HENRI BECKETT E SAMUEL BERGSON: ARTE, LINGUAGEM E MEMÓRIA

Gilberto Bettini Bonadio[1]

Resumo: Este artigo procura investigar de que modo a questão sobre a linguagem artístico-literária circunscreve uma problemática que pode ser enriquecida por meio do entrecruzamento da literatura com a filosofia. Sendo assim, os questionamentos sobre a arte, a memória e a linguagem realizados na trilogia de romances do pós-guerra de Samuel Beckett, são aqui analisados em função de sua proximidade com os questionamentos da filosofia de Henri Bergson, procurando ressaltar a pertinência e a proximidade do debate *filosófico* entre os dois autores.[2]

Palavras-chave: Beckett; Bergson; arte; linguagem; memória.

Abstract: This article investigates how the question about the artistic and literary language circumscribes a problem that can be enriched through the intersection of literature and philosophy. Thus, questions about art, memory and language carried in the trilogy of post-war Samuel Beckett's novels are analyzed here due its proximity to the questions of Henri Bergson's philosophy, seeking to emphasize the relevance and proximity to the *philosophical* debate between the two authors.

Keywords: Beckett; Bergson; art; language; memory.

Em Bergson para que a arte exista é necessário que o homem distenda a tensão própria à percepção que "recorta" o real para nele agir de maneira hábil. No limite, o que aparecerá como obra de arte, segundo o autor, será fruto desta desatenção, deste relaxamento do espírito que permite perceber mais aguçadamente o que estava escamoteado pelas necessidades urgentes da vida prática: os aspectos impensáveis e surpreendentes do real. O artista é aquele que consegue relaxar a percepção e apreender o mundo mais livremente porque mais indeterminado é o foco de sua atenção, o que lhe possibilita perceber mais intensamente o caráter movente do real e aproximar-se do que seria, para Bergson, a realidade em si mesma. Contudo, não podemos mudar nossa constituição orgânico-cognitiva e perceber o que não é acessível à percepção como se pudesse ser percebido habitualmente; por isso, para o autor, a maioria das pessoas tem acesso não a essa realidade original com a qual o artista consegue entrar em contato, mas àquilo que ela impulsiona à produção, a arte. O esforço criador do artista consistirá, então, em atualizar a visão inexprimível

1 É doutorando em Filosofia no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UNIFESP. Bolsista Fapesp.

2 Este artigo é oriundo da Dissertação de Mestrado "*O tempo na trilogia de romances do pós-guerra de Samuel Beckett*", apresentada junto ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da UNIFESP em 2014.

decorrente da expansão de sua percepção; seu trabalho será criar numa obra material a intuição configurada por meio da experiência de contato profundo ou de *coincidência* com o interior da realidade.

Esse contato se dá como um encontro ou, no dizer de Bergson, como uma simpatia da consciência com a temporalidade, sendo que o primeiro passo para essa comunhão está na tentativa de vivenciar a própria interioridade, pois o encontro consigo mesmo é também um encontro com a duração. Ora, a duração ou a temporalidade, entendida por Bergson como fundamento interno do real, é a pura transformação, a criação imprevisível que elabora as coisas dentro e fora de nós; daí que quando coincidimos conosco é com essa história ininterrupta de múltiplas transformações que entramos em contato, com o incessante vir-a-ser qualitativo que caracteriza também o cerne da realidade exterior.[3] Assim, para Bergson, a sensibilidade às mudanças ou diferenças qualitativas e contínuas sempre internas, mesmo quando se dão nas coisas ou nos outros, possibilita o contato com a duração: segundo o autor, não há como perceber o tempo senão por meio da incessante transformação que configura a realidade. Por isso, a esquematização ou a representação desta coincidência pode, por meio da expressão, eliminar o movimento de que é feito o real, imobilizando simbolicamente o que foi visto. O esforço no processo da elaboração artística consistirá justamente em operar a indeterminação criadora que buscará atualizar em forma material esse contato com a transitividade interna do real. O mundo, a realidade, portanto, é o modelo indeterminado daquilo que surge da criação artística. Desse modo, a diversidade criativa da arte assumirá, em Bergson, uma função reveladora da verdade que, partindo da própria realidade enquanto movimento de pura criação e elaboração temporal, a obra colocará frente a nós.[4]

Não obstante, a filosofia de Bergson problematiza a dificuldade da linguagem como meio para a elaboração formal de uma experiência única, a apreensão do tempo. A duração ou o fluxo do devir que não se permite imobilizar extrapolaria, de acordo com o autor, aquilo que a linguagem coloquial consegue dizer do movimento. Contudo, o recurso à arte como saída privilegiada para o problema da comunicação daquilo que é, por sua própria natureza, incomunicável, parece levar Bergson a acreditar que, com muita dificuldade e muito esforço, a expressão dessa experiência ainda é possível.[5] A arte seria para

---

3 "[...] este encontro é o encontro da consciência com a temporalidade [...]. E como o ser da realidade é duração, na consciência e nas coisas, este encontro é também uma comunhão temporal, um sentimento de participação que é antes de mais nada um reencontro de si" (Cf. LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Bergson – Intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 1992, p. 148).

4 "Disto deriva o profundo compromisso da *narração* com a verdadeira história da consciência e das coisas. Compreender o modo como se estabelece este compromisso é entender a singularidade de cada mundo romanesco, é elucidar a visão original que cada artista tem da temporalidade, sempre a partir dela mesma, é aproximar-se da descrição originária que se dá por meio da palavra criadora, do *logos* que se faz mundo ao recriar o mundo" (LEOPOLDO E SILVA, 1992, p. 148, grifos do autor).

5 Franklin Leopoldo e Silva (1992, p. 147) ressalta: "O trabalho de expressão é tenso – e mesmo agônico – porque a linguagem é em si um produto da inteligência, naturalmente apto apenas para exprimir aquilo

o autor a construção de uma realidade mais próxima da verdade que escapa à nossa percepção ordinária, materializando o que ficara invisível aos olhos da maioria das pessoas e que só o artista pôde apreender. Este, precisamente porque trabalha na obra, por meio da elaboração formal, a atualização de um sentimento incomparável, pode nos proporcionar, porém, apenas uma sombra que nos faria suspeitar da natureza extraordinária daquilo que vive em nossa interioridade, a multiplicidade indistinta de nossos afetos. Ao observar um quadro ou ler um romance, nós "afastamos por momentos o véu que interpúnhamos entre a nossa consciência e nós mesmos", experimentando a surpresa do contato, por mínimo que seja, com a duração; a tarefa do artista, de acordo com Bergson (1988, p. 93), seria, portanto, colocar-nos em presença de nós próprios. Desse modo, por meio da arte poderíamos nos aproximar *metaforicamente* da duração como a dimensão interna e verdadeira da realidade, uma vez que a criação de uma obra artística configura o processo de imobilização da transitoriedade.[6]

No que concerne à arte literária, Bergson parece designar à palavra o desafio de sempre dizer algo a mais, para que de alguma forma ela consiga vivificar por meio da criação do inaudito uma emoção inapreensível que se furta ao trabalho representativo da inteligência. Ao fim e ao cabo, aí há a confiança de que a linguagem artística configuraria por meio da metáfora uma aproximação mínima do sujeito com a realidade para além de sua superfície estanque habitual. A linguagem não é negada ou tratada como mentira, embora seu caráter simbólico permaneça como valor negativo na medida em que cristaliza os significados e não impede, em última instância, que estes significados se convertam em representações. Neste âmbito, a arte impulsiona a linguagem a superar constantemente suas limitações costumeiras; no entanto, mesmo que o universo artístico trabalhe eminentemente com a sugestão de imagens, não se pode afirmar que estas escapariam à estabilização, uma vez que também são símbolos. Dessa forma, podemos ver que em Bergson a arte literária constitui-se como deslocamento do significado usual das palavras na pretensão de vivificar uma experiência inapreensível conceitualmente, a qual, enquanto emoção criadora, só pode atualizar-se em criação por meio da linguagem, constituindo esta última um impeditivo para tal objetivo e ao mesmo tempo um estímulo ao esforço

---

que percebemos habitualmente. É a imprecisão da linguagem natural, a que Bergson denomina mobilidade dos significados, que possibilita o trânsito entre as significações. A face transferencial da semântica abre o espaço da sugestão significativa que é a mediação metafórica de que se serve o artista quando tenta transmitir aproximativamente uma percepção que se dá no interior do objeto e não a partir de experiências externas a ele".

6 "Para que a metáfora sirva como meio de aproximação direta da realidade é preciso que a imagem não *cristalize* um significado, mas *sugira* uma visão, que não é interpretação, mas contato. Portanto, a imagem não vai *figurar* a realidade espiritual; ela vai conscientemente sugerir algo que sabemos situar-se para além da imagem. É neste sentido que a metafísica tem algo a ver com a literatura no sentido em que a entende Bergson, isto é, expressão imagética da fluidez do universo afetivo: assim como o escritor emprega palavras para que não reparemos nas palavras em sua simples opacidade, mas para que atravessemos as imagens na direção da coincidência com a personagem e a trama, assim também o metafísico recorrerá às imagens para que o *movimento metafórico* que ele estabelece na linguagem provoque o espírito a captar no jogo imagético uma realidade situada mais além" (LEOPOLDO e SILVA, 1994, p. 97).

necessário a ser realizado para que a inteligência supere a si mesma em sua função representativa (imobilizadora) do real, expandindo os limites do conhecimento.

Samuel Beckett participa neste debate justamente ao dar forma a uma literatura que se configura como uma caça às palavras visando descartá-las ou exterminá-las para que não adquiram significações e não representem mentirosamente alguma suposta verdade; para este autor, a linguagem também é encarada como um grande obstáculo ao conhecimento, mas porque as coisas mesmas são impenetráveis a ela ou impredicáveis.[7]

Beckett, assim, desenvolve em seus romances uma reflexão que pergunta sobre a possibilidade da representação de *qualquer* experiência. Na trilogia de romances do pós-guerra, Beckett apresenta a linguagem como incapaz de representar ou mesmo apreender a realidade e, dessa forma, a palavra ou o signo linguístico é acossado para que não adquira autonomia e não minta sobre os objetos que procura designar.[8] Radicalizando os impasses da representação linguística, também colocados pela filosofia de Bergson, Beckett questiona, antes, a própria possibilidade de representação. Se a palavra enquanto representação linguística não permite um conhecimento seguro dos objetos e, mesmo assim, se propõe a afirmações sobre eles, então se pode afirmar que a linguagem humana inventa ou cria signos que nada dizem sobre mundo, dando origem a um questionamento sobre a própria realidade das coisas. Daí que os moribundos heróis beckettianos da trilogia de romances do pós-guerra não conseguem parar de falar ou escrever: Molloy, Moran, Malone, e a voz d' O inominável almejam se libertar das determinações de um sistema representacional que, no entanto, exige a adesão a seus modelos pré-estabelecidos. Não por acaso, em *Molloy*, primeiro romance da trilogia, a linguagem escancara um mundo morto onde nenhuma novidade é possível dentro dos seus limites, pois tudo está ou será nomeado, imobilizando-se na falsidade de um signo que não representa e não consegue abranger a coisa jamais. "Estou apenas me dobrando às exigências de uma convenção que exige que você minta ou se cale", diz Molloy, mostrando que não está preocupado com o estabelecimento da verdade ou a descoberta de uma realidade pura em si mesma; "não

7 É importante ressaltar, de acordo com a interpretação de Bernal (1969, p. 85), "se Beckett deu como título a um de seus romances *O Inominável*, é porque os conceitos do quais dispõe a linguagem não lhe parecem mais capazes de representar a verdade; as palavras não parecem mais nomear as coisas. Como o escritor pode designar, nomear, dizer o mundo se as coisas não são mais dizíveis no interior da linguagem?" Para a autora, o indizível em Beckett nada tem a ver com o indizível místico, que está atrelado a uma experiência que ultrapassa os limites da linguagem, como podemos encontrar, segundo ela, em Bergson, por exemplo. Já o indizível que encontramos no último romance da trilogia, *O Inominável*, de acordo com Bernal, provém do fato das coisas mesmas serem impredicáveis, impenetráveis à linguagem, configurando uma resistência própria do homem e dos objetos aos atributos verbais e às propriedades presentes nas palavras (Cf. BERNAL, Olga. *Langage et fiction dans le roman de Beckett*. Paris : Gallimard, 1969, tradução nossa).

8 De acordo com Tagliaferri (1992, p. 168) "um dos temas dominantes em Beckett é a desconfiança da palavra, o temor, evidentemente programado, de que a palavra se imbolize, assuma opacidade, consistência, vida autônoma [...] Não somente o mundo é negado, mas a palavra torna-se suspeita de 'reproduzi-lo', quando se imobiliza, quando não é suficientemente acossada e recusada pela palavra que lhe sucede [...]" (Cf. TAGLIAFERRI, A. "Joyce e Beckett: Leitura Terminável e Interminável". In: NESTROVSKI, A. (Org.). *Riverrun ensaios sobre James Joyce.* Rio de Janeiro: Imago, 1992).

me associarei jamais a tal perversão (da verdade)" diz ele, querendo apenas descansar do palavrório ruidoso da linguagem: "pois não saber nada, não é nada, não querer saber nada também não, mas não poder saber nada, saber não poder saber nada, é por aí que passa a paz na alma do pesquisador incurioso".[9]

Neste sentido, Beckett problematiza a reflexão – feita também por Bergson, à sua maneira – acerca da memória: na trilogia de romances do pós-guerra as lembranças das personagens sofrem um esvaziamento compulsivo de sua função significativa e o esquecimento adquire uma feição negativa porque impede o advento de qualquer representação que direcione a ação ou o conhecimento do indivíduo. Nos romances de Beckett as lembranças não conseguem atribuir significação, pois se encontram embaralhadas e esquecidas numa memória danificada, que estertora junto ao corpo. Se por acaso surgem algumas recordações, muito dificilmente elas conseguem elucidar ou ordenar o pensamento e as ações, configurando, assim, um motivo de confusão e de constatação da derrisão das faculdades do sujeito. Diante disso, é possível notar que em *Malone morre*, segundo romance da trilogia do pós guerra, o texto avança pontuado por frases que não possuem significação exterior relevante, mas que interiormente efetuam jogos irônicos de esvaziamento do sentido com elementos relevantes da subjetividade; assim, o que parece ser apenas um amontoado de palavras que existem quase por si mesmas, como entidades autônomas, é apresentado por Beckett, antes, como uma problematização da perda da função significativa da memória.[10]

Já em Bergson, as imagens advindas da realidade ou do campo de imagens que constitui o universo material, são armazenadas de duas diferentes maneiras, conservando-se em mecanismos motores e em lembranças independentes.[11] De acordo com o filósofo, o recorte instantâneo feito pela percepção no fluxo de imagens, no devir do real, visa a uma operação prática do espírito em seu contato com o mundo, respondendo aos estímulos que lhe chegam de fora.[12] Com isso, a utilização de uma experiência passada

---

9 BECKETT, Samuel. *Molloy*. São Paulo: Ed Globo, 2007, p. 95.

10 "E dentro do crânio, o vácuo? É o que me pergunto. E se fecho os olhos, os fecho realmente, como não podem fazê-lo os outros, mas como eu posso, pois há limites para minha potência, então às vezes minha cama se ergue e levita pelo ar, ao sabor dos redemoinhos, como um fio de palha, e eu dentro. Não é uma questão de pálpebras felizmente, mas como se a alma precisasse ser velada, esta alma negada em vão, vigilante, ansiosa, girando em sua jaula como numa lâmpada, na noite sem porto nem navios nem matéria nem entendimento. Ah, sim, eu tenho meus pequenos passatempos e eles (BECKETT, Samuel. *Malone morre*. São Paulo: Códex, 2004, p. 62)".

11 BERGSON, Henri. *Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

12 Segundo Bergson, nossa memória dirige à percepção recebida as antigas imagens (lembranças) armazenadas e que com ela podem ter alguma relação que ajude o corpo a escolher o melhor movimento a ser executado frente à excitação vinda do exterior. Assim, detalhes conhecidos de certas ações já esboçadas que ficaram armazenados na memória são selecionados e vão acoplar-se à percepção, adequando a ação do corpo no mundo. Para se atualizar na percepção a lembrança necessita percorrer um caminho que se inicia com seu reconhecimento e seleção em vistas de sua adequação à situação presente até o seu prolongamento em movimento realizado pelo sistema nervoso e assim, "o progresso pelo qual a imagem virtual

com vistas à ação presente consiste no emprego da memória ordinária que, por meio do reconhecimento, oferece frente à situação atual uma ação adequada a ser exercida pelo sujeito. Essa ação tem em sua estrutura o hábito que, com a repetição e o esforço, conseguiu desenhar uma representação possível sobre determinada exigência do real, consolidando-a em ação nascente ou possível no espaço. Tal memória não oferece uma imagem verdadeira do passado, pois dele só reteve os movimentos habitualmente coordenados que representam seu esforço acumulado, visando uma ação futura: "A bem da verdade ela já não representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente" (BERGSON, 1999, p. 89). O outro modo de conservação das imagens, ou do passado, de acordo com o autor, se dá sob a forma de imagens-lembranças, isto é, o registro na memória dos acontecimentos da vida cotidiana à medida que se desenrolam, sem negligenciar nenhum detalhe. Essas imagens são armazenadas, mas não possuem utilidade prática, não esboçam uma ação e nem se associam a movimentos a serem executados em virtude das demandas da vida, ficando retidas em uma zona indeterminada da consciência, da qual podem sair espontaneamente e se fazer notar quando, por acaso, um imprevisto perturba o equilíbrio mantido pelo cérebro entre a excitação exterior e a escolha da reação motora, afrouxando as determinações da ação voluntária estabelecidas pelo hábito. A emergência das imagens-lembrança, assim, reproduz um momento passado específico que passara despercebido, mas conservado em sua pureza e que dá a essas imagens a característica de sonho, tornando consciente o que até então parecia não existir mais.[13]

Mesmo evidenciando a cisão entre o espírito e a realidade ou a dificuldade de coordenação entre as demandas pragmáticas e a possibilidade do aprofundamento da percepção, como em Bergson, em Beckett a reflexão capital sobre a memória afasta-se de qualquer consideração que acredita na superação da distância entre o indivíduo e o mundo, entre consciência e temporalidade. A memória na trilogia de romances de Beckett é

---

se realiza não é senão a série de etapas pelas quais essa imagem chega a obter do corpo procedimentos úteis. A excitação dos centros ditos sensoriais é a última dessas etapas; é o prelúdio de uma ação motora, o começo de uma ação no espaço" (BERGSON, 1999, p. 153). À medida que as mesmas lembranças são selecionadas porque se ajustam mais perfeitamente à percepção exterior prolongando-se em determinadas ações, a operação da memória passa a atuar sob o registro do hábito e da repetição, tornando essas ações costumeiras e conhecidas. Dessa forma, de acordo com Bergson (1999, p. 146) o possível desaparecimento das lembranças pelas lesões cerebrais seria apenas uma interrupção do progresso contínuo através do qual a lembrança se atualiza, porque a lembrança mesma (imaterial) permaneceria intacta; neste caso, o sistema sensório-motor (material) é que ficaria danificado por alguma lesão ou deterioração física, impedindo ou atrapalhando as lembranças de virem à tona ou se atualizarem numa percepção.

13 "Para evocar o passado em forma de imagem é preciso abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para adiante nos leva a agir e a viver. (BERGSON, 1999, p. 90)".

apresentada tão degenerada quanto o aparato físico que poderia lhe proporcionar uma atuação efetiva. Ela não consegue servir utilmente ao indivíduo em sua vida prática e muito menos evocar algo de seu passado, que viria como um sonho enriquecer de representações o universo do sujeito, significando-o; à medida que o individuo beckettiano tende a acossar a linguagem esvaziando as representações do espírito, a memória fica cada vez mais destituída do poder de significação, sendo encarada como um empecilho e não como o advento de uma superação ou salvação qualquer. Dessa forma é que em *O Inominável*, último romance da trilogia do pós-guerra, escrito em 1949, uma voz tenta dar forma ao que diz, lutando incessante e agonicamente para não cair nas armadilhas da linguagem. Sem reconhecer qualquer instância de que possa investir-se para definir a identidade do sujeito de seu ato de fala, ela se vê refém da mesma rede de palavras da qual pretende libertar-se no instante mesmo de sua enunciação; assim, prossegue a partir de dúvidas, afirmações e negações sobre o sentido do que diz, levando seu discurso adiante por meio de paradoxos. "Onde agora? Quando agora? Quem agora?", pergunta a voz, abrindo o monólogo incessante de *O Inominável*. Tais questionamentos indagam pelas referências (de tempo, espaço e identidade do sujeito) que estabeleceriam as condições formais para que uma história possa ser contada ou para que um romance seja escrito; contudo, após o questionamento crítico das possibilidades de representação operado por Beckett nos outros dois romances, em *O Inominável* a problematização de tais coordenadas configura o esforço consciente do autor em eliminar qualquer intuito de criação que possa ser realizado pela linguagem. Sendo assim, a voz recusará todos os sentidos semânticos dados, pois não quer comunicar, mas livrar-se da linguagem que se apresentou como falência de sentido, impossibilitando a certeza sobre suas representações.[14] O que encontramos no último romance da trilogia configura uma consciência solitária, o monólogo vazio e incessante do sujeito que tenta definir ou representar a si mesmo, almejando alcançar uma identidade ou algo de fixo e verdadeiro que não escoe junto com as palavras ocas e impessoais.

Nota-se, portanto, que a possibilidade do resgate de uma experiência perdida, por mais contingente que possa ser seu aparecimento, ou o contato com a dimensão temporal que impulsiona à criação indeterminada, ao jogo de novas significações na linguagem, como pensa Bergson, é desacreditada por Beckett quando este desenvolve a trilogia de romances *Molloy*, *Malone Morre* e *O inominável*. A criação de formas inauditas, a saída pela arte, bem como a aproximação entre sujeito e realidade estão ausentes nos romances

14 "A busca do meio de fazer as coisas pararem, calar sua voz, é isso que permite ao discurso prosseguir. Não, não devo tentar pensar, dizer simplesmente o que é, é preferível. As coisas, as figuras, os ruídos, as luzes, com os quais a minha pressa de falar entulha vergonhosamente este lugar, é preciso de todo jeito, fora de toda questão de procedimento, que eu consiga bani-los daqui. Preocupação com a verdade na fúria do dizer. Donde o interesse na possibilidade de um desvencilhamento pela via do encontro (BECKETT, 2009, p. 39)".

beckettianos porque seus personagens configuram a constatação da derrisão da experiência e do corpo humano que não lhes permite de forma alguma criar algo novo, mas apenas observar um mundo que apodrece mas não morre, onde os significados encontram-se estanques e, ao mesmo tempo, são levados à luta contra uma linguagem já morta e que não pode ser reavivada, como queria Bergson. Por isso, a literatura de Beckett evidencia um total descrédito por qualquer visão que apresente a mínima possibilidade de redenção para o indivíduo imerso no tempo, bem como para as relações entre o hábito e a memória, o que não a distancia do debate filosófico bergsoniano acerca desses temas: ao contrário, embora problematizem de maneira diversa alguns conteúdos, os questionamentos de ambos os autores trocam correspondências, sendo enriquecidos neste diálogo pelo entrelaçamento da literatura com a filosofia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKETT, Samuel. **Molloy**. Trad.: Ana Helena Souza. São Paulo: Ed. Globo, 2007.

_____. **Malone morre**. Trad.: Paulo Leminsky. São Paulo: Códex, 2004.

_____. **O Inominável**. Trad.: Ana Helena Souza. São Paulo: Ed. Globo, 2009.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Trad.: joão da Silva Gama. Lisboa : Edições 70, 1988.

BERNAL, Olga. **Langage et fiction dans le roman de Beckett**. Paris : Gallimard, 1969.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. **Bergson: Intuição e Discurso Filosófico**. São Paulo: Loyola, 1994.

TAGLIAFERRI, A. "Joyce e Beckett: Leitura Terminável e Interminável". In: NESTROVSKI, A. (Org.). **Riverrun ensaios sobre James Joyce**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.