). Assim diz o autor: “escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar” (Ibidem p. 18) e “Quando a neutralidade fala somente aquele que lhe impõe silêncio prepara as condições de escuta” (Ibidem, 307), para que “nesse silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim” (Ibidem).



### III

#### [... a necessidade]

Nesse sentido, não é de estranhar que a busca pelo silêncio empenhada pela voz dos *Textos* seja também uma busca pela Literatura, ou, antes, pela escritura. É o próprio desejo de narrar, entendendo-se aqui a escrita não só como aquilo que grafado no papel, mas como o próprio ato de produzir uma fala, um texto, um fazer, uma narrativa. Em meio às vozes, anuncia-se o desejo, o desejo de poder contar uma história:

No entanto, tenho muita esperança, juro, de um dia poder contar uma história (...), no verdadeiro sentido das palavras, da palavra contar, da palavra história, tenho grandes esperanças, uma pequena história, (...), se chegarem até lá, as palavras que restam, tenho grandes esperanças, juro. (BECKETT, 2015, p. 31)

ou, ainda, “vai haver uma história, alguém vai tentar contar uma história” (BECKETT, 2015, p. 14). O “escriba, nas audiências de não sei que causa”, segura a pena de escrever, mas a pena cai, busca a possibilidade de escrever, de entregar-se ao gesto, de poder, enfim *narrar*. Desejo esse que se impõe mais como um dever, uma exigência, uma necessidade.

Por “poder” (poder contar uma história) trata-se aqui de “encontrar os meios”. Encontrar os meios para narrar, os meios para a escritura, para um fazer poético. Encontrar os meios para alcançar o silêncio. Alcançar os meios para a errância.

Se essa voz que fala é um “errante ao qual faltam os meios de errar”, a esperança de contar uma história é a esperança de encontrar esses meios, de dar, enfim, a essa tagarelice estéril alguma possibilidade, de dar à fala impotente, enfim, a potencialidade, ou, ainda, “fazer calar a profundidade vazia da fala incessante”. Se essa voz, já despossuída de sujeito pareceria se aproximar dessa neutralidade, permanece, ao contrário, em vez de entregue ao risco, aprisionada, limitada por todos os lados, impossibilitada de dar “o salto”, esse eu confinado às vozes que falam sem cessar, mas que ainda não conseguiu, não encontrou os meios – nem tem possibilidade de buscá-los – para impor-lhes silêncio. E repete: “Enquanto as palavras vierem nada terá mudado, de novo as velhas palavras lançadas. Falar, não há mais nada.” (BECKETT, 2015, p. 11). E conclui: “O sujeito morre antes de atingir o verbo” (Ibidem).

Antes de conseguir estar ‘fora’, está presa precisamente no limite. Não é a morte que ameaça, mas, principalmente, a vida. E a vida estática, sem sentido, sem meios, a vida fadada a uma eterna espera, sem fim, sem fundamento, sem retorno, sem avanço. O próprio Beckett, recusando que os personagens sejam uns condenados à morte, afirma: são “condenados à vida”. Condenados a não poder passar, prosseguir.

Se, para adentrar esse espaço, o espaço da potencialidade, da escrita, é preciso morrer (BLANCHOT, 2011), é preciso, então, sair desse limbo, desse encarceramento sem paredes, entrar no devir-neutro, um devir-mortal para morrer, ou devir-morrente: “A gente tem medo de nascer, não, *a gente gostaria de nascer, para começar a morrer*” (BECKETT, 2015, p. 22).

Aquele confinado à fala incessante, confinado à errância sem errância, condenado a continuar, mas impedido de qualquer possibilidade - inclusive a de continuar -, aquele que ainda não impôs silêncio às vozes nem alcançou o gesto que lhe permita o movimento. A escrita, a possibilidade de começar a narrar se impõe como uma necessidade.

Blanchot, em *A Obra e o espaço da Morte*<sup>2</sup>, relembra a frase de Kafka em que diz: “Escrever para poder morrer – Morrer para poder escrever”. Aqui, para Kafka, e também Blanchot discorre nesse sentido, escrita e morte andam de mãos dadas, mas, mais ainda, importa observar o verbo “poder”. Morrer e escrever, escrever e morrer, a possibilidade une os dois, ou a possibilidade de um como condição para o outro. Aquele que é condenado à vida, ou condenado à vida *ainda que* fora dela, só pode desejar a possibilidade dessa morte, de adentrar esse espaço da morte, aquele que continua sem poder sair do lugar só pode desejar - e desejar como uma exigência desesperada - entrar em algum movimento. Mas só pode morrer o que é mortal, só pode morrer o que ocupa um espaço do qual pode deslocar-se, morre quem pode desejar por um momento fugir à morte. Ao condenado ao aprisionamento eterno não é dado o direito de morrer, o direito à possibilidade de entrar no movimento da e para a morte.

“Escrever para morrer – Morrer para escrever” diz Kafka e, segundo Blanchot, toda a sua obra estaria em torno de uma espécie de projeto em busca do “morrer

---

<sup>2</sup> O texto se encontra na obra *O Espaço Literário*.

contente” (O próprio Kafka afirma, em seu diário: “... o que escrevi de melhor fundamenta-se nessa aptidão para poder morrer contente” (BLANCHOT, 2011, p. 93)). Seus personagens morrem de uma morte injusta, “em algumas palavras rápidas e silenciosas”, “não somente quando eles morrem, mas, aparentemente, quando vivem, é no espaço da morte que os heróis de Kafka cumprem suas atitudes, é ao tempo indefinido do ‘morrer’ que eles pertencem” (Ibidem, p. 95).

A morte seria, então, um contentamento, não porque seja ela mesma propriamente boa, mas porque é a própria vida que é insustentável, porque “ a relação com o mundo normal está quebrada”. Se em kafka a arte está em relação com a morte é porque há uma exigência circular que conduz de uma a outra. O escritor insatisfeito, a personagem de morte injusta, a busca da morte pela escrita, da morte contente, “é necessário ser capaz de satisfazer-se com a morte, de encontrar na suprema insatisfação a suprema satisfação” (Ibidem, p.94).

Em Beckett há também uma insatisfação, mas ao personagem beckettiano não é dado senti-la. Ele não sente nada senão o sufocamento por uma grande angústia. Mas apesar disso, há ainda esperança: “tenho muita esperança, juro, de um dia poder contar uma história” (BECKETT, 2015, p. 30). É preciso jurar, jurar para si mesmo, reiterar o juramento como que para acreditar nele, para não deixa-lo se extinguir, repeti-lo para mantê-lo.

Se pela escrita se adentra esse espaço de morte, de morte do eu, de morte da insatisfação, de potência pela morte – escrever para morrer –, não se trata aqui mais da morte contente, não em princípio. Em Beckett, é preciso retirar o “contente” ou qualquer outro termo de característica positiva. Não é mais a possibilidade de morrer contente, mas a simples possibilidade de morrer, de errar agora com os meios, de sair do aprisionamento. A voz que fala nos *Textos*, conforme aponta Beckett, é um condenado à vida por oposição à morte, porque não pode morrer; mas o espaço que ocupa não é propriamente um espaço de vida, de ação, de acontecimentos, por mais insatisfatórios que pudessem ser. É apenas um nada onde tudo falta, tudo se extinguiu, tudo virou pó, exceto a voz.

O que se busca é então um ponto de partida, no meio do eterno continuar, um ponto que faça a quebra, a ruptura, um ponto que indique um entregar-se a algo, uma verdadeira errância, uma fuga para o desconhecido, posto que o aqui, esse

“lugar sem lugar” também já se esgotou, não há nada de novo, nunca nada de novo.

*Escrever para poder morrer – morrer para poder escrever, palavras que nos encerram em sua exigência circular, que nos obrigam a partir daquilo que queremos encontrar, a buscar apenas o ponto de partida, a fazer assim desse ponto algo de que só nos aproximamos distanciando-nos dele, mas que autorizam também esta esperança: onde se anuncia o interminável, a de apreender, a de fazer surgir o término (BLANCHOT, 2011, p. 97)*

Blanchot passa à análise de Kirilov, personagem de Dostoievski. Se a questão agora tratada é a do suicídio, também ela não é dada ao personagem de Beckett, não é pensável, pois não é sequer realizável, nem mesmo matar-se é possível, nenhuma escolha é permitida, nenhuma decisão pode vir a cabo ou mesmo à intenção. (Nesse sentido, pode-se lembrar, ainda, os personagens de Vladimir e Estragon, em *Esperando Godot*, que decidem se enforcar com o cinto da calça, mas não conseguem, e eles habitam ainda algum mundo de ações minimamente possíveis). Entretanto, a questão levantada por Blanchot sobre Kirilov importa aqui: “Posso morrer? Tenho o poder de morrer?”

Para ele, dar-se a morte, a morte voluntária, seria a morte de quem a ama a vida. Não a morte voluntária porque a vida seja insuportável, mas pelo contrário, porque, por amor a ela, só se pode aceitar a morte “livre e consciente, sem acaso e sem surpresa”. Essa sim seria a única possibilidade, a liberdade da morte, de tornar-se, enfim, senhor de si mesmo; seu projeto, segundo Blanchot, seria tornar a morte possível, “Será que conservo o poder de morrer?”

“Poder” é o que não há nos *Textos para Nada*, é o verbo menos permitido à voz incessante, ao contrário, há sempre o “não poder”, ou o poder apenas hipotético, irreal, “eu não podia ficar ali e não podia continuar”, “não posso ficar, não posso partir”, “para onde eu iria, se pudesse ir, o que seria, se pudesse ser”, “o tempo de eu poder acabar, será que essa é a minha queixa”, “se pudesse sair daqui, quer dizer, se pudesse dizer, Ali há uma saída”, “ela [a voz] não pode falar, não pode silenciar”.

Esse lugar, aqui, o “fundo deste lugar que não é lugar nenhum” (BECKETT, 2015, p. 52), que é aqui embaixo e lá em cima, espaço convertido em tempo, em instante sem fim, aqui, onde “não estou aqui e não estou noutro lugar”, esse

“murmúrio de memória e sonho”; este espaço é inescapável ( “o espaço deve ser sempre um espaço qualquer, sem função ou que perdeu a função”, diz Deleuze sobre o espaço em Beckett (2010, p. 83), inescapável, e não porque sem fim, mas porque sem fim e ao mesmo tempo extremamente limitado, encarceramento sem bordas, onde se deve permanecer – sem se poder permanecer – sem se poder errar. “Sair daqui”, dizer “Ali há uma saída” é o desejo. Se “aqui” não é vida nem morte, nem o contrário de um nem de outro, tampouco o movimento de um para outro, “vidas e mortes que não querem ser as minhas” (BECKETT, 2015, p.18), também por isso nenhuma possibilidade é possível. Morre o que é mortal, deseja-se a possibilidade de morte positiva ou negativamente: “uns e outros querem que a morte seja possível, estes para apoderarem-se dela, aqueles, para mantê-la à distância” (BLANCHOT, 2011, p. 98).

Se, para Blanchot, a literatura, a escrita, é adentrar um espaço de morte, a morte pelo devir-outro, devir-neutro do escritor, morte que é potência, para Deleuze, por sua vez, a literatura é uma saúde. O escritor não é o doente – “o mundo é o conjunto de sintomas que se confunde com o homem” (DELEUZE, 2011, p. 14) -, mas é médico, “médico de si próprio e do mundo” e a literatura é um “empreendimento de saúde” e consiste em inventar um povo que falta (para ele, na literatura, destinação coletiva e literatura menor).

Mas, para ele, também, e portanto, a literatura está em relação essencial com o devir, com o inacabado:

a literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento [...] Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se , e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir. (DELEUZE, 2011, p. 11)

e acrescenta que o devir não é uma imitação ou cópia daquilo que se devém, mas sim uma zona de vizinhança, de indiferenciação, indiscernibilidade. Criam-se os meios literários para entrar nessa zona de vizinhança com o que quer que seja, estar “no meio” do outro. Mas escrever não é necessariamente tornar-se escritor, é tornar-se outra coisa, devir-outro. A língua alcança um desvio, e “todo desvio é um devir-mortal”, justamente porque é lançar-se à possibilidade de morte, ao erro – errância –

, ao perigo. A escritura é um espaço de perigo. Uma experiência ou o testemunho dela.

Acontece que ao errante sem os meios de errar não é dado o direito ao perigo, nem sequer à experiência. É preciso lançar-se ao abismo, mas não é possível, são personagens à beira do abismo, olham-no, desejam-no, mas estão como que colados a algo que os impede de lançarem-se, “mas o que pressiona contra as nádegas, contra as plantas dos pés? Não sei” (BECKETT, 2009, p. 45). “Mexa-se primeiro”, diz a voz, “é preciso um corpo [...] que se mexe, para a frente, para trás, que sobe e desce, conforme as necessidade. Com um monte de membros e órgãos, o bastante para viver mais uma vez” (BECKETT, 2015, p.14). Há o desejo da fuga, de ir embora, de dizer “Ali há uma saída”, de alcançar as condições, os meios de ir embora, ir adiante ou voltar, sair apenas, mover-se apenas, fazer apenas

Pode ser que brote no final uma cabeça toda minha, na qual maquinar venenos dignos de mim, e pernas para bater perna, *estarei lá enfim, poderei ir embora*, é só o que peço, não, não posso pedir nada. Nada além da cabeça e das duas pernas, ou uma só, no meio, *iria embora saltitando*. (BECKETT, 2015, p. 18)

Mas também nenhuma experiência exterior é possível: “ Ver o que acontece aqui, onde não há ninguém, onde nada acontece, fazer com que alguma coisa aconteça aqui, que haja alguém, acabar com isso” (Ibidem, p. 18); somente Ihe é dada a experiência interior, caótica, inexplicável, a que justamente nenhuma linguagem pode abarcar, e por isso essa voz, essas vozes, essa “babel de palavras e silêncios”, de idas e vindas, de retomadas, repetições, sobreposições.

Essa literatura que cria um povo, que é revolucionária, que se insurge, é uma possibilidade de vida. E, nesse sentido, tanto a vida como a morte, uma ou outra, desde que possível, ou uma como via de acesso à outra, representam uma via de fuga para esse eu, para essa voz, para o “poder ir embora”.

A linha de fuga, segundo Deleuze, relacionada à desterritorialização, não é uma atividade passiva, não é uma renúncia, antes o contrário: “fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 30), e a ela está essencialmente ligada a escrita:

É possível que escrever esteja em uma relação essencial com as linhas de fuga. Escrever é traçar linhas de fuga, que não são imaginárias, que se é forçado a seguir, porque a escritura nos

engaja nelas, na realidade, nos embarca nela. Escrever é tornar-se, mas não é de modo algum tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa. (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 35)

Mas a fuga não precisa significar viajar ou se mover – fisicamente – , a fuga pode ocorrer no mesmo lugar.

Melhor fuga, então, àquele que não pode errar. Fugir é “produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma”, é trair as potências fixas e assim se relaciona ao escrever, que traça essas linhas e leva “a vida ao estado de uma potência não pessoal”. Fugir, então, para a voz errante, à condenação à vida, à condenação ao nada, à continuidade sem sentido.

Os personagens da trilogia de Beckett todos apontam essa necessidade de contar uma história, então, essa necessidade de narração, de escrita. Se não são todos personagens escritores ou contadores de histórias, ao menos o desejam ser, a necessidade da linha de fuga se apresenta na busca dessa escritura. Malone é o escritor assumido, ainda capaz de contar histórias, “acho que vou conseguir me contar quatro histórias, cada uma sobre um tema diferente” (2014, p. 23); Molloy finaliza indicando escrever, “então entrei em casa e escrevi”; a voz de *O Inominável* diz que não vai mais falar de si, mas está sempre contando a própria história e se questiona “Como, nessas condições, faço para escrever, considerando desta amarga loucura apenas o aspecto manual?” (2009, p. 41); já nos *Textos para Nada*, resta apenas a esperança: “no entanto, tenho muita esperança, juro, de um dia poder contar uma história” ( 2015, p. 30).

Essa esperança, recorrente, não deixa de ser, portanto, uma resposta, uma resposta a essa necessidade, a essa vazia, a esse nada devastado onde se é forçado a habitar, uma resposta à inércia, à impotência, à impossibilidade, única resposta, talvez, possível, ou eventualmente possível, já que não se chega mesmo a consumá-la. Para Nancy, toda escrita é sempre uma resposta, e não uma resposta pontual a uma pergunta, mas a resposta a um chamado, a uma espera. Em *Responder pelo sentido*, afirma: quem escreve “responde a um comando, até mesmo a uma objurgação, ou então, a uma exortação, a uma excitação ou a uma pressão” (NANCY, 2016, p. 210). Escrever é engajar-se em um encontro, responder ao chamado do sentido em um espaço de ressonância, reenvio, e aquele que

escreve quer se dizer, “eu quero dizer... eu quero me dizer... eu quero lhe dizer, eu quero lhe dizer ‘eu’” (Ibidem, p. 216).

Contar uma história, contar a própria história, dizer eu, lhe dizer eu, engajar o encontro, escuta e ressonância, entrar em devir, ser para deixar de ser, começar a morrer... Enfim, mais do que reestruturar esse eu, trata-se de permiti-lo possibilitar e possibilitar-se. Contar uma história, contar, mais ainda, a própria história, talvez seja a linha de fuga, a construção de si, a criação de um si, mesmo que para enfim sair dele.

Tem-se, como dito, apesar de tudo, ainda a esperança, apesar do fracasso, da degradação, do escasseamento, a esperança: “a esperança de ter uma história, de ter vindo de algum lugar e poder voltar para lá”, diz a voz do Textos para Nada, mas diz também: “entrar em minha história para poder sair dela”. (BECKETT, 2015, p.18)

Busca-se a possibilidade de vida ou de morte, ou de morte pela vida, ou de vida pela morte, ser, de alguma forma, mortal, para morrer, entrar para poder sair, entrar para poder *enfim* sair. “A esperança revela seu desejo de começar, de encontrar ainda o começo no fim”, de “onde se anuncia o interminável, a de apreender, de fazer surgir o término” (BLANCHOT, 2011, p.97).

#### IV

##### [O fim-sem-fim

##### A conclusão-sem-conclusão]

Falou-se muito em possibilidade, o poder (verbo) e sua sempre negação, sua interdição. O “poder” e o “dever” sempre intrincados, deve-se, mas não se pode, devo continuar, mas não posso continuar. E continua-se. Sem querer, sem poder, mas continua-se. Continuar, continuar, continuar, o quê?, para quê?, como? Não se sabe. E continua-se. É um dever sem sentido e sem fim – fim e finalidade -, imposto sabe-se lá por que ordem, mas isso já não interessa, já que nada pode ser feito contra ele. Continuar, em Beckett, não é sinônimo de sucesso, de logro, de esforço. Pelo contrário, continuar é falhar de novo, falhar mais e melhor, “*fail again, fail better*”, uma espécie de “fidelidade ao fracasso” (Beckett usa a expressão sobre o



pintor van Velde, que, para o autor, teria sido o primeiro a admitir que ser artista é falhar, que o fracasso é seu mundo e é preciso trabalhar com ele), continuar não oferece nenhuma segurança, senão ainda mais desamparo, mais fracasso.

Se a possibilidade é uma questão aqui, pode-se lembrar o que propõe Deleuze sobre as personagens beckettianas em seu ensaio *O Esgotado*. Para ele, o esgotado diferencia-se do meramente cansado, “o cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar” (DELEUZE, 2010, p. 67). O esgotado é aquele que esgotou o possível. O cansaço – a realização de um possível – opera por preferências e procede por exclusões, o esgotamento desvincula-se de qualquer preferência, qualquer objetivo, está-se não cansado *de algo*, mas esgotado *de nada*. O esgotamento não é excludente, é o que opera por “disjunções inclusas”. (“fui meu pai e meu filho”, “estou aqui, não, não estou aqui” essa voz é minha e não é). Não há mais um possível realizável, é o possível que se escasseia, tudo são programas sem sentido.

Há ainda uma diferença de posição corporal: o cansado é o deitado, aquele que pode estender o corpo cansado, dar ao corpo o relaxamento, “deitar-se nunca é o fim, a última palavra: é a penúltima”, o deitado pode rastejar, virar-se; o esgotado, por sua vez, é o que permanece sentado, exausto, extenuado, mas ainda assim tensionado, impossibilitado de aliviar a tensão, não rasteja, não se estica, nem levanta nem deita, permanece torcido. A posição de sentado é perceptível em romances como *O inominável* e *Murphy*, no teatro e nas peças televisivas; nos *Textos para Nada*, já não é algo comprovável, não há mais o que se deite ou que se sente, o que rasteje ou se levante, se não há tensionamento, é porque há imobilidade completa, e não uma imobilidade que se imponha de fora (o personagem não está amarrado ou enterrado, etc), mas sim de dentro, não há músculo que force a mobilidade. O cansaço afeta a ação, o esgotamento já não pode pensar em ação.

Para Deleuze, há ainda um duplo esgotamento. O que se realiza se realiza e se realiza *em* um espaço (“alguma coisa se realize, e algum lugar o realize” (Ibidem, p. 89)), por isso, uma das formas de se esgotar o possível é pelo esgotamento das potencialidades do espaço, de um espaço qualquer. A potencialidade pertence ao possível, ela existe na possibilidade de realização de acontecimento, esgotar a

potencialidade e, com ela, conseqüentemente, o acontecimento; é esgotar o possível, esgotar o espaço e impedir qualquer encontro.

Mas, como, então, tratando da impotência, realizar um texto, uma obra de tal potência ? – A obra de Beckett *realiza* a extenuação e a sensação passada ao leitor, ao espectador, revolve o estômago. A angústia de falar de Beckett, de sua obra, é que não se pode falar de Beckett, não senão de uma forma não falante, extenuante, enjoativa, decrépita e degenerativa. Talvez somente por meio da sua própria linguagem. De outra forma, falar dele, tentar falar de sua obra, é já destruir todo seu projeto.

Ou, ainda, como, usando da potência, realizar a impotência, a impossibilidade? Fazer surgir no texto, brotar no texto, emergir do texto, isto de que não há como falar, que não há palavra, isto que não realiza, não possibilita? Trata-se de encontrar a impotência da palavra, despotencializá-la, ou ao contrário, buscar nela uma potência ainda maior? Ou ambos, disjunções inclusas? Pela impotência a potência – pela potência a impotência?

É o uso da linguagem de Beckett que faz a especificidade de sua obra, seja ela literária, dramática, televisiva. Deleuze ressalta a tentativa de Beckett de fazer furos na linguagem: “É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve. Beckett falava em ‘perfurar buracos’ na linguagem para ver e ouvir ‘o que está escondido atrás’”(DELEUZE, 2011, p. 9), junto a isso, para isso, ou por meio disso, Beckett afirma, em carta a Axel Kaun (ANDRADE, 2001, p. 171) seu desejo de uma “literatura da despavra”, “um ataque às palavras em nome da beleza”; para ele, é um consolo poder “pecar involuntariamente contra uma língua estrangeira” (Beckett produz parte de sua obra em francês, e, no caso dessa carta, escreve-a em alemão, nenhuma sua língua materna), mas deseja ir além, deseja, justamente, poder pecar “com conhecimento de causa e de propósito” (Ibidem) e *contra sua própria língua*. Nisso se revela o projeto de composição de Beckett.

Pecar contra a língua, contra a própria língua. Pecar com “conhecimento de causa”. A frase de Beckett se associa àquilo que Deleuze trata por uma língua estrangeira, criar uma língua estrangeira na própria língua, fazê-la delirar, por meio de novas potências sintáticas, até torcer, tensionar a língua ao seu limite assintático, atacar a língua para criar nela uma nova língua.

Para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele seu fora, para além de toda sintaxe. (DELEUZE, 2011, p. 17)

Propõe, ainda, uma gagueira da língua ( DELEUZE, 2011). Não uma gagueira simulada nas palavras, encenada na voz do personagem, mas uma gagueira que as introduz, fazer “gaguejar a língua *enquanto tal*” e, nesse sentido, fazer um uso menor da língua, minorá-la, desequilibrá-la. Essa tensão na língua é também o que permite conduzir a linguagem a seu silêncio, devolvê-la a ele, “fazer a língua gaguejar e ao mesmo tempo levar a língua a seu limite, ao seu fora, ao seu silêncio” (Ibidem, p. 145).

Mas a gagueira opera por interrupções, obstáculos, pausas, estancamentos, prolongamentos, é um distúrbio de fluência, ou fluidez, e se caracteriza pela repetição de sílabas ou prolongamento e retenção delas, a própria temporalidade da fala está em questão. A gagueira se assemelha aos buracos na linguagem, e ao se ler o texto de Beckett, o que se encontra é isto: repetições, pausas fora de lugar, silêncios seguidos de fluxos de palavras, ditos, desditos, reditos, afirmações seguidas de suas negações, idas e vindas, repetições, enfim, buracos.

Segundo Deleuze, Beckett teria levado ao mais alto grau as disjunções inclusas, fazendo da gagueira a potência, pois a gagueira criadora faz a língua crescer pelo meio e a de Beckett se “instala no meio da frase, faz a frase crescer pelo meio, acrescentando partícula a partícula” (Ibidem, p.143)

De retorno a *O Esgotado*, o filósofo propõe, ainda, três “línguas”, em que se move progressivamente a obra beckettiana. A língua I, referente aos nomes, repetições e recombinações; a língua II, uma língua das vozes, enquanto a língua um esgota as coisas, a II quer esgotar as próprias palavras; radicalizando essas duas línguas, viria a língua III, voltada às imagens e ao espaço, a fim de esgotar este e formar uma “imagem pura”, eximida da representação. Esta terceira língua seria mais intensamente explorada em sua obra para televisão, justamente pela possibilidade de uso da imagem, mas oferece reflexões importantes que valem para a obra escrita.

(...) não mais remete a linguagem a objetos enumeráveis e combináveis, nem a vozes emissoras, mas a limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões,

dos quais não se daria conta, atribuindo-os ao simples cansaço, se eles não crescessem de uma vez, de maneira a acolher alguma coisa que vem de fora ou de outro lugar. (DELEUZE, 2010, pp. 78-79).

É a língua da imagem pura, e também do esgotamento do espaço ( “esgotar as potencialidades de um espaço qualquer” (Ibidem, p. 84). Nos *Textos para Nada*, assim como em *o Inominável*, embora ele não possa ser explorado como o ritornelo, como nas obras televisivas, o espaço é fundamental, justamente por ser aquilo que é absolutamente dissolvido. Junto a ele, as questões de potencialidade e possibilidades, já faladas – sempre impossíveis ou inoperantes. Movimento circular, como toda a sua obra: esgotar o espaço é esgotar suas potencialidades, e o espaço esgotado influencia no esgotamento do possível.

“A fragmentação é o primeiro passo para uma despotencialização (do espaço)” (Ibidem, p. 93), diz Deleuze. Elementos todos encadeados: espaço, possível, potencialidade, fragmentação, escrita. Nos *Textos para Nada*, o próprio texto é fragmentário, são fragmentos, XIII, ao todo, passíveis de serem lidos em qualquer ordem, passíveis de serem precedidos por uns outros tantos ou sucedidos por mais outros tantos. O sujeito é fragmentado, o espaço é fragmentado, o tempo é fragmentado, a memória é fragmentada, o discurso é fragmentado, a linguagem é fragmentada, o próprio texto é fragmentado. – faltou apenas um suporte também fragmentado.

Beckett realiza a fragmentação em seu procedimento de escrita, em diversos níveis, aproximando, assim, seu projeto dessa “literatura da despavra”, dessa obra de que, ao fim, “só resta o pó”, o desfazimento, a desintegração. Se Os *Textos para Nada* foram “uma tentativa de escapar da atitude de desintegração” (ANDRADE, 2001, p. 186), como afirma Beckett em entrevista a Israel Shenker, claramente falhou nisso, e nessa falha, ganha seu projeto de despavra.

\*\*\*

Os *Textos para Nada* - e isso se pode estender à obra de Beckett em geral - não possuem início nem fim, são como um recorte, um pedaço selecionado de uma continuidade sem fim, podendo se expandir para qualquer um dos dois lados: o antes e o depois, e não se teria mais do que a mesma coisa. Uma infinidade de outros fragmentos poderiam ser incluídos nos *Textos*, em qualquer parte do livro,

pois eles não seguem uma sequência lógica. O texto é circular, como toda a obra, termina onde começa, começa onde termina; talvez os personagens de *Malone Morre*, *Molloy*, *O Inominável*, os *Textos* seja o mesmo, talvez toda essa obra de Beckett não conte senão com um único personagem, em situações diferentes, situações diferentes que são a mesma.

O “errante a quem faltam os meios de errar”, fórmula aplicável a tantos dos textos, se repete, permanece errante, continua, continua com meios cada vez ainda mais escassos. Essa voz que fala nos *Textos* está fadada a essa errância acorrentada, presa a um conflito sem fim, não há possibilidade de salvação, não se pode continuar - mas se deve continuar, se vai continuar - não há possibilidade, principalmente de deixar de continuar. Isso não mudaria, isso não mudará.

Palavras continuarão jorrando, palavras sem fim, sem silêncio verdadeiro, palavras sem corpo, sem memória, sem significado. Está-se sempre subjugado à linguagem, e esta não dá conta do pensamento ou da experiência, só se pode, então, adentrar essa precariedade e explorá-la. Explorar justamente o que é precário, ao invés de tentar evitá-lo, de livrar-se dele.

Mas há algo mais: no meio da precariedade, da devastação, da exaustão, no meio “do pó”, da decrepitude, há ainda o desejo. Há ainda uma posição ativa, por mais sem prospectos que seja, por mais improvável que seja, posição ativa do desejante, do esperançoso: a esperança de contar uma história, de narrar, de construir algo, (ou de encontrar a linha de fuga). Permanece a busca. Pôr-se à escrita, se, com ela, passa-se a uma outra angústia, a angústia do artista, ela representa, ao menos, a possibilidade de morrer (escrever para morrer) ou da saúde (da vida), o que importa é pôr-se em movimento, sair da inércia, errar, agora possuindo o meio de errar.

Se o personagem deseja contar uma história pra construir-se, construir ou recuperar sua própria história, se o deseja porque há o caos, o autor, o escritor, Beckett, escreve justamente por isso, não para fugir ao caos, mas sim *porque há o caos e não se pode sair dele*: “Não se pode mais falar em ser, pode-se falar apenas na bagunça (...) ela invade nossa experiência a cada momento. Ela está aqui e precisa que a deixem entrar” (ANDRADE, 2001, p. 192). A partir disso, trata de uma nova forma de arte, de que a bagunça não é o oposto: “quero dizer apenas que

haverá uma nova forma [de arte] e que esta forma será de tal tipo que admita o caos e não que tente dizer que o caos é, em verdade, qualquer outra coisa” (Ibidem, pp. 192-193). Se há o caos, se a bagunça existe e está para ser deixada entrar, a arte, a escrita de Beckett deve não só dizê-lo, mas mostrá-lo, contê-lo.

Explorar os meios, a fim de esgotá-los. A gagueira da linguagem de Beckett é a porta aberta à entrada da “bagunça”.

O personagens, se falham sempre e nisso representam a falha da linguagem diante da experiência, se vivem em angústia, em embate interno, isso se dá também por essa impossibilidade. Se o sujeito, assim como seu discurso, seu tempo, seu espaço, sua memória, é decomposto por um artifício de desconstrução da linguagem, o que Beckett faz é expor esse problema e tensioná-lo ao máximo: expor a língua, a própria linguagem ao seu esgotamento e produzir uma obra baseada nessa falha (“Eu lido com a impotência, a ignorância” (Ibidem, p. 1860)); a impotência do personagem é a potência da obra. Não só a representação é posta à prova, mas os próprios limites da lógica e da razão.

Por fim: não há fim.

Não há fim possível tampouco conclusão possível sobre Beckett. Se se trata precisamente do que não tem fim nem conclusão - *não pode* tê-los, *precisa* tê-los - extrair disso uma conclusão ou lhe impor um fim ou sentido é no mínimo uma incoerência, ou uma trapaça. É preciso apenas continuar. Vou continuar. Não posso continuar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- \_\_\_\_\_. “A literatura e o direito à morte”. In: *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BECKETT, Samuel. *Textos Para Nada*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- \_\_\_\_\_. *O inominável*. São Paulo: Globo, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Molloy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. Tradução de Léo Schlofman.
- \_\_\_\_\_. *Malone Morre*. São Paulo: Editora Globo, 2014.
- BUELONI, Livia. “Entre o Lodo e a Luz”. Posfácio. In: BECKETT, Samuel. *Textos Para Nada*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- DELEUZE, Gilles. “O Esgotado”. In: *Sobre o Teatro: Um manifesto de menos/ O Esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- \_\_\_\_\_. “A literatura e a Vida”, “Gaguejou”. In: *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DURO, Ana Paula Moreira. *Experiência Interior na obra de Samuel Beckett: O Calmante e Textos para Nada*. 2017. Dissertação – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2017.
- NANCY, Jean-Luc. “Responder pelo Sentido”. In: *Demanda: Literatura e Filosofia*. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.
- SOUZA, Ana Helena. Prefácio. In: BECKETT, S. *Malone Morre*. São Paulo: Globo, 2014.