

SILÊNCIO E LUGARES-VAZIOS EM *ALL THAT FALL*, DE SAMUEL BECKETT

Edson Ribeiro da Silva (edribeiro@uol.com.br)
Centro Universitário Camos de Andrade (UNIANDRADE),
Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: O presente trabalho analisa a peça *All That Fall*, de Samuel Beckett, a partir do modo pelo qual ela faz uso do silêncio, elemento fundante da linguagem e portador de sentido no texto literário. Por se tratar de peça escrita para o rádio, *All That Fall* adota o silêncio na sua condição de ausência de fala, ou de som, o que a diferencia das peças escritas do autor. A relação entre silêncio e som remete à teoria dos lugares-vazios, de Iser, na qual a escolha entre elementos que compõem a estrutura do texto e daquilo que fica ausente estabelece a possibilidade de o leitor interagir com a obra e apreciá-la como efeito estético.

Palavras-chave: Silêncio. Lugares-vazios. *All That Fall*. Beckett.

SILENCE AND EMPTY SPACES IN SAMUEL BECKETT'S *ALL THAT FALL*

Abstract: This paper analyzes the play *All That Fall*, by Samuel Beckett, from the perspective in which it makes use of silence, founding element of language and meaning carrier in the literary text. As it is a radio piece, *All That Fall* adopts silence in its capacity of lack of speech, or sound, as distinct from the written plays of the author. The relationship between silence and sound refers to Iser's theory of empty spaces, in which the choice among elements that build the text structure and the missing ones establishes the possibility of the reader to interact with the work and enjoy it as aesthetic effect.

Keywords: Silence. Empty spaces. *All That Fall*. Beckett.

Artigo recebido em 25 set. 2015 e aceito em 23 out. 2015.

ALL THAT FALL: UMA PEÇA RADIOFÔNICA

O sucesso que as montagens de *Esperando Godot* estavam fazendo em diversos países despertou o interesse da rádio BBC, de Londres, por também encenar Samuel Beckett de alguma forma. Poderia ter optado por uma encenação de peça escrita para o palco. O que foi proposto ao autor, ao contrário, foi a criação de uma peça especificamente para a transmissão radiofônica.

Beckett aceitou a ideia pensando, efetivamente, na evolução do conceito de “peça” quando esta é colocada em uma mídia nova. Não se tratava de adaptar, de comparar linguagens em suas limitações ou possibilidades numa mesma obra. O que interessava ao autor era a experimentação com uma linguagem que fosse específica daquela mídia. O ano era 1956 e a popularidade do rádio como transmissor de obras ficcionais estava em boa fase. Os formatos adotados pela linguagem radiofônica viriam a ter influência notória na linguagem televisiva, embora fossem uma ficção mais ligeira. A ideia primordial ainda era a de contar histórias. A encenação radiofônica incorporava elementos sonoros, uma sonoplastia básica, que criava uma cena enunciativa em termos de ambientação e de efeito de real. Barulhos criavam a suspensão da descrença, juntamente com os diálogos, mas certamente serviam como um atrativo para o público que ansiava por essa suspensão.

O interesse de Beckett poderia ter recaído sobre a criação de um programa de rádio, com cenas feitas de diálogos e sons. É comum que alguns autores se refiram às peças radiofônicas escritas por Beckett, e também a obras por ele escritas para a televisão, como sendo novelas. Quase como se o autor tivesse assumido o formato da novela radiofônica. Evidentemente, o autor não fez isso. E *All That Fall*, a peça que escreveu para a BBC no final de 1956, deixa isso evidente. Encenada pela primeira vez em janeiro de 1957, *All That Fall*, que costuma ser traduzida para o português com o nome de *Todos os que caem*, mas também como *Todos os que tombam*, não é uma peça popular do autor. Uma das razões é evidente: escrita para o rádio, o autor nunca permitiu encenações no palco. Respeitou o formato para o qual o texto foi escrito. Hoje, no entanto, os estudos sobre a peça se referem principalmente às encenações no palco, o que decerto

não corresponde à própria visão do autor. A peça pode ainda ser ouvida, no formato radiofônico, em gravações inseridas na internet, como *Samuel Beckett – All That Fall (1957)*, na página Youtube, ali referida como sendo a transmissão original. O presente estudo, por exemplo, dadas as limitações da mídia adotada, toma o texto escrito como objeto de análise, usando-o como forma de o leitor deste imaginá-lo como transmissão de rádio.

Trata-se de uma peça e não de um programa de rádio ou novela. Designar como peça uma obra que não poderia ser vista, mas apenas ouvida, já insinuava procedimentos que o autor iria experimentar de modo diferenciado no palco, como o silêncio ou a ausência total de atores. No caso da peça, era para o autor uma experiência nova, e ele parece ter se deixado encantar pela possibilidade de representação de cenas que, ouvidas, mantêm o minimalismo de seu teatro, mas que, se levadas ao palco, exigiriam muitos recursos sonoros e visuais. A cena em que a protagonista entra e sai de um automóvel é um exemplo notório desse Beckett que usa as possibilidades do rádio, os sons, para criar efeitos de real bem diferentes do que seriam se encenados no palco. Da mesma forma, o percurso da personagem, percorrendo uma certa extensão de uma cidade de interior. Era algo novo para o autor acostumado a cenários despojados, a personagens imóveis ou quase. Há movimentos, seja de carro, de bicicleta, de trem, do vento, todos devidamente ancorados por efeitos sonoros. Além do mais, há sons que caracterizam o ambiente, como cacarejos, balidos e trinados.

Nada até aqui pode parecer novo para quem conhece a linguagem radiofônica. No entanto, é uma linguagem nova quando se pensa que é uma peça. E o autor quis algo assim, na confluência entre ser montagem no palco e ser sonorizado, sem pensar em uma história como narrativa de eventos. Seria fácil, ao se pensar na narrativa radiofônica comum na época, recorrer-se a um narrador, que indicasse mudanças de cena, descrevesse locais e personagens. Por ser uma peça, no sentido do teatro como encenação, em que as vozes são das personagens e as cenas são mostradas e não contadas, não há narradores. A peça mantém o diálogo como estrutura. A voz é o elemento essencial, acrescida dos barulhos. Então, Beckett está fazendo um trabalho de experimentar com a relação entre som e silêncio. No palco, haveria a presença, o espaço físico; no rádio, tudo se resume a som. A ausência de som é o silêncio. No palco, o silêncio não é uma ausência

de elementos constitutivos; no rádio, o silêncio pode representar essa ausência. A não transmissão de sons pode ser o nada, e possuir um efeito também constitutivo. Para um escritor que vinha fazendo da possibilidade de escrita e de fala a única forma de se escapar do nada, essa ideia de um silêncio como nada e do som como possibilidade de romper com ele era de fato uma possibilidade estética instigante. É comum que *All That Fall* seja encenada, atualmente, em conjunto com outras peças do autor, por ser considerada curta. Ainda assim, a gravação da transmissão original tem mais de uma hora, também porque há silêncios, intervalos entre falas. Certamente a peça sofre um encolhimento no palco, quando essas possibilidades do uso do silêncio deixam de ser seguidas como uma especificidade da peça que o autor queria ver respeitada.

Dessa forma, para alguém que leu o texto escrito e ouviu a peça é instigante a possibilidade de olhar para a obra a partir do silêncio. Modo de se entendê-la em sua linguagem específica, sem que o interesse recaia, de imediato, sobre significações. Assim, propõe-se aqui uma abordagem dessa utilização do silêncio, através do modo como as ciências da linguagem, sobretudo a Análise do Discurso francesa, vêm constituindo uma terminologia sobre esse elemento. As teorias de Jaqueline Authier-Revuz sobre o silêncio tomam a literatura como uma vasta possibilidade de análise. A análise do silêncio como elemento da linguagem acaba por conduzir, aqui, à Teoria da Literatura, em um momento específico em que tal elemento na literatura pode ser focalizado a partir de inúmeros conceitos, ou seja, as teorias que procedem da fenomenologia. Nessa linha, Roman Ingarden e Wolfgang Iser são autores que se dedicaram ao estudo das indeterminações e dos lugares-vazios como situações-limite entre o dizer e o não-dizer, e essas escolhas entre silenciar e falar corporificam a Teoria do Efeito Estético, naquilo em que ela tenta explicitar dos modos como o leitor apreende a obra literária. Embora tais teóricos pensem no texto escrito ou encenado no palco, é notório o modo como a teoria dos lugares-vazios se aplica ao processo pelo qual o público pode apreender uma peça radiofônica. Então, o silêncio pode ser o lugar-vazio, o não-dito que significa, e também o som pode se apoiar naquilo que tal teoria chama de esquema, forma de o público construir a sua representação da realidade contida no mundo do texto.

Beckett estava certo. Usar silêncios e sons é forma de trabalhar com os modos de recepção do público, através dos esquemas já existentes em sua memória, como mundo do leitor.

O SILÊNCIO CONSTITUTIVO E COMO PORTADOR DE SENTIDO

O silêncio como elemento portador de sentido é algo que o discurso literário vem explorando desde tempos muitos remotos. Não se trata de usar o silêncio como lacuna, fissura no sentido, mas de fazer com que ele signifique.

Possibilidade que não pode ser reduzida a simplificações. É viável que se pense o silêncio no discurso como algo muito próximo das explorações que a música fez deste como um elemento integrante de sua própria constituição, e não como ausência. O silêncio como estratégia enunciativa é um recurso que pode assumir inúmeras roupagens, pois ele pode se referir tanto a interdições exteriores à linguagem quanto a imposições da própria natureza desta. Ele é um elemento largamente utilizado para a constituição de simulacros. É comum a simulação do indizível ou do interdito dentro da cenografia. Representar formas de silenciamento é uma estratégia para se fazer pensar naquilo que poderia ter sido dito.

O silêncio assume aspectos polêmicos. É preciso que se entenda de onde vem a força que instaura o silêncio em vez da palavra. Dessa forma, o silêncio literário assume uma condição que o faz diferir do silêncio entendido unicamente como falta. Diferença que acaba por dar origem a inúmeros modos de se ver a adoção deste como estratégia enunciativa. Pois, se é possível a categorização do silêncio como ausência, como estar calado, da mesma forma é possível que se entenda que ele sempre é significativo. Não existe nele a condição de grau zero da significação. O mesmo pode ser dito da ausência ou presença de sons ou imagens.

O estudo do silêncio como estratégia enunciativa é reputado, muitas vezes, como uma tarefa da análise conversacional. É frequente que não se categorize o silêncio da escrita como efetivo. Ele é visto muito mais como um recurso espacial que temporal. Possível para leituras em voz alta; recurso poético; mas poucas vezes relacionado ao texto feito para permanecer impresso. Os espaços em branco da prosa, a ausência de complementos

verbais, as frases que começam como se vencessem uma interdição ou que acabam como orações principais sem as subordinadas, tudo isso são elementos cujo estudo nem sempre relaciona ao silêncio. Quase sempre o focaliza como uma transposição de recursos da música para o âmbito da literatura. São recursos quase sempre colocados como usos linguísticos que diferem de utilizações corriqueiras, o que faz com que eles não sejam explicados à luz de teorias discursivas, mas unicamente como opções estilísticas que são um esforço para que se imitem recursos retóricos.

Pensar uma abordagem do silêncio dentro do discurso literário significa determinar a natureza do mesmo, compreender se ele é apenas ausência ou condição para que os sentidos sejam produzidos. Não determiná-lo está na origem de abordagens que podem resultar em redução da função efetiva do silêncio no discurso. Um exemplo dessa perspectiva pode ser obtido através de alguns trechos de Michel Foucault extraídos da conferência “Linguagem e Literatura”, pronunciada pelo filósofo em março de 1964.

Aqui, o filósofo relega o silêncio à condição do não-dito e que, conseqüentemente, não significa:

A literatura não se constitui a partir do silêncio. A literatura não é o inefável de um silêncio, a efusão daquilo que não pode ser dito e que jamais se dirá. A literatura, na realidade, só existe na medida em que não se deixou de falar, de fazer circular signos. É porque existem signos em torno dela, é porque isso fala, que algo como um literato pode falar. (FOUCAULT, 2000, p. 167)

No trecho abaixo, o silêncio é posto como algo negativo, enquanto que apenas a palavra, como “fábula”, pode representar positividade, significar:

Parece-me, ao contrário, que a literatura não é, absolutamente, feita de inefável. Ela é feita de um não-inefável, de algo que, portanto, poderia se chamar de fábula, no sentido rigoroso e originário do termo. Ela é feita de algo que pode e deve ser dito; uma fábula que, todavia, é dita em uma linguagem de ausência, assassinato, duplicação, simulacro. Mas é por isso que um discurso sobre a literatura me parece possível. Um discurso diferente

dessas alusões – marteladas há centenas de anos – ao silêncio, ao segredo, ao indizível às modulações do coração, enfim a todos esses prestígios da individualidade, onde, até hoje, a crítica esconde sua inconsistência. (FOUCAULT, 2000, p. 141)

Enfim, chega-se a uma definição do que poderia ser “literatura”, dado que esta não prescinde do conceito. O que se tem é a ideia de “fábula” como positividade do discurso: “Não há literatura, só simulacro” (FOUCAULT, 2000, p. 147).

As citações acima objetivam uma focalização da problemática que o silêncio traz consigo quando situado a partir de uma perspectiva discursiva. É a partir de uma categorização do silêncio como constitutivo do discurso, seja ele de que campo for, que se torna possível uma apreensão dos efeitos enunciativos que o mesmo pode gerar em uma obra como *All That Fall*. Neste caso específico, efeitos estéticos, mais que de sentido. Seguindo as concepções de Foucault, o silêncio estaria fora do discurso literário. Este não o integraria. E então, o que se apreende das concepções foucaultianas é uma atribuição de negatividade ao silêncio. Este é a ausência de significação. A não circulação de signos, enquanto a literatura está localizada no polo oposto. Ela é a instauração de sentidos através do dizer.

No entanto, é preciso que se revise tal maneira de conceber o silêncio. Tarefa empreendida por Eni Orlandi em *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, obra em que a linguista aborda a natureza do silêncio em termos de positividade, de algo que significa. A orientação dada por Orlandi corresponde a uma forma de ver o silêncio oposta à de Foucault nos trechos citados:

Chegamos então a uma hipótese que é extremamente incômoda para os que trabalham com a linguagem: *o silêncio é fundante*. Quer dizer, o silêncio é a matéria significante por excelência, um continuum significante. O real da significação é o silêncio. E como o nosso objeto de reflexão é o discurso, chegamos a uma outra afirmação que sucede a essa: o silêncio é o real do discurso. (ORLANDI, 1995, p. 31, ênfase da autora)

A ideia significa uma reformulação bastante categórica de princípios suficientemente difundidos acerca do silêncio como elemento discursivo. Por “real do discurso” é necessário que se entenda a impossibilidade de o silêncio ser excluído do processo de significação. Ele significa, mesmo quando não se quer atribuir a ele tal função: “O homem está ‘condenado’ a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à ‘interpretação’: tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja)” (ORLANDI, 1995, p. 31-32). O silêncio passa a ser visto como algo anterior à própria constituição da linguagem verbal. Um substrato, pois é sobre ele que ela estrutura suas possibilidades de significação: “Onde se pode perceber o silêncio como o estado primeiro, aparecendo a palavra já como movimento em torno” (ORLANDI, 1995, p. 33). Ele não é apenas a ausência de linguagem verbal, mas integra o sentido da mesma: “Na perspectiva que assumimos, o silêncio não fala. O silêncio é. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido é” (ORLANDI, 1995, p. 33, ênfase da autora). Afirmações que fazem pensar no uso do silêncio não mais como forma de expressar o não-dito, o inefável de que fala Foucault, mas como impossibilidade de dizer que é significativa. Não é uma troca do indizível ou do interdito pelo silêncio, como substituição, mas se trata da instauração de um outro sentido. A faculdade de o silêncio significar faz com que aquele que se vale do discurso verbal tenha domínio sobre essas possibilidades de significação. Ele acaba por se inserir no esforço de unidade que marca a autoria, mesmo aquela que independe de assinatura. Nas palavras de Orlandi (1995, p. 34, ênfase da autora): “A fala divide o silêncio. Organiza-o. O silêncio é disperso, e a fala é voltada para a unicidade e as entidades discretas. Formas. Segmentos visíveis e funcionais que tornam a significação *calculável*.” Organizar o silêncio faz com que o mesmo possa ser visto não mais como sobra do ato de fala, mas como algo que o integra. Dessa forma, Orlandi define o silêncio como elemento “fundador” dentro do discurso:

O silêncio de que falamos aqui não é a ausência de sons ou de palavras. Trata-se do silêncio *fundador*, ou fundante, princípio de toda significação.

A hipótese de que partimos é a de que o silêncio é a própria condição da produção de sentido. Assim, ele aparece como o espaço “diferencial” da

significação: “lugar” que permite à linguagem significar. (ORLANDI, 1995, p. 70, ênfase da autora)

Essa maneira de focalizar o silêncio interessa à literatura como uma modalidade discursiva que revela sua opacidade. Da mesma forma, ela busca revelar esse “lugar” de que fala Orlandi. Este é um constituinte de todo discurso que, no caso do literário, ganha foros de recurso significativo. O que vem a ser tal “lugar” é algo especificado nas linhas que se seguem ao trecho anterior:

O silêncio não é o vazio, o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa. Isso nos leva à compreensão do “vazio” da linguagem como um horizonte e não uma *falta*.

Evidentemente, não é do silêncio em sua qualidade física de que falamos aqui mas do silêncio como sentido, como história (silêncio humano), como matéria significante. O silêncio de que falamos é o que instala o limiar do sentido. O silêncio físico não nos interessa, assim como, para o linguista, o ruído enquanto matéria física não se coloca como objeto de reflexão. (ORLANDI, 1995, p. 70, ênfase da autora)

Trata-se, sem dúvida, de uma definição que exige atenção. Pois, se o silêncio físico não é objeto de interesse, ele é a possibilidade de instauração do silêncio enquanto “matéria significante.” Evidenciar a natureza opaca da linguagem passa por fazer perceber o modo como a mesma se configura. Por isso, fazer perceber o vazio é um modo de torná-lo perceptível e, conseqüentemente, significativo.

Relação complexa, por isso Orlandi avança em sua categorização do silêncio. Assim, a linguista chama a atenção não somente para o silêncio enquanto possibilidade de instauração do sentido e como significação, mas também para os modos como ele pode ser instaurado. Dadas as relações do silêncio com o não-dito, ele é frequentemente usado como estratégia para fazer com que os sentidos não sejam enunciados. O silenciamento pode ser utilizado como estratégia para que o sentido não se produza ou para que seja redirecionado. A autora chama de “política do silêncio” a

utilização deste dentro da relação dito/não-dito. Portanto, Orlandi (1995, p. 75) classifica duas formas de existência do silêncio dentro de tais políticas:

o *silêncio constitutivo*, ou seja, aquele que preside qualquer produção de linguagem pela delimitação entre o que deve ser dito e o que deve ser calado. Enunciar algo significa ter que calar um sentido que, portanto, é apagado.

o *silêncio local*, ou seja, a manifestação da política do silêncio em termos de interdição, de proibição. Este ocorre no nível dos órgãos que detêm o controle sobre a adequação do que se deve dizer. A censura é uma das manifestações desse silêncio.

A relação entre essas duas formas de existência é o que pode explicar o uso de certas estratégias enunciativas e estéticas. É suficientemente sabido que, em condições de interdição do dizer, os falantes buscam formas de vencer o silêncio, de fazer com que este adquira significações imprevistas. O exemplo recorrente de tal atitude é o uso dos espaços em branco feito pelos órgãos de imprensa durante a vigência da censura no regime militar. O silêncio pode evidenciar traços que especificam o contexto de produção. Por isso, o espaço em branco dentro de um jornal pode evocar sentidos, falar das condições sócio-históricas em que aquele silenciamento foi produzido. Da mesma forma, é suficientemente sabido o quanto as expressões artísticas tiveram que instaurar o silêncio como um valor positivo, capaz de revelar as contingências do contexto sócio-histórico. O vazio que significa e que é perfeitamente adequado ao discurso que é por ele constituído.

No texto literário impresso, o silêncio está presente como uso de espaços vazios, páginas em branco, lacunas. Torna-se fundamental que o texto seja visualizado. Da mesma forma, há o silêncio das frases que não terminam, dos verbos sem complemento, de pontos finais depois de preposições, ou da ausência de pontuação para indicar pausas e términos.

E, no entanto, a ideia de silêncio linguístico remete à oralidade, como possibilidade primordial de comunicação. Na literatura, a oralidade se tornou elemento constitutivo do gênero dramático, ao longo dos séculos, conforme narrativas e poemas orais foram sendo relegados à tradição popular. A fala, como elemento específico do mostrar teatral, pode ser

imediatamente atrelada ao silêncio em seu sentido original de ausência de sons. A ausência de fala é recurso do teatro, assim como do cinema, onde há a possibilidade da visão; no rádio, é um desafio, pois a ausência de sons é a ausência de tudo. Uma peça que quer fazer uso do silêncio, sem se apoiar em possibilidades visuais, apoia-se no silêncio de uma forma evidentemente constitutiva. Como se cada segundo sem som fosse uma linha em branco aumentada se o texto fosse impresso. A relação entre preencher e silenciar conduz ao que a Teoria da Literatura vem construindo como explicação dessa possibilidade.

LUGARES-VAZIOS: A MEMÓRIA COMO POSSIBILIDADE DE RECEPÇÃO

As teorias que se ocupam da recepção textual têm se confrontado com a complexidade da linguagem literária, sobretudo quando esta é compreendida a partir das explicações acerca do modo pelo qual a consciência do leitor reconstrói os dados presentes na consciência do autor.

A recepção do real, de um modo geral, foi objeto de interesse da fenomenologia. Edmund Husserl construiu um abrangente arcabouço da relação entre perceber o real, pelos sentidos, e compreendê-lo como unidade, através da consciência. Interessou a Husserl o modo como a consciência reconstrói o real. E as demonstrações desses procedimentos levaram Ingarden a formular uma teoria para o modo como o leitor lê ficção. A formação da imagem, na consciência do leitor, interessou ao teórico polonês, em *A obra de arte literária*, como uma relação que se esgota na impossibilidade. A realidade presente na consciência do autor, e que é resultante de sua memória, é demasiadamente complexa para ser fixada em qualquer texto escrito. A quantidade de elementos demandada por um texto para reconstruir a imagética de que se compõe a consciência de seu autor é muito elevada. O autor pode, unicamente, fazer escolhas entre o que cabe ou não na extensão de seu texto. Ali são inseridas informações consideradas primordiais para a reconstrução daquela imagética pela consciência do leitor. E que, na verdade, não podem ser suficientes para que essa reconstrução ocorra com sucesso. Para Ingarden, a relação entre o autor e o leitor é de insucesso: o texto recebido não corresponde ao produzido. “Em primeiro lugar, fica completamente fora da obra literária

o próprio autor com todos os seus destinos, vivências e estados psíquicos. Nomeadamente, as vivências do autor durante a criação da sua obra não constituem elemento da obra criada” (INGARDEN, 1965, p. 39, ênfase do autor), e tal afirmação isola o autor como alguém que tem na sua consciência a base para a obra. Esta não pode ser o que consta na consciência do autor, mesmo que não exista outra possibilidade para sua composição. O resultado, como obra, seria algo autônomo. Mas Ingarden (1965, p. 40, ênfase do autor) amplia essa exclusão: “Não pertencem também à estruturação da obra literária as qualidades, vivências e estados psíquicos do *leitor*.” Agora, já não resta senão a obra, em sua objetividade específica. Autor e leitor estão fora, o que faz com que a interação entre ambos também seja quimérica. O desafio para o teórico polonês seria juntar as duas consciências, a que constrói e a que reconstrói, mas ele não vê as tais como elementos internos da obra, o que torna a recepção bem sucedida uma ilusão. Do leitor, ele diz:

Entrega-se às suas próprias vivências, entusiasma-se por elas, e quanto mais profundos, invulgares e ricos forem os seus próprios estados (sobretudo as emoções sugeridas e ao mesmo tempo só imaginadas), quanto mais perfeitamente puder “esquecer” todo o resto (e também a obra de arte e os seus próprios valores), tanto mais elevado apreço tributará por natural inclinação à obra de arte em causa. De facto, não aprecia a obra de arte por causa de seus próprios valores, de que ao assumir tal atitude nem sequer se apercebe e que ficam até submersos sob a plenitude de sentimentos subjectivos. Julga-a simplesmente “valiosa” porque ela é um meio que lhe provoca vivências agradáveis. (INGARDEN, 1965, p. 40-41)

O pessimismo do teórico pode chocar. Não haveria, assim, um efeito estético resultante da leitura, mas apenas fruições baseadas em sensações momentâneas. A obra de arte perde a sua essencialidade como realidade objetiva, ou pelo menos esta não pode ser alcançada.

Essa visão de insucesso e barreira intransponível é rigidamente contestada por Wolfgang Iser, em *O ato da leitura*, em que retoma Ingarden para reavaliá-lo e redirecioná-lo. Há, sem dúvidas, uma distância ente as duas consciências. Em Ingarden, a impossibilidade de um texto conter os dados presentes na consciência do autor, a sua memória do real, dá origem

às indeterminações e aos lugares-vazios. Se as primeiras podem ser vistas como falhas de escrituração, a presença do não-dito quando dizer era essencial à recepção, os lugares-vazios são inevitáveis quando o autor seleciona o que vai dizer. O que não foi dito, e que era visto como inessencial, na verdade cria uma disparidade: o leitor completa a informação com dados da sua própria consciência, o que leva a uma diferença entre a obra produzida e a recebida. Se na visão de Ingarden ela é defeito, em Iser essa diferença é fundamental para o sucesso da recepção. E essa diferença, essa impossibilidade de as informações caberem na superfície do texto acaba sendo, para o teórico alemão, uma lacuna que o leitor suprime com a sua experiência, dados da sua consciência, que fazem com que a obra seja experimentada por ele e apreendida como algo que não lhe é exterior. A recepção bem sucedida depende da memória. O mundo do texto é preenchido, assim, com dados do mundo do leitor. A diferença entre as consciências faz com que o leitor reconstrua o texto e não o receba de forma passiva. Afinal, as informações passadas pelo autor existem para que o leitor as compare a dados da sua própria experiência. Por mais que o autor descreva cenários, roupas, fisionomias, as informações não dão conta da complexidade da imagem. A imagem visualizada pelo leitor parte das instruções do autor, mas são preenchidas com dados da sua memória. Por exemplo, o termo “sala-de-estar” remete à experiência que o leitor tem do que isso seja na realidade. As instruções do autor apenas servem para que alguns elementos, como cor, estilo e decoração sejam incorporados ao esquema que o leitor já tem pronto. Assim, a recepção é feita através do preenchimento desses lugares-vazios pelos esquemas contidos na memória do leitor. O teórico se opõe a uma visão subjetivista da leitura:

A imagem representada e o sujeito-leitor são indivisíveis. Mas isso não quer dizer que a relação dos signos presenciada na imagem representada seja resultado da arbitrariedade da subjetividade – mesmo que os conteúdos das imagens fossem por ela afetados; o que se pretende dizer é que o sujeito também é afetado pelo que representa por meio da imagem. Se os objetos da representação que criamos na leitura se caracterizam por algo ausente ou não-dado, isso significa que estamos sempre na presença do representado.

No entanto, sendo afetados por uma representação, não estamos presentes na realidade. (ISER, 1999, p. 62)

A subjetividade, aqui, não é um fator de diminuição no acerto da recepção. Elemento indissociável da imagem formada na consciência, essa subjetividade é causa de prazer na leitura. Não porque esta não corresponda à obra escrita, mas porque, de fato, sem o preenchimento com os dados da consciência do leitor não haveria leitura como tal. A subjetividade da memória é fundamental. Iser não submete a recepção a uma subjetividade sem controle. As instruções dadas pelo autor correspondem a uma real intenção de controlar a recepção. A isso Iser (1996) chama de “leitor-implícito”, ou seja, a obra contém elementos que objetivam o controle da recepção; no entanto, o alcance dessas instruções é limitado, faz com que a recepção não seja falha, fracassada, mas que também não seja uma cópia dos dados da consciência do autor. Há uma interação entre essas consciências, o leitor reconhecendo as instruções e preenchendo os lugares-vazios através dos esquemas presentes em sua memória.

Essa condição de preenchimento é causa de prazer estético. Iser critica obras que tentam diminuir o uso dos esquemas da memória do receptor, como o cinema faz. Neste, as imagens já estão prontas. O receptor se distancia da obra e o prazer é menos duradouro. Os lugares-vazios fazem o leitor voltar à obra; se todas as imagens já estão prontas, a possibilidade de ele voltar é menor. A irrealização do texto é uma qualidade:

Estar presente numa representação significa, portanto, experimentar uma certa irrealização, no sentido de que estamos preocupados com algo que nos separa de nossa realidade dada. Por isso, fala-se muito de escapismo, mas na verdade os leitores que reagem assim a textos literários nada mais expressam do que aquela experiência da irrealização durante a leitura. (ISER, 1999, p. 63)

A recepção aqui não é escapismo, conforme Ingarden pensava. Para Iser, o preenchimento desses lugares-vazios, as sensações de indeterminação ou de irrealização são fatores para que a obra passe a interagir com o mundo do leitor, e de um modo geral com o real conforme

apreendido por ele. O texto pode, assim, interferir na compreensão do real. Não é cópia das imagens construídas na consciência do autor; é criação de imagens a partir dos esquemas de compreensão do real presentes na consciência do leitor.

SILÊNCIO E LUGARES-VAZIOS EM *ALL THAT FALL*

O silêncio é condição próxima do nada nas narrativas de Samuel Beckett. Por isso, um narrador como o de *Malone morre* pode afirmar que contar é existir, ou que essas ações não se dissociam: “Viver e inventar. Tentei. Devo ter tentado. Inventar. Não é a palavra. Viver também não. Não faz mal” (BECKETT, 2014, p. 39), no sentido de que apenas a palavra lhe dá existência, seja a do autor, seja a dele, como entrevado em uma cama de aliso. A palavra, ainda assim, é uma forma de fracasso. Ela, como voz em tais obras, é a possibilidade de fugir ao nada. É um dos motivos pelos quais o narrador de *O inominável* insiste em dizer que não pode continuar sua fala, mas que vai continuar: “no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (BECKETT, 1989, p. 137). Mesmo sendo um discurso interiorizado, presente apenas na consciência do personagem-narrador, é a palavra romper o silêncio. O silêncio representa não saber; falar é condição para superar o nada saber. Não dizer é não poder saber.

Esse conflito entre não ter mais nada a dizer e ter que dizer para existir ou saber aparece nas peças beckettianas, como na repetição de discurso da personagem de *Dias felizes*, ao repetir a mesma fala que vai encurtando, cada vez mais próximo da inexistência. O gosto do autor pela imobilidade, quando já não há mais possibilidade para ações e a humanidade das personagens reside apenas na palavra, vai progredindo ao longo da carreira, seja na narrativa ou no teatro.

No entanto, em *All That Fall* há movimento. E a continuidade entre meios de transporte, dispostos por tamanho e por complexidade ao longo da temporalidade das ações, já evidencia que a opção pelo movimento foi algo definido como possibilidade de estruturação do texto. O vento é presença constante. O título sugere esse mover-se ao colocar o verbo *fall* (cair) em sua polissemia: cair é a ação que faz com que a protagonista se agarre a outra pessoa, que a leva a entrar em um carro ou a cair efetivamente

de uma escada. É também a queda do menino que morre nos trilhos do trem. A do cachorro atropelado e dos pingos da chuva. Refere-se, metaforicamente, ao envelhecimento do casal de protagonistas. E, como efeito intertextual, à queda no sentido bíblico de pecado. A referência ao Salmo 145, versículo 14, que diz que Deus levanta todos os que caem, fala da queda como perda de valor. E o versículo 14 é citado na fala da protagonista:

MRS ROONEY: “The Lord upholdeth all that fall and raiseth up all those that be bowed down.” [*Silence. They join in wild laughter. They move on. Wind and rain. Dragging feet, etc.*] Hold me tighter, Dan! [*Pause.*] Oh yes! (BECKETT, 2006, p. 198)

A queda no sentido de pecado é sugerida, de modo a aparecer na superfície do texto, pela fala em que a protagonista exagera ao falar sobre a necessidade de sexo:

[*The dragging steps resume.*] Oh I am just a hysterical old hag I know, destroyed with sorrow and pining and gentility and churchgoing and fat and rheumatism and childlessness. [*Pause. Brokenly.*] Minnie! Little Minnie! [*Pause.*] Love, that is all I asked, a little love, daily, twice daily, fifty years of twice daily love like a Paris horse-butcher’s regular, what normal woman wants affection? A peck on the jaw at morning, near the ear, and another at evening, peck, peck, till you grow whiskers on you. There is that lovely laburnum again. (BECKETT, 2006, p. 174)

A fala é dita em tom quase monologal, no início da peça. A necessidade da atividade sexual, mesmo comparada à de animais, remete à queda no sentido bíblico de pecado e afilia a senhora a uma tradição vista como de lascívia. A personagem tem ligações com essa queda bíblica. E essa ligação fica evidente ao longo de toda a peça, enquanto se evidencia que o movimento, elemento estruturante no texto, é algo que a senhora idosa vem perdendo de modo acentuado. A dificuldade para caminhar de volta para casa chega à beira da desistência. Nessa volta, não há ninguém que ofereça meios de transporte.

Mrs. Rooney é uma senhora septuagenária que vai à estação de trem buscar o marido, que chega de viagem. A cena se passa em Boghill, cidade imaginária do interior da Irlanda. O fato de localizar a peça em seu país natal faz com que o autor a escreva em inglês, quando já havia adotado o francês para suas obras. Mesmo assim, há uma referência ao gaélico como língua morta, em um comentário irônico, mas evidentemente repleto de referências ao sentido de queda. E de silenciamento local, conforme o conceito de Orlandi, do povo irlandês:

MR ROONEY: Never pause... safe to haven... Do you know, Maddy, sometimes one would think you were struggling with a dead language.

MRS ROONEY: Yes indeed, Dan, I know full well what you mean, I often have that feeling, it is unspeakably excruciating.

MR ROONEY: I confess I have it sometimes myself, when I happen to overhear what I am saying.

MRS ROONEY: Well, you know, it will be dead in time, just like our own poor dear Gaelic, there is that to be said. (BECKETT, 2006, p. 194)

A morte de uma língua original leva o autor da peça a regressar a um idioma que não é o da sua terra, originalmente. Essa língua morta é referida como possibilidade de a personagem jamais se fazer entender. Falar na língua original seria exatamente não se fazer entender pelos seus iguais, situação de desvio, de impossibilidade, que sugere a queda. Interdição que viera de fora, mas que agora é do povo irlandês. O silenciamento, neste caso, é algo que se refere ao sentido da peça. E o diálogo entre esposa e marido está repleto dessas referências à incompreensão mútua:

MR ROONEY: Why are you here? You did not notify me .

MRS ROONEY: I wanted to give you a surprise. For your birthday.

MR ROONEY: My birthday?

MRS ROONEY: Don't you remember? I wished' you your happy returns in the bathroom.

MR ROONEY: I did not hear you.

MRS ROONEY: But I gave you a tie! You have it on!

[Pause.]

MR ROONEY: How old am I now?

MRS ROONEY: Now never mind about that. Come. (BECKETT, 2006, p. 188)

Não poder comunicar-se, estabelecendo momentos de desconhecimento, é recurso recorrente, e leva a situações em que os objetivos dos diálogos não são atingidos. Um exemplo notório é a fala da personagem Miss Fitt, ao dizer que sua experiência com Deus, na igreja, a impede de reconhecer as pessoas e coisas ao redor:

MISS FITT: [*Shocked.*] Oh but in church, Mrs Rooney, in church I am alone with my Maker. Are not you? [*Pause.*] Why even the sexton himself, you know, when he takes up the collection, knows it is useless to pause before me. I simply do not see the plate, or bag, whatever it is they use, how could I? [*Pause.*] Why even when all is over and I go out into the sweet fresh air, why even then for the first furlong or so I stumble in a kind of daze as you might say, oblivious to my co-religionists. And they are very kind I must admit – the vast majority – very kind and understanding. They know me now and take no umbrage. There she goes, they say, there goes the dark Miss Fitt, alone with her Maker, take no notice of her. And they step down off the path to avoid my running into them. [*Pause.*] Ah yes, I am distract, very distract, even on week-days. Ask Mother, if you do not believe me. Hetty, she says, when I start eating my doily instead of the thin bread and butter, Hetty, how can you be so distract? [*Sighs.*] (BECKETT, 2006, p. 182)

A impossibilidade de ver os demais quando está na igreja faz do silêncio de Miss Fitt uma exacerbação da impossibilidade de falar com o outro, e também de ver o outro. A impossibilidade de ver é referência à condição radiofônica da peça. Não se veem as personagens. Esse elemento essencial ao reconhecimento do outro é aqui reduzido apenas à voz. A peça apresenta uma sugestiva referência a essa condição, logo no início, quando Mrs Rooney fala da própria voz como não contendo as variações que poderiam indicar personalidade, mas apenas palavras em estado puro. O trecho:

MRS ROONEY: Do you find anything... bizarre about my way of speaking?
[Pause.] I do not mean the voice. [Pause.] No, I mean the words. [Pause. *More to herself.*] I use none but the simplest words, I hope, and yet I sometimes find my way of speaking very... bizarre. [Pause.] Merry! What was that?
(BECKETT, 2006, p. 173)

Ao esclarecer que a personagem fala mais para si própria, Beckett retoma a forma teatral comumente chamada de “tirada”, ou seja, a fala que não se encaixa no diálogo entre as personagens, mas tem função axiológica. Nas palavras de Maingueneau (1996, p. 169): “Por ‘tirada’ entende-se, mal na maioria das vezes, enunciados longos que parecem dirigir-se ao público por cima da cabeça dos personagens, colocando em perigo a suposta autonomia dos diálogos representados.” A tirada, para Maingueneau, possui várias funções, mas quase sempre é a de indicar uma opinião que pertence ao autor e que precisa ser enunciada de forma a ser destacada do contexto. Na citação acima, percebe-se uma tirada de caráter moderno, pois a personagem fala para si mesma. Não há uma plateia em sua presença. O que cada personagem diz, na peça radiofônica, corresponde à condição de duplicidade que Maingueneau estabelece para o teatro:

A palavra nele é proferida num cenário, associa-se a mímicas, a jogos de cena. Mas seu traço mais evidente é sua **duplicidade**, que a faz participar de duas situações de enunciação ao mesmo tempo:

- na primeira, um autor se dirige a um público através da **representação** de sua peça; é portanto a representação que constitui o ato de enunciação;
 - na segunda, a situação *representada*, personagens trocam frases num contexto enunciativo supostamente autônomo em relação à representação.
- (MAINGUENEAU, 1996, p. 159, ênfases do autor)

A duplicidade da linguagem teatral permite a Beckett falar, como autor, através da personagem, para especificar que as palavras estarão em estado puro, sem que as modulações da voz de Mrs Rooney possam indicar expressões faciais ou sentimentos. É ao seu público que o autor fala, através de uma observação que a protagonista estava fazendo a Christy, a primeira personagem que encontra em seu caminho. E, no entanto, a possibilidade

de a palavra aparecer sem modulações, inflexões ou emoção é negada pelas indicações que aparecem como rubricas ao longo do texto:

MRS ROONEY: No doubt it is. *[Pause.]* But will it hold up? *[Pause. With emotion.]* Will it hold up?

[Silence.] (BECKETT, 2006, p. 172)

MRS ROONEY: *[Exploding.]* Your arm! Any arm! A helping hand! For five seconds! Christ what a planet! (BECKETT, 2006, p. 183)

MRS ROONEY: *[Violently]* Come down here, Miss Fitt, and give your arm, before I scream down the parish! (BECKETT, 2006, p. 183)

Dessa forma, a condição da palavra em estado puro é falaciosa. Irônica, pois trata-se de um ideal da dramaturgia beckettiana que, então através do rádio, permanece como uma condição perseguida. Mas ainda não pode ser realizada: as personagens mantêm a condição que Maingueneau coloca como a segunda possibilidade enunciativa, ou seja, personagens falam como se em um contexto enunciativo autônomo. A duplicidade beckettiana é intensificada por essa condição: falar ao público pode ser uma enunciação que não se complementa com a enunciação das personagens; ao contrário, é negada por elas. A negação leva a pensar nas possibilidades daquilo que Authier-Revuz (1998, p. 200) chamou de silêncio “fundante”, ou seja, aquele que antecede a toda enunciação. Antecede, também, a enunciação literária, seja a voz do autor, a do narrador ou a das personagens. Esse silêncio impossível permanece como um substrato para que as personagens enunciem, mas também para que o sonoplasta produza os barulhos do lugar e das ações:

Rural sounds. Sheep, bird, cow, cock, severally, then together. Silence.

MRS ROONEY *advances along country road towards railway station. Sound of her dragging feet.*

Music faint from house by way. “Death and the Maiden”. The steps slow down, stop. (BECKETT, 2006, p. 172)

A indicação de que há silêncio, aqui, já não se trata apenas daquele fundante, ou constitutivo, que existe antes de toda enunciação, inclusive dos

sons, mas do recurso que permite indicar uma temporalidade. Passos indicam que há movimento e que houve então um intervalo de tempo. Quando os sons cessam, o silêncio cria agora não o espaço vazio do palco, mas a ausência de tudo, pois apenas estes possuem materialidade na peça. Sem sons, há um nada. Por isso, Mrs Rooney reclama quando não lhe dão voz em uma discussão: “I do not exist” (BECKETT, 2006, p. 179). E se esse nada já não é mais o que antecede a toda criação, à enunciação, é a possibilidade de o autor criar outros efeitos. Não se conta uma história comprometida com fatos; os sons podem cessar, sem que tenha existido uma história. O leitor-implícito proposto por Beckett deve perceber essa possibilidade: os sons podem deixar de ocorrer, como condição da própria peça, como efeito buscado pelo autor e que significa, como toda forma de silêncio proposto pela literatura. Talvez por isso o final não seja o silêncio, mas o som que ainda ocorre, mesmo quando as personagens se calam:

[Silence. JERRY runs off. His steps die away. Tempest of wind and rain. It abates. They move on. Dragging steps, etc. They halt. Tempest of wind and rain.]

End (BECKETT, 2006, p. 199)

O autor termina a peça indicando que há sons. No rádio, é o final da transmissão, que não é seguida de silêncio. Existe a indicação de movimento e de passos. As personagens ainda andam de volta para casa, agora sob a chuva. Não podem correr, andar mais rapidamente, ou pedir que alguém as conduza. Os meios de transporte, na peça, estavam em posse de personagens ativas, que dirigiam, pedalavam, corriam. Os dois idosos só podem andar. A queda que sofreram na escada da estação é só um sintoma de um cair contínuo, que leva à degradação e ao nada, ao silêncio. Só que não se chegou ainda a esse nada, por isso a peça termina com barulhos.

O silêncio fundante, aqui, não é espaço em branco, nem pausa na voz em um palco. É a ausência de tudo. Por isso, Beckett foi parcimonioso no uso do silêncio. Em vez de deixar seu ouvinte na expectativa de uma ruptura com a linguagem radiofônica, através de extensos intervalos de ausência de tudo, preferiu preencher o vazio com barulhos que indicassem movimento incessante. Há silêncios entrecortando falas, quase sempre curtos.

A cena em que a protagonista entra e sai de um automóvel é exemplar dessa condição:

MRS ROONEY: Oh!... Lower!... Don't be afraid!... We're past the age when... There!... Now!... Get your shoulder under it... Oh!... [*Giggles.*] Oh glory!... Up! Up!... Ah!... I'm in! [*Panting of MR SLOCUM. He slams the door. In a scream.*] My frock! You've nipped my frock! [*MR SLOCUM opens the door. MRS ROONEY frees her frock. MR SLOCUM slams the door. His violent unintelligible muttering as he walks round to the other door. Tearfully.*] My nice frock! Look what you've done to my nice frock! [*MR SLOCUM gets into his seat, slams driver's door, presses starter. The engine does not start. He releases starter.*] What will Dan say when he sees me? (BECKETT, 2006, p. 178)

A possibilidade de criar cenas que fogem à imobilidade e ao despojamento material das peças escritas para o palco faz Beckett ousar representar situações que demandariam inúmeros recursos e efeitos lá, mas que, no rádio, exigem apenas o estabelecimento daqueles esquemas de que fala Iser, que já estão presentes na memória do ouvinte. Os sons indicados nas rubricas são as orientações de que Iser fala, capazes de fazer com que o receptor não perca as estruturas principais das cenas, não se engane na composição das imagens propostas pelo autor. Como nos casos de narrativa citados por Ingarden e Iser, não é possível representarem-se todos os sons que compõem a cena, como se fosse cópia da vida real. Existem indicações de sons capazes de representar o esquema padrão de um automóvel que para, é ligado, depois desligado, tem as portas abertas, e demais ações esquemáticas. No palco, não há a necessidade de o receptor recompor as cenas, na sua economia de recursos, imaginando as condições de real. Trata-se de encenação visual. As condições de suspensão da descrença, para a encenação no palco, não evidenciam se é para o público transpor a cena para a vida real, passando do palco para o imaginário, ou se ele deve se ater ao que passa no palco, como diante de uma linguagem opaca. Os textos sobre contratos de leitura teatrais apontam em outras direções, mas não falam da economia dramática como sendo um conjunto de lugares-vazios a serem preenchidos pela experiência subjetiva, pelos dados da consciência do público. No rádio, existe a possibilidade de uma oscilação. A mesma

duplicidade que Maingueneau já apontava para a enunciação. Afinal, a cena é imaginada como opaca, cena feita de diálogos entre atores e sons, ou o que se estabelece na consciência do público é a reconstrução de cenas como se acontecidas nas condições do real? O receptor imagina o palco, atores encenando, ou personagens numa cidade do interior da Irlanda? Talvez até mesmo o que ocorre no estúdio da rádio, com atores diante de microfones e um sonoplasta imitando sons. Como saber se as instruções dadas pelo autor, na própria estrutura da peça, como diálogos e sons, e a escolha por representar apenas alguns dentre os inumeráveis barulhos de uma cidade, são uma possibilidade de uso de lugares-vazios, para que o receptor construa a sua cena ou se são aquilo que deve bastar a quem ouve, sem que ele precise ceder à ilusão da representação? Beckett sabe dessas possibilidades. Era para ela que apontava na tirada de Mrs Rooney acerca da sua linguagem. Perceber a opacidade e reduzir os lugares-vazios a um mínimo, ou ceder à ilusão da representação, fazendo dos sons indicações de lugares-vazios que ele precisa preencher com seus esquemas mentais?

A condição da peça radiofônica parece ambígua. E Beckett quer apontar para essa ambiguidade, como se sugerisse modos de recepção para que o ouvinte escolhesse. A mesma situação de quem ouve novela de rádio, de imaginar lugares e pessoas de verdade, ou a quebra da crença na representação, quando a atenção recai para os recursos estéticos empregados? Beckett oscila entre intenções realistas, como a representação de barulhos de animais, de inúmeros veículos, de corpos caindo da escada, e a quebra desse realismo, como quando fica evidente que a escolha desses sons obriga o ouvinte a preencher as indeterminações com a sua experiência do que seja uma estação ou uma cidade pequena. Os sons não indicados nas rubricas pertencem à categoria dos lugares-vazios iserianos. É preciso pensar que existem para possibilidade da composição do real. A interação entre autor e receptor se dá, e recai naquela condição de incompletude de que Iser fala: os elementos não cabem numa simples audição da peça, é preciso retomar a experiência, mesmo que seja a leitura do texto escrito. A incompletude é um elemento fácil de se detectar: o título da peça, em sua polissemia, exige que se observem certas situações, como a morte do menino nos trilhos ou a do cachorro atropelado pelo carro. Afinal, se Deus ergue todos os que caem, por que esses seres caídos permanecem nessa condição? Esse Deus

teria erguido o casal quando caiu da escada, ou a caminhada sob a chuva indica uma queda livre rumo à decrepitude? Rumo ao silêncio que, esse sim, é o nada.

Os esquemas, conforme indicados pelo autor no texto escrito, e conforme percebidos através da escolha de sons na transmissão radiofônica, possibilitam a economia de recursos. Uma ovelha berrando, galinhas cacarejando são partes desses esquemas, que o receptor recompõe, a partir dos dados existentes na sua consciência. A troca de dados entre as duas consciências, aqui, passa não apenas pela linguagem escrita, como nas narrativas, mas pela própria mídia escolhida, no caso, o rádio. A palavra é voz, como no palco, mas não existe a presença visual de atores. Eles devem ser imaginados. A própria criação de imagens para atores ou personagens necessita dos esquemas que o texto suscita, como a do caminhar da senhora septuagenária através dos sons de seus passos.

A experiência difere da simples condição de crença no real das produções radiofônicas habituais, como novelas. Por isso, a persistência da palavra “peça”, insistindo para que ainda se vejam as possibilidades de interação que a peça teatral estabelece, como a de estar diante de atores ou a de estar reconstruindo a própria realidade. O receptor pode oscilar os seus modos de recepção, característica essencial na linguagem opaca da literatura.

O SILÊNCIO COMO FUNDAÇÃO DE LUGARES-VAZIOS

Conclui-se que tanto a condição do silêncio, seja como elemento fundante do texto, seja como recurso a ser empregado como possibilidade da linguagem, como a do uso de lugares-vazios, se complementam na peça *All That Fall*. Não haveria, aqui, como dissociá-los. O silêncio pode ser o lugar-vazio, enquanto o som escolhido, dentre as inúmeras possibilidades, serve como orientação para que o receptor construa sua representação ou reative seus esquemas do real. Iser foi sábio ao perceber que o autor sinaliza para que o leitor receba o texto dentro de condições de sucesso. Não se trata da subjetividade ingênua que Ingarden lhe atribuíra. O autor sabe seleccionar elementos que construam uma estrutura, dentro da qual o leitor

circula, completando os dados selecionados pelo autor com sua experiência, o chamado mundo do leitor.

Quando Authier-Revuz trata o silêncio como algo que não pode ser excluído da compreensão do discurso literário, por ser um elemento constitutivo do mesmo, ela estava retocando formas de silêncio que Ingarden e Iser já haviam nomeado, sob outras perspectivas. É o mesmo silêncio ainda. O do espaço vazio, da lacuna, da pausa na encenação. E esse silêncio significa, pois também é fundante aqui. Não apenas na condição de produção de sentidos, mas na condição de elemento constitutivo do efeito estético. Receber a obra, como arte, algo que Ingarden nega, é possível, se se acompanhar a hermenêutica definida por Iser para a recepção. Aquelas impossibilidades de preenchimento, definidas por Ingarden como defeito, são formas de o mundo do texto corresponder ao do mundo do leitor, não apenas como representação do real, mas como obtenção de efeito estético, forma de recepção que transcende à simples obtenção de prazer subjetivo.

Essa possibilidade de prazer Beckett ancora, em *All That Fall*, na incompletude do texto literário. Essa incompletude permite que ele sinalize mais de uma forma de recepção para a sua peça radiofônica, talvez exatamente para que o receptor experimente todas elas. Ou seja, ver na sua peça uma cena real, e ao mesmo tempo uma encenação com atores e barulhos artificiais. Como se, ao ouvir a sua peça, o ouvinte pudesse passar por experiências próprias da narrativa, como o uso da imaginação para compor o conjunto de imagens que completa a fatia do real, e ao mesmo tempo as do teatro, como a atenção para recursos de encenação. A duplicidade apontada por Maingueneau na enunciação do teatro ganha uma especificidade: não se ver a encenação possibilita um trabalho de imaginação, tanto se o receptor se contentar em prestar atenção na encenação, porque ele não vê atores, cenários, luzes e demais elementos cênicos, quanto se ele criar uma ilusão de realidade a partir dos sons ouvidos.

Manter essa oscilação garante a Beckett não fazer uma adaptação de peça nem um programa de rádio, mas de fato criar uma peça radiofônica que ative uma nova forma de recepção textual.

REFERÊNCIAS

AUTHIER-REVUZ, J. *Palavras incertas: as não coincidências do dizer*. Trad. de Cláudia R. Castellanos Pfeiffer et al. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1998.

BECKETT, S. *All That Fall*. In: *The complete dramatic works*. London/England: Faber & Faber, 2006.

_____. *Malone morre*. 1ª ed., Trad. de Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2014.

_____. *O inominável*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1989.

INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 3ª ed., Trad. de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa/Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, W. *O Ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Volume 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Volume 2. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

FOUCAULT, M. “Linguagem e literatura.” In: MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1995.