

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO CENTRO DE  
CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DOUTORADO EM LETRAS**

**DARLENE VIANNA GAUDIO ANGELO TRONQUOY**

**ENQUANTO ESPERAMOS GODOT, O QUE BECKETT TEM A NOS  
DIZER SOBRE O SUJEITO PÓS-MODERNO?**

**VITÓRIA  
2016**

DARLENE VIANNA GAUDIO ANGELO TRONQUOY

**ENQUANTO ESPERAMOS GODOT, O QUE BECKETT TEM A NOS  
DIZER SOBRE O SUJEITO PÓS-MODERNO?**

Tese apresentada em Banca de Defesa ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras na área de concentração Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Stelamaris Coser em coorientação com Profa. Dra. Olga Maria Machado Carlos de Souza Soubbotnik.

VITÓRIA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)  
(Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais,  
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

A584e Angelo, Darlene Vianna Gaudio, 1961-  
Enquanto esperamos Godot, o que Beckett tem a nos dizer sobre o  
sujeito pós-moderno? / Darlene Vianna Gaudio Angelo Tronquoy. – 2016.  
238 f. : il.

Orientadora: Stelamaris Coser.  
Co-orientadora: Olga Maria Machado Carlos de Souza Soubbotnik.  
Tese (doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo,  
Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Beckett, Samuel, 1906-1989 – Crítica e interpretação. 2. Psicanálise  
e literatura. I. Coser, Stelamaris. II. Universidade Federal do Espírito  
Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

DARLENE VIANNA GAUDIO ANGELO TRONQUOY

## **ENQUANTO ESPERAMOS GODOT, O QUE BECKETT TEM A NOS DIZER SOBRE O SUJEITO PÓS-MODERNO?**

Tese apresentada em Banca de Defesa ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras para obtenção do título de Doutor em Letras, na área de concentração Literatura e Psicanálise.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

### **COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Stelamaris Coser  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Orientadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Olga Maria M. C. de Souza Soubbotnik  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Coorientadora

---

Prof. Dr. José Antônio Martinuzzo  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Augusta Wanderley R. de Miranda  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Andréia Delmaschio  
Instituto Federal do Espírito Santo

---

Prof. Dr. Paulo Roberto de Souza Dutra  
Stephen F Austin State University

---

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lílian Cristiane Moreira  
Centro Universitário Católico de Vitória

Ao meu grande amor, *mon amour* Joël Tronquoy, pela presença e escuta sempre justas e mais que generosas, pelo encorajamento e entusiasmo contagiantes, pela aposta, por aumentar minha paixão pela escrita, pela poesia e, sobretudo, a curiosidade sobre a invenção, por aumentar meu mundo.

Ao meu sempre presente avô, Paulo Vianna (*in memoriam*), que com sua lúcida cegueira iluminou minha vida com seus quartetos e tercetos.

À minha mãe, pelo amor à leitura.

Ao meu pai, pelo amor à língua e à letra.

Aos meus filhos, Thiago e Julia, simplesmente por existirem e me fazerem crer que a vida vale a pena.

Aos meus analisandos, que me instruem sobre o humano.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, Profa. Dra. Stelamaris Coser, por ter me aceitado e acolhido com carinho, como orientanda, pelo apoio, incentivo e preciosíssimas intervenções.

À Profa. Dra. Olga Maria Machado Carlos de Souza Soubbotnik, por ter me acompanhado, pelo incentivo, por ter aceitado a co-orientação deste trabalho ainda que já não tivesse qualquer legal compromisso.

Aos meus pares psicanalistas da Escola Lacaniana de Psicanálise de Vitória, Escola Lacaniana de Psicanálise-RJ e Escola Lacaniana de Psicanálise de Brasília, pela troca e preciosa escuta, sempre.

Aos queridos professores de todas as disciplinas que frequentei, Profa. Dra. Maria Mirtes Caser, Prof. Dr. Deneval S. de Azevedo Filho, Profa. Dra. Ester Abreu, Prof. Dr. Michael Soubboutnik e Profa. Dra. Maria Amélia Dalvi, pelo incentivo e ricos conhecimentos transmitidos.

À minha inesquecível amiga de estrada e angústia, Sara Novaes, pela extrema generosidade e amizade, e à querida Cristiane Palma, pela disponibilidade, a ambas pela escuta.

Momentos nulos, nulos desde sempre, mas que são a conta, fazem a conta e fecham a história. Se ele pudesse trazer a criança junto... Era o momento que eu esperava. Você não quer abandoná-lo? Quer que ele cresça enquanto você encolhe? Que torne mais suaves seus cem mil derradeiros instantes? Ele não faz a menor ideia, só sabe o que é a fome, o frio, a morte como chave de ouro. Mas você! Você deveria saber o que é o mundo nos dias de hoje.

Samuel Beckett (2002)

*De fato, como vou lhes explicar, tudo gira em torno do insucesso.*

Jacques Lacan (1992)

É importante partir da ideia de que o ponto de partida da subjetivação contemporânea é diferente do que era para o sujeito moderno.

Jean de Munck (2010)

[...] a escrita [*écriture*] é, no real, o ravinamento do significado, aquilo que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante. A escrita não decalca este último, mas sim seus efeitos de língua, o que dele se forja por quem a fala.

Jacques Lacan (2003)

## RESUMO

Esta tese pretende refletir sobre a condição humana na atualidade, a condição do sujeito pós-moderno como aquele suposto ser efeito de uma mutação do discurso que o engendra. E isso numa articulação entre o texto literário de Beckett e conceitos da psicanálise com o objetivo de lançar luz em relação ao que se passa com o sujeito, em nossa contemporaneidade, tanto no âmbito mais geral, no campo da cultura, como no privado de sua experiência. A suposição é a de que alguns sintomas indicam essa mutação: a posição de exílio e de espera em que se encontra o sujeito em questão; a dificuldade para refletir sobre si mesmo em um mundo que tenta expulsar o trágico; seus impasses frente ao necessário da construção de sua posição sexual e de uma ficção que sustente sua vida amorosa lhe permitindo fazer face à angústia e à possibilidade da loucura inerentes à condição humana. Sem recursos, o homem pós-moderno tem sucumbido diante do vazio da existência. A hipótese é que Beckett, como artista contemporâneo, possa instruir sobre esta posição que fala de uma nova economia psíquica. Outra suposição é a de que esse autor, ainda que com uma estética/poética difícil de situar, antecipa o comparecimento desse sujeito com seus personagens e o modo como aparecem em suas páginas e palco. Além disso, trouxe para este trabalho uma tentativa de refletir sobre a criação artística a partir da psicanálise, no intuito de trazer uma contribuição para uma perspectiva psicanalítica de abordar a obra de arte, mais especificamente a obra de Beckett, esse artista criador de vazios.

**Palavras-chave:** Pós-moderno. Exílio. Trágico. Amor. Erotismo. Loucura.

## RÉSUMÉ

Cette thèse vise à réfléchir sur la condition humaine actuelle, sur la condition du sujet postmoderne comme l'effet d'une mutation du discours qui l'engendre. Et cela en articulant le texte littéraire de Samuel Beckett et les concepts de la psychanalyse dans le but de faire la lumière sur ce qui se passe pour le sujet à notre époque, aussi bien, dans un contexte plus général, dans le champ de la culture que dans son expérience privée. Quelques symptômes montrent cette mutation : la position d'exil et d'attente, que rencontre ce sujet, sa difficulté pour réfléchir sur lui-même dans un monde qui tente d'expulser le tragique, ses impasses devant la nécessité de construire sa position sexuelle ainsi qu'une fiction qui soutienne sa vie amoureuse lui permettant de faire face à l'angoisse et la possibilité de la folie inhérentes à la condition humaine. Sans ressources, l'homme postmoderne a succombé devant le vide de l'existence. L'hypothèse étant que Beckett, en tant qu'artiste contemporain, peut nous instruire sur cette position qui parle d'une nouvelle économie psychique. L'autre supposition c'est que cet auteur, bien qu'avec une esthétique/poétique difficile, anticipe la présence de ce sujet avec ses personnages comme ils apparaissent dans ses pages et sur scène. Au-delà, ce travail est une tentative de réfléchir sur la création artistique à partir de la psychanalyse, dans l'intention d'apporter une contribution, pour aborder l'œuvre d'art, et plus spécifiquement celle de Beckett, cet artiste créateur de vides.

**Mots-clés:** Postmoderne. Exile. Tragique. Amour. Erotisme. Folie.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01 –	Metapoema .....	44
Ilustração 02 –	O homem que caminha, de Alberto Giacometti .....	51
Ilustração 03 –	Os quatro discursos de Lacan .....	79
Ilustração 04 –	O Discurso do Mestre .....	80
Ilustração 05 –	O Discurso da Capitalista .....	81
Ilustração 06 –	Esquema lacaniano .....	97
Ilustração 07 –	Augustine vogue-ing, na iconografia .....	101
Ilustração 08 –	Êxtase de Santa Teresa .....	101
Ilustração 09 –	Cenário de <i>Esperando Godot</i> .....	122
Ilustração 10 –	Cena de <i>Fim de Partida</i> .....	168
Ilustração 11 –	Fita de Moebius .....	170
Ilustração 12 –	<i>Oh les beaux jours</i> .....	173
Ilustração 13 –	<i>Salud Michael</i> .....	186
Ilustração 14 –	O sono da razão produz monstros (Goya) .....	195
Ilustração 15 –	Nó do Sinthoma .....	197
Ilustração 16 –	O reparo de Joyce RSI .....	208
Ilustração 17 –	O Nó de Beckett .....	210
Ilustração 18 –	Not I by Samuel Beckett .....	216

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO: LITERATURA E PSICANÁLISE, POR QUE BECKETT? .....</b>	<b>11</b>
<b>2. BECKETT, UMA VIDA PARA UMA OBRA EM EXÍLIO .....</b>	<b>30</b>
2.1 LALANGUE, O INCONSCIENTE E A OBRA DE ARTE .....	37
2.2 BECKETT, O EXILADO .....	47
2.3 EXÍLIO .....	54
<b>3. A PÓS MODERNIDADE E SEU SUJEITO: A CENA BECKETTIANA .....</b>	<b>59</b>
3.1 DERIVAS SOBRE A PÓS-MODERNIDADE E O PÓS-MODERNO .....	60
3.2 O SUJEITO .....	91
3.3 BECKETT, UM OLEIRO .....	102
3.4 ANOS LOUCOS OU A IRRUPÇÃO DO “PÓS-MODERNO”? .....	112
3.5 BECKETT EM CENA .....	120
<b>4. BECKETT, O TRÁGICO EM UM MUNDO PÓS-MODERNO SEM TRAGÉDIA</b>	<b>126</b>
4.1 NIETZSCHE, FREUD, LACAN E BECKETT .....	127
4.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRAGÉDIA E O TRÁGICO .....	137
4.3 NOS BASTIDORES BECKETTIANOS, UM MUNDO ANUNCIADO .....	154
<b>5. AMOR E EROTISMO, AO AVESSE, EM BECKETT .....</b>	<b>162</b>
5.1 AMOR, EM BECKETT? .....	163
5.2 <i>OH LES BEAUX JOURS</i> OU OS PARADOXOS DO AMOR.....	169
5.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O AMOR, O EROTISMO E A CRIAÇÃO AR TÍSTICA .....	174
5.4 O AMOR E O EROTISMO HOJE .....	184
<b>6. BECKETT OU, O QUE PODE A ARTE FRENTE À LOUCURA .....</b>	<b>190</b>
6.1 HÁ SUJEITO SEM ARTE? .....	194
6.2 RASCUNHO PARA UM NÓ DE BECKETT COM JOYCE, O SINTOMA.....	205
6.3 BECKETT E SUA LETRA .....	211
<b>7. CONCLUSÃO .....</b>	<b>217</b>
REFERÊNCIAS.....	220
<b>ANEXO A .....</b>	<b>235</b>
<b>ANEXO B .....</b>	<b>237</b>

## 1. INTRODUÇÃO: LITERATURA E PSICANÁLISE, POR QUE BECKETT?

O texto que será aqui apresentado, como tese de doutoramento no PPGL da UFES, cuja linha de pesquisa é Literatura e Psicanálise, visa a extrair da obra de Samuel Beckett uma possível *mostração*<sup>1</sup> de um sujeito que este autor, ainda dentro de uma estética moderna, mas por ser de ruptura, antecipa através de seus personagens, em seu estilo: o sujeito contemporâneo ou, para alguns, pós-moderno.

Ele nasceu de outro, curto, de uma breve reflexão que apresentei em um evento que se realiza anualmente, organizado pela Escola Lacaniana de Psicanálise do Rio de Janeiro, denominado “Ciranda de Psicanálise e Arte”, que visa, fundamentalmente, a uma interlocução – como já sugere seu título – entre a Psicanálise e o campo das Artes em geral. O esperado, nessas Cirandas, como aqui, no espaço deste trabalho de tese, é que se possa abrir um diálogo que ultrapasse muros e mares, trazendo os avanços possíveis quando não se pretende *uma verdade*, mas um *saber* que a Psicanálise, com Freud, supôs no inconsciente, e que os artistas, com seu *savoir-faire*, segundo Jacques Lacan, não cessam de testemunhar com suas Obras.

Impossível deixar de citar o fato de que tomar o texto beckettiano como exemplar e suporte da tese proposta não foi sem a sugestão de Dany-Robert Dufour, que pôde, ao fim dos trabalhos daquela “Ciranda”, da qual participou, escutar algo da ordem de um entusiasmo, incentivou-me a prosseguir “falando de Beckett”.

O mote desta intervenção foi a leitura de *Fim de Partida*, peça preferida de Beckett em relação à *Esperando Godot*. Considerada por Harold Bloom como canônica, segundo sua crítica, por seu estranhamento e singularidade, estaria salva de se tornar uma “peça de época” (BLOOM, 1995, p. 488). Mesmo o título foi herança desse primeiro momento: “Enquanto esperamos Godot, o que Beckett tem a nos dizer sobre o sujeito pós-moderno em *Fim de Partida*?”, tal seria, a partir daí, o meu norte de pesquisa, ainda que a busca, aqui, se expande por outras obras de Samuel Beckett, pois a suposição é que os traços deste sujeito e de sua época, que

---

<sup>1</sup> Jacques Lacan denominará *mostração* o “método” pelo qual fez avançar seu ensino para contrapô-lo à demonstração científica. Trata-se, pois, de tomar a verdade em jogo na experiência de um sujeito por uma outra via que não a de sua universalidade, como pretende a ciência. A via em questão é a do saber inconsciente que, sendo da ordem da singularidade, colocará em cena uma verdade que será não-toda, e ficcional, ficcionalizada. Por isso mesmo, ela, essa verdade não-toda, nós a encontraremos mais nas páginas da literatura que nos relatórios e teses científicas.

podemos bem chamar contemporâneo estão neles espalhados e postos em suas cenas e páginas.

Porém, ao iniciar este trabalho, uma pergunta se me impôs: de onde, de que ponto do meu percurso – tomando a Psicanálise como campo teórico privilegiado, e autor cuja obra ultrapassa os limites do mundo – me autorizo a escrever? De imediato – não sem a experiência de ter passado longos anos dizendo e escutando minha própria história, meu próprio romance familiar – o que me vem é o seguinte:

Primeiro, a cidade onde nasce Samuel Beckett, Dublin, é também o prenome de meu pai, inspirado que foi nela mesma. Segundo, dois significantes destacados no referido percurso me ocorrem. Um deles, “preguiçosa”, foi preciso tomá-lo pelo avesso, sem o quê essa tarefa correria o risco de não se realizar. O outro, “atrevida”, bastou escandi-lo procedendo à inversão de seu prefixo, que desvelou um anagrama, *art/e/vida*, para que dele surgisse um sentido novo: o que vai na direção de *um* desejo, pois que este move o mundo.

E, finalmente, trata-se de um interesse particular: o trabalho cotidiano com pacientes na clínica psicanalítica, que convoca, todo o tempo, a Arte como campo com o qual a Psicanálise dialoga, desde Freud, sem cessar. Nada ao acaso, então, surge o nome, e a obra, de Samuel Beckett, sempre articulado que está com aqueles de seus inúmeros personagens. A escolha deste autor deveu-se, portanto, não somente ao fato de que este pode nos ensinar a respeito do sujeito pós-moderno – sobre um sujeito que tende a soçobrar na errância na medida em que são poucos seus recursos simbólicos, o recurso à palavra, mas que, entretanto, não lhe resta outra coisa senão seguir falando –, mas porque uma história precedeu esta escolha.

Mas o interesse, o desejo mesmo de trabalhar o texto de Beckett, se reafirma quando da leitura de um dos *Seminários* de Jacques Lacan, *O Seminário 16: de um Outro ao outro*, logo em seu início, onde este autor faz referência a um "tempo dominado pela genialidade de Samuel Beckett" (2008, p. 11). E justamente porque, como artista, como dramaturgo, poeta e escritor, este é capaz de transmutar as

questões de seu tempo em literatura, “dizendo o que sente”<sup>2</sup>, em suas diversas formas, e em um modo de escrever em que não faltam as citações,

[...] repetições constantes, referências às vezes veladas, às vezes não, às tradições literárias, filosóficas e religiosas, jogos de simetria e assimetria obsessivos, memórias apagadas quase instantaneamente povoam [suas peças] e, ao mesmo tempo, convidam à interpretação (SCHWARTZ, 2005).

O título/tema escolhido é uma referência a certa posição de “espera nostálgica” em que se encontra o sujeito na contemporaneidade. E assim é porque esse não conta mais com um projeto, aquele da Modernidade, caso do sujeito moderno, amparado que estava com a “promessa” de uma *Mathesis Universalis*, suposta constituir um saber que pudesse dominar o Real e responder suas questões essenciais lhe fornecendo metadiscursos (*metaréclits*) que, após a primeira e segunda guerras, encontrarão seu limite e esgotamento expressos na estética/poética beckettiana.

Por essa razão foi decisivo o interesse em compreender porque foi preciso que Beckett rompesse com a forma tradicional do romance para colocar em cena o “sujeito deformado” (SOUZA, 2001) de nossa contemporaneidade. “A ficção de Beckett constitui uma nova ordem de realismo que reconstrói na linguagem a falência do sujeito burguês, a dissolução dos indivíduos como sedes da reflexão perdidos num mundo coisificado” (ANDRADE, 2001, p. 30). Daí, muitos, a exemplo do filósofo Adorno, “tentarem entender” Beckett, e outros, como um de seus críticos, terem “desistido ou tomado um atalho”, como Raymond Federman, que

[...] depois de mais de 40 anos tentando entender, chegou à conclusão de que não havia um “sentido oculto” a ser decifrado naqueles textos, não havia ali uma simbologia [...] não se trata de significado, a sim de superfície, da forma da linguagem: Beckett pintava quadros com palavras, e sua obra correria paralela à evolução da pintura no século 20, passando pelo neoimpressionismo, pelo cubismo, pelo surrealismo, pelo realismo abstrato, por experimentações geométricas etc. (apud SCHWARTZ, 2005).

Este trabalho visa, portanto, permitir que Samuel Beckett, fragmentos de sua obra, possam nos instruir sobre o que se passa com o sujeito que chamamos de pós-moderno – ainda que Beckett seja considerado como um dos nomes centrais do modernismo europeu – evidentemente discutindo sobre esta nova modalidade de comparecimento desse sujeito, na clínica psicanalítica como na cena do mundo.

---

<sup>2</sup> É quando escreve *Molloy* que Beckett diz que a partir daí somente “iria escrever o que sentisse”: “Conheci Molloy e séquito no dia em que tomei consciência de minha patetice. Então comecei a escrever as coisas que sinto” (JANVIER, 1988, p. 19).

Tratar-se-á, notadamente, de apreender o texto de Beckett como provável antecipação, através do que enuncia, da posição do sujeito contemporâneo, sobre os destinos, as vicissitudes da pulsão, tal como definida por Freud e Lacan – em tempos marcados tanto pela objetificação da Ciência quanto pelas demandas do Mercado. Para tanto, tornou-se imprescindível estabelecer a distinção entre o que é o sujeito da tradição moderna e aquele introduzido por Freud e Lacan, pela Psicanálise, o sujeito do inconsciente que, marcado por um universal, a saber, sua dependência em relação à linguagem, não pára, por isso mesmo, de sofrer mutações em função das vicissitudes pelas quais passam os discursos que marcam os tempos da História.

A suposição é a de que Beckett, seus personagens e o modo como comparecem na literalidade de seus textos, possam, por um lado, instruir sobre as condições de engendramento do que a psicanálise descobre como sendo as do desejo e suas leis, ou seja, daquilo que sustenta este sujeito, o que interessa à Psicanálise. Por outro lado, a aposta é a de que a articulação com a psicanálise possa introduzir uma nova perspectiva de abordar a obra de Beckett, sua poética, sua estética e seu processo de escrita. Trata-se de explicitar, pela citação, pela pontuação, escansão, pelo corte – procedimentos caros à Psicanálise – a “comitragicidade” do texto beckettiano e a do sujeito na pós-modernidade, para o qual talvez o próprio Beckett aponte uma saída lógica: pelo humor, pela insistência em dizer, pela insistência na escuta, em nomear, com sua letra, o inominável, em contraponto às saídas imaginárias do divertimento, do entretenimento, que não passam de mais um produto a ser consumido, engolido, e sempre mal digerido.

E para iniciar o jogo com possibilidade de ganhar a partida – que aqui apenas se inicia – Lacan dará as cartas. Em outro de seus seminários, desta vez *O Seminário 6, o desejo e sua interpretação* (2013), há uma valiosa indicação: é na ação dramática, mais precisamente, é por Hamlet – com a tragédia moderna shakespeariana – que Lacan se deixa ensinar sobre as condições de engendramento do “sujeito do inconsciente”. Tomando a mesma lógica é que se pretende que Beckett, sua “ação dramática”, lance luz sobre as condições de engendramento do desejo, de sua particularidade em nossos tempos marcados pela dificuldade da sustentação do interdito necessário à sua tecitura, ou seja, aquele operado pelo que a psicanálise denominou a função do pai. Hamm, no final de *Fim*

*de partida*, faz apelo ao pai. Molloy, personagem que nomeia o romance homônimo, inicia sua aventura no quarto de sua mãe, mas Malone, na segunda parte do romance, dialoga íntima e longamente com seu filho interrogando-se justamente sobre esta função e lugar: o do pai.

Visa-se, igualmente, ao se comentar, ao se aceitar o convite à interpretação – tomada como sendo a escuta do que é dito na literalidade do discurso de seus personagens – à qual nos convoca o texto beckettiano, construir formas de aproximação com esse texto tão provocador quanto enigmático, com vistas a contribuir para sua divulgação e possibilidade de acesso pelo viés de conceitos oriundos da psicanálise, notadamente o de inconsciente, letra, desejo, gozo, objeto a, o mais-de-gozar, Outro e pulsão, bem como o de sujeito, tal como estabelecidos por Freud e Lacan.

Haverá que se considerar, da mesma maneira, as formulações da psicanálise sobre a arte como forma de sublimação e de construção em torno do vazio – Real – que funda a experiência humana (REGNAULT, 2001), tanto quanto de sua importância – da arte – frente ao necessário, ao indispensável ao homem de criá-lo – este vazio – sendo aí a arte, a escrita, aqui no caso, forma exemplar de construir uma borda frente à experiência com o Real, do inapreensível do sexo e da morte.

Para levar adiante essa tarefa, pretende-se privilegiar os textos de Sigmund Freud e de Jacques Lacan que contribuem com o tema em questão, bem como de outros psicanalistas que têm se interessado por esta articulação entre a arte – aqui, no caso, a literatura – e a psicanálise. Bem como buscará, esta pesquisa, apoio em teóricos de outros domínios do saber (filosofia, sociologia, teoria literária) que testemunham/anunciam a pós-modernidade como efeito de uma “mutação discursiva” e/ou que têm proximidade com a psicanálise, com a obra de Samuel Beckett e com o conceito de “pós-moderno”, como Dany-Robert Dufour, Jean-Pierre Lebrun, François Lyotard, Fredric Jameson, notadamente.

Da obra de Beckett, lançar-se-á mão de seus textos de teatro e romances, quer dizer, do conjunto de sua obra, além de biografias do autor, na medida em que essas diversas fontes puderem contribuir, a partir de suas informações e personagens, com o objetivo deste trabalho. Contudo, algumas de suas obras terão aqui lugar

privilegiado: *Fim de Partida* (1949), *Esperando Godot* (1948-52), *Murphy* (1938, tradução para o francês em 1948), *Mercier et Camier* (1946), *Watt* (1953, tradução para o francês em 1968), *Molloy* (1953, traduzida para o francês em 1968), *Malone Morre* (1951, traduzida para o inglês em 1956), *O Inominável* (1953, traduzida para o inglês em 1958), *Comment C'est* (1961, traduzida para o inglês em 1964), *Nouvelles et Textes pour Rien* (1945-50), *La fin* (1958), *Oh les beaux jours* (1961), *Le Dépeupleur* (1970), *Cap ou Pire* (1982), o que não impedirá que outras sejam citadas. Isso porque são obras, ainda que não as únicas, cujos personagens, ou sua estética, encarnam, (comi)tragicamente, a figura de sujeitos que estariam em posição de testemunhar, com suas formas, como já dito, estas novas posições subjetivas de nossa contemporaneidade. Sujeitos efeitos de uma forma de alienação radical jamais vista, como nos indica Lacan, e como aponta Charles Melman (2002), que caminham para uma *nova economia psíquica*, cuja posição desejante/inconsciente – que a psicanálise revelou as condições de surgimento – encontra-se deslocada, uma vez que esse sujeito do inconsciente cujo objeto, outrora ele mesmo inconsciente, encontra-se explícito/exposto no campo das representações, seja como objeto do conhecimento ou do consumo. Trata-se, nos diz Melman (2008, p. 124) alguns anos mais tarde, do seguinte:

[...] não vamos na direção de uma desaparecimento do inconsciente. Lidaremos, de certo modo, com um inconsciente que não terá mais interlocutor. Não haverá mais vontade de se fazer reconhecer, nem enunciação a título de sujeito. Teremos um singular, um estranho retorno ao que era a situação pré-cartesiana, antes da aparição do “eu [je]” do cogito. Haverá vozes das profundezas, vozes diabólicas que o sujeito não reconhecerá como suas. Não parece de todo excluído que iremos muito rapidamente na direção de uma tal configuração.

Não se trata, evidentemente, de uma situação instalada ou que se possa generalizar, mas de certa *tendência a*, que somente os sujeitos situados à margem de seu tempo – como era o caso das histéricas de Freud – podem indicar, mostrando o que se passa no âmbito da cultura, no mais das vezes sem que se perceba, de maneira alienada, inconsciente, pois que a maioria dos sujeitos encontra uma maneira de *conformar-se*, no sentido tanto de *tomar a forma* como de *adaptação* mesmo, que dado discurso-mestre organiza e impõe. Mas sempre existirão os desajustados, desadaptados, marginais, errantes e exilados de um mundo “organizado” desta ou daquela maneira que mostrarão, com seus atos, ou a falta deles, com sua impotência, sua recusa, seus delírios, suas vozes inaudíveis, que há sempre

“*quelque chose là qui ne va pas*” (BECKETT, 1961, 13-14-20), que alguma coisa aí não vai, que não vai bem, que não anda, que não vai bem no real, tal é a noção de “sintoma” à qual já se referira Karl Marx (ZIZEK, 1996, p. 297-331), e que Freud retoma, de certa maneira, considerando o inconsciente, dizendo ser os sintomas histéricos justo aquilo que, por não se poder dizer, retorna no real do corpo seja contorcendo-o ou paralisando-o como o encenavam as histéricas de sua época.

Se Freud então já apontava, ao mesmo tempo, uma insuficiência da linguagem para tudo dizer, mas ainda em um momento em que os sujeitos podiam contar com as ditas grandes narrativas, com os ideais utópicos construídos ao longo da Modernidade, o que dizer de um sujeito que, para além dessa impossibilidade de tudo-dizer, de tudo simbolizar, que lhe é estrutural, vive em um tempo que tende a abolir a função da linguagem como tésseira da existência, como possibilidade de um sujeito não somente de pensar, mas de se pensar, de se dizer, de abordar, ao menos, o inapreensível, o real do sexo e da morte, como já mencionado, com a mínima possibilidade de simbolizá-los sem que estes se reduzam a um abismo que convoca o sujeito, muitas vezes, à errância e mesmo ao suicídio? Não seria essa a situação, ou mesmo a condição do sujeito – “sujeito pós-moderno” como avatar de uma linguagem que vislumbra seu próprio fim – desvelado por Beckett, por exemplo, em *O Inominável?*: “Não mais corpo, uma cabeça. Dirigida para a palavra e a escuta. “E agora onde? Quando? Quem?”. O inevitável desregramento da ficção só deixa adivinhar um não-lugar, uma ausência eternamente inominável” (JANVIER, 1988, p. 21).

Sabemos que a literatura, ou qualquer forma de arte, não depende de um campo de saber específico para se fazer, seja da filosofia, da ciência ou qualquer outro; ainda que infundável seja a busca dos escritores em diversos campos, eles não dependem deste ou daquele. E não seria diferente com a psicanálise. Porém, da mesma maneira que os diversos saberes, por exemplo, constituem pontos de perspectiva diversos a partir dos quais se tem acesso a uma obra, aqui, no caso, à obra literária, a psicanálise fornece elementos – sob a forma de conceitos, elaborações – a quem se interessar, com os quais se pode (a)bordar um texto fazendo-se ensinar pela arte,

e pelos artistas. Recorro então a Lacan, em *Outros Escritos*, especificamente em um texto, que denomina “Lituraterra”<sup>3</sup>, por duas razões.

A primeira concerne ao fato de que ele faz uma “confissão” que parece justificar toda a aproximação possível entre a obra de Beckett e o tema aqui escolhido tomado pelo viés da psicanálise. Passagem que evidencia um “claro enigma”. Prefiro citá-la: “O confessar [*l'avouer*] ou, pronunciado à moda antiga, o ter [*avoir*], com o qual Beckett equilibra o dever que faz dejetivo de nosso ser, salva a honra da literatura e me libera do privilégio que eu acreditava que meu lugar tivesse” (LACAN, 2003, p. 16). Isso quer dizer que Beckett, para Lacan, faz surgir na boca de suas cenas/páginas a verdade em jogo na condição humana, a saber, a posição de resto, de objeto (que pode bem ser um dejetivo), na qual viemos ao mundo. Para Lacan, como ninguém, SB<sup>4</sup> desvela isso em sua obra: nenhuma escapa a esse jogo do desvelamento.

A segunda, por uma questão de método, no sentido de como fazer esta aproximação para que a psicanálise possa se constituir como um ponto de perspectiva para abordar o texto literário sem “psicanalisar” a obra e/ou seu autor. Trata-se de tomar a obra de *um* escritor como carta/letra (*lettre*, no francês, que expressa as duas coisas) em instância, tal como ele, Lacan (2003, p. 17), propõe à própria psicanálise:

É certo que, como de hábito, nisso a psicanálise tem algo a receber da literatura, se fizer do recálque, em seu âmbito, uma ideia menos psicobiográfica.

Quanto a mim, se proponho à psicanálise a carta [*lettre*<sup>5</sup>] como retida [*en souffrance*], é porque nisso ela mostra seu fracasso. E é deste modo que a esclareço: quando invoco então as Luzes, é por demonstrar onde ela faz *furo*.

[...] Método pelo qual a psicanálise justifica melhor sua intrusão: pois se a crítica literária pudesse efetivamente renovar-se, seria pelo fato de a psicanálise estar aí para que os textos possam se medir por ela, ficando o enigma do seu lado.

Nada de psicobiografia, mas que a psicanálise se deixe ensinar por um estilo, pela singularidade, sobre o universal da condição desejante humana, o que sempre foi caro a Sigmund Freud. E que, não a literatura, mas a crítica literária se permita deixar-se atravessar a pelas descobertas da psicanálise.

<sup>3</sup> *Liturattere* no original.

<sup>4</sup> Em muitos momentos assim designarei o autor, com suas iniciais: SB. Ou simplesmente Sam, como nomeado por seus mais íntimos.

<sup>5</sup> No original, em francês.

O trabalho se desenvolverá, então, em torno de um eixo central, o que nomearei de uma coluna vertebral, que já se apresenta na nomeação deste texto, e se espalhará em temas periféricos, que se colocarão como “sintomas” desses “tempos sombrios”, para lembrar Hanna Arendt (1987), onde se experimenta um processo de “dessimbolização” (ARENDDT, 1972) que tem deixado o humano, hoje, carente e sem recurso, verdadeiro Perseu sem escudo para simbolizar, criando sua própria ficção, o insuportável da existência. São eles: o exílio, a tentativa de expulsar o trágico da experiência, o amor e a própria iminência da loucura.

Não faltarão aqui as digressões, como maneira de alinhar ideias e conceitos que, por vezes, se apresentarão em *pathwork*, cujo objetivo é permitir uma leitura independente dos capítulos. As citações de trechos, longos às vezes, de obras de Samuel Beckett serão um recurso e, ao mesmo tempo, um exercício de aproximação do próprio método beckettiano em suas repetições, proliferações que vão em direção ao que ele mesmo nomeia *work in regress*. Ironicamente, e de certo não por acaso, em um movimento ao avesso daquele de James Joyce, que é em *work in progress*.

“Beckett, uma vida para uma obra em exílio”, segundo capítulo deste trabalho, pretende trazer alguns poucos dados da vida de Samuel Beckett. O intuito é o de estabelecer uma justa relação desta com o que foi sua Obra. Neste caso, o que interessa é a vida de Beckett como autor de uma letra própria, singular, que sustenta seu estilo, sua estética. Trata-se de tomar sua biografia – elementos, apenas, – a partir de sua obra, e não o contrário. Isso considerado, o objetivo é refletir sobre o estranho e a falha, o fracasso e a derrelição da condição humana, o que Beckett só pode encenar, em sua escrita e no palco, exilando-se semanticamente: ele abandona o inglês como língua de criação e exila-se no francês. Distancia-se de sua língua materna, mas não sem ela, para melhor aproximar-se do universal que habita – como artista contemporâneo que é no sentido introduzido por Giorgio Agamben (2009) – sua condição singular, a dele e a nossa. O objetivo será sempre o de vislumbrar algum elemento que indique a suposta mutação que lança o sujeito em uma posição outra que não aquela engendrada pelo discurso que sustentou a Modernidade, considerando que este, o sujeito, como nos mostra a psicanálise, é efeito de um discurso de cujas subversões a arte, e os artistas, não param de dar testemunho. A visada, pois, é pensar a condição de exílio do sujeito contemporâneo

quando, em função do desgastamento da linguagem torna-se difícil a tarefa de simbolizar a vida, o que muitas vezes fixa esse sujeito como exilado mesmo de sua existência. Ainda que, para Beckett, por exemplo, outra saída não há, para o ser-sempre-em-perda (JANVIER, 1988, p. 2), que seguir falando.

Uma vez que o pretendido aqui é verificar a hipótese de uma possível mutação sofrida pelo sujeito, cujos elementos uma obra de arte pode *mostrar*<sup>6</sup>, faz-se necessária a definição de certos termos, que às vezes serão postos numa relativa oposição como moderno/pós-moderno, bem como terá que ser delineado, ao menos, o sentido de “sujeito”, também tomando em conta as diferenças entre o moderno e o pós-moderno, tal como se apresentam na psicanálise e na estética beckettiana. Disso tratará o terceiro capítulo deste trabalho. Sobre o conceito de pós-modernidade e de “sujeito pós-moderno” tal como se apresenta na cena beckettiana e na do mundo contemporâneo. Sabe-se que Beckett é considerado, ainda, um autor moderno. A hipótese, porém, é que sua estética, se se pode afirmar, de ruptura, apresentará já, em seus bastidores, algo de outra ordem.

Em seu quarto capítulo, “Beckett, o trágico em um mundo pós-moderno sem tragédia”, esta tese discorrerá sobre a hipótese de que a obra de Beckett, em seu conjunto, traz à cena o trágico em um mundo pós-moderno sem tragédia. Com seu estilo, que ousa nomear aqui de real(ismo) inverossímil, com sua estética da derrelição e do fracasso, Beckett, em *O Inominável* (2009), por exemplo – onde há “uma voz que se fala” sem buscar justiça, mas que visa à expiação – sustenta ainda a “alma do trágico” em um mundo regido por uma lógica que tenta expulsar da experiência humana qualquer tentativa de interrogá-lo.

Levando, então, em conta a condição do sujeito na pós-modernidade, resta saber que forma de erotismo poderá se construir, em tempos antecipados por Beckett, visto ter, o erotismo, a estrutura de uma ficção, de uma criação, de um romance mesmo, numa civilização onde os homens não conseguem se *dizer*. Tal como Malone que, diante da morte, que antes de ser a morte real, trata-se daquela que o sujeito tem provado em vida, por experimentar, como nunca, uma espécie de pobreza simbólica em que não se chega a poder simbolizar o que há de traumático

---

<sup>6</sup> A psicanálise, nos dirá Lacan, nasceu da ciência, contudo, ela subverte seus postulados, seus métodos. Assim sendo, não se trata, em seu campo, de “demonstrar”, mas de “mostrar” o que está em jogo em sua *praxis*, como já mencionado em nota acima.

inerente à existência; não conseguem, os sujeitos da pós-modernidade, mais se reinventar e construir a ficção necessária ao laço erótico, ao amor como meio de fazer laço, tal é a tendência desses nossos sombrios tempos, como denominados por Hannah Arendt. É o que se pretende sob o título “Amor e erotismo, ao avesso, em Beckett”, quinto capítulo deste trabalho.

O sexto e último capítulo pretende refletir sobre a função da arte para o autor Beckett, levando em conta reflexões oriundas da psicanálise e considerando que Beckett faz de sua obra sua verdadeira vida: terra de exílio, é verdade, mas também de reinvenção. Para Joyce, por exemplo, a literatura, a possibilidade de inventar recortando e subvertendo o sentido das palavras até reduzi-lo, constituiu um *sinthoma* (LACAN, 2007) que o impediu de enlouquecer na medida em que essa é tecida nodulando, como suplência ao que Lacan, com Freud, designou como sendo a função do pai. O que se pode dizer, acompanhando esta lógica, de Samuel Beckett, melhor, de sua Obra? Que função teve em sua vida? Clarice dizia que, caso não escrevesse, morreria. E Beckett? Teria ele sucumbido, digamos, a uma 'loucura ordinária' caso não pudesse lançar mão do recurso de sua literatura, cujo termo em francês, *littérature*, está mais próximo do que está em jogo em seu estilo, em sua estética? Que função teve, pois, para Beckett, poder colocar em cena – estetizados por sua Letra, por seu “estilosemestilo”, ainda que com a estética do pouco, da derrisão – a falha e o fracasso da existência? Quer dizer, que função teve, para Beckett, tornar-se autor de uma obra construída com o mais sublime, no que diz respeito ao uso da(as) língua(as), mas cuja escrita põe a nu a fragilidade da existência humana, a dele e a nossa? E o sujeito contemporâneo? Que saídas tem encontrado frente a um mundo carente de ficção?

Visando, pois, a acrescentar algo ao conceber um atravessamento possível entre Literatura e Psicanálise, este trabalho recolherá supostos restos fecundos de ambos os campos. Espera, assim, relançá-los de forma a tocar a quem se interessa, seja pela invenção literária, seja por um trabalho na clínica psicanalítica, que jamais pode recusar a evidência de que o homem depende radicalmente do *logos*. Considerando, entretanto, que algo de um (im)possível escapa, a ideia a ser afirmada é que a Arte pode trazê-lo à cena inventando um objeto que dá um outro estatuto ao que resta sempre em *souffrance*, aguardando olhos e ouvidos a se fazer Letra!

Antes de prosseguir, contudo, julguei necessária uma digressão a respeito da relação entre Literatura e Psicanálise tal como esta se apresentou desde o início das elaborações de seu inventor, Sigmund Freud. E ele o fez, digamos, literariamente. Prova disso é que este grande pensador só recebeu um prêmio em sua vida dedicada à Psicanálise: o “Goethe de Literatura”.

Quando se percorrem as páginas escritas por Freud ao longo de sua laboriosa construção teórica, a Psicanálise, logo se percebe de onde vinha toda a matéria-prima de suas construções, a saber, tudo o que podia, com sua *escuta*, colher do relato de seus pacientes.

Com este gesto, Freud dá lugar à palavra, à função da palavra como enunciação, quer dizer, como um relato capaz de constituir um dizer; um dizer que faz ato, uma vez que é capaz de introduzir algo da verdade em jogo, por exemplo, de início, nos sintomas histéricos. Conferir, pois, o caráter de letras cravadas no corpo à espera de uma leitura, uma decifração, de uma interpretação, foi uma das grandes contribuições da Psicanálise. Mais que contribuição, tratou-se mesmo de uma subversão, uma vez que experimentava-se, em sua época, e hoje mais que nunca, os efeitos de um discurso racional-científico que, ao considerar a doença, rechaçava violentamente o sujeito e o que este pudesse vir a dizer sobre seu próprio sofrimento, sobre sua angústia, sua dor de existir, seu sintoma, para nomear o de que se tratava. E isso se mostrava no corpo retorcido, excitado, paralisado e nos disparates das histéricas, que instruíam sobre o modo de comparecimento do mal-estar naquele momento.

Tal subversão consistiu em dar lugar não ao conhecimento, mas à fala, ao discurso de seus pacientes, como única forma de abordar, de tocar a dimensão que está de fato em jogo na formação dos sintomas: o inconsciente. Isso em um momento em que vigora esse discurso que insistia, e insiste, como nunca, em tomar todas as questões humanas pela via da racionalidade, como se o humano, seu psiquismo, se reduzisse ao mero rebatimento do que se passa em sua anatomia-fisiologia-genética, enfim, como se o humano pertencesse por completo ao campo da natureza. Nesse sentido, Hamm, ou Beckett, através de seu personagem, opõe-se à crença da modernidade de que seríamos frutos da natureza: “A natureza nos esqueceu” (BECKETT, 2002, p. 51).

Retomando Freud, dar lugar, portanto, à fala de seus pacientes, significou privilegiar o inconsciente – sua grande descoberta – através de suas formações: os sintomas, os chistes, os atos falhos e os sonhos. Contudo, a possibilidade de que o inconsciente – tal como Freud o denomina, como a *outra cena* que, inclusive, determina a própria consciência – possa comparecer, foi preciso conferir a justa importância aos relatos de seus analisandos. Freud não hesita em denominá-los *romances familiares*. E dar lugar valor e função às histórias, aos *romances* de seus pacientes quando o mundo caminhava na direção de desvalorizá-los, rechaçá-los mesmo, em nome de uma verdade científica, foi o grande passo de Freud.

Mas para avançar em direção à construção de sua teoria, Freud contou, indiscutivelmente, e jamais deixou de se deixar instruir, pelos escritores, por suas obras, de tal modo que é raro, ao se percorrer suas páginas, não encontrar referências aos Gregos, de Homero às tragédias de Sófocles, Eurípedes, Aristófanes. Freud aprendeu com Shakespeare, Goethe, Ibsen, Heine, Dostoiévsky, Cervantes e tantos outros, inclusive seus contemporâneos como Rilke, Romain Roland e Zweig. Com sua relação não somente com a literatura, com a poesia, mas com aqueles que as escrevem, os escritores, esperava se deixar instruir sobre a vida psíquica de todos nós em sua exuberância, em sua complexidade. Ele considerava, por exemplo, que esses poderiam nos ensinar sobre o enigma da feminilidade: “Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas [...]” (FREUD, 1976, v. XXII p. 165).

É possível dizer então que a psicanálise nasce com a clínica. Entretanto, Freud nos diz que, mesmo que esta tenha nascido de um trabalho individual, não haveria, contudo, que se limitar a trazer contribuições somente nesse campo, mas que suas possibilidades deveriam ir além, quer dizer, Freud pretendia que a psicanálise pudesse ser um poderoso instrumento para se pensar a cultura e, é bom que se diga, sem preocupar-se, deliberadamente, em entrar nas discussões acerca das diferenças entre *cultura* e *civilização*. Ele esperava, ao interessar-se de forma radical pela questão do homem, seus infortúnios e misérias psíquicas, e não por um viés humanista, mas sob a óptica do inconsciente, lançar uma luz sobre o que se passa no plano da cultura, quer dizer, no plano daquilo que o coloca numa outra posição que não é aquela de uma relação simples e direta com a natureza (FREUD, 1976, vol. XXI)..

Não por acaso, Jacques Lacan e seu contemporâneo teórico da linguagem, Émile Benveniste, postularão o fato de que não se pode separar o homem da linguagem, pois que é na linguagem que o homem se constitui como sujeito (BENVENISTE, 1966, p. 259), e de tal forma que o próprio inconsciente, como nos ensinará Lacan, trará dessa as mesmas leis “metaforonímicas” de constituição (LACAN, 1998). Assim é que as antigas antinomias entre o sujeito e o outro, entre indivíduo e sociedade, tornar-se-ão caducas. Pode-se, dessa maneira, pensar uma profunda articulação entre sujeito-linguagem-cultura e, assim sendo, um laço indissociável entre sujeito-língua-corpo, e entre uma língua e *uma* literatura.

Freud antecipa então a ideia de indissociabilidade entre sujeito e cultura. Por essa razão, ao final de suas elaborações, escreve *O futuro de uma Ilusão, O Mal-Estar na Civilização, Moisés e o Monoteísmo*, e já havia escrito antes *Totem e Tabu*, textos que claramente estabelecem uma relação entre o que Freud pôde escutar em sua prática e o que se passa no âmbito da cultura. Em *O Mal-Estar na Civilização*, por exemplo, ele desenvolve a tese sobre a extrema dependência do homem em relação à cultura, face ao seu desamparo original, e o fato de que, paradoxalmente, este odeia a civilização, uma vez que o liame social depende da função de renúncia, depende de que o homem renuncie às suas satisfações pulsionais em nome do laço social.

Além disto, Freud interessa-se pela própria natureza da obra de arte, sobre o ato criativo e suas relações com os sintomas, por exemplo, tal como o diz já em seus primeiros trabalhos, onde Freud estabelece, francamente, uma relação entre *criação literária* e *fantasia histérica*, e antes de teorizar claramente sobre a articulação entre sintoma e fantasia. Ele diz:

O mecanismo da poesia [criação literária] é o mesmo das fantasias histéricas. Para compor seu *Werter*, Goethe combinou algo que havia experimentado (seu amor por Lotte Kästner) e algo que tinha ouvido (o destino do jovem Jerusalém que se suicidou). Provavelmente Goethe estava jogando com a ideia de se matar; encontrou nisso um ponto de contato e identificou-se com Jerusalém, de quem tomou emprestado o motivo para sua própria história de amor. Por meio desta fantasia protegeu-se das consequências de sua experiência. De modo que Shakespeare tinha razão em justapor a poesia e a loucura (*fine frenzy*) (FREUD, 1977, Vol. I, p. 346).

Freud, porém, acreditava, de algum modo, poder ‘aplicar’ a psicanálise à obra de arte e ao artista, ainda que não se tratasse, para ele, de forma alguma, de fazer da

psicanálise uma chave de leitura, nem de um nem de outro, mas do que um campo, no caso, poderia se deixar ensinar pelo outro. “Em Freud, não raro, o que parece uma elucubração sobre o autor constitui também um avançar ou o avanço de um conceito” (REGNAULT, 2001, p. 20) da psicanálise. Mas é preciso que se diga que Freud sustentava que restaria sempre algo de inacessível em relação ao enigma proposto pela criação artística. Contudo, sustentava, ao mesmo tempo, que “a psicanálise pode [...] penetrar um pouco no processo de criação e muito na psicologia do artista” (REGNAULT, 2001, p. 20). Fato é que Freud jamais deixou de aproximar-se da literatura, e de diversas formas. Como nos propõe Olga Maria M. C. De Souza (2002, p. 267), ao se percorrer suas páginas e verificar as obras e autores por ele abordados, observa-se que:

- a) Há trabalhos teóricos sobre a origem das obras criativas (centradas no autor);
  - b) Há trabalhos realizados sobre a fruição estética (centrada no leitor);
  - c) Há trabalhos realizados sobre o texto literário enfocando o personagem (Gradiva);
- Há trabalhos realizados enfocando o autor (Goethe, Leonardo e Dostoiévsky);  
 Há trabalhos sobre o texto literário enfocando “motivos” (Édipo, Hamlet, O Rei Lear) ou temas universais da humanidade.

Mas, ainda que haja várias formas de articulação psicanálise/literatura das quais Freud se valeu ao longo de seus trabalhos, uma questão que perpassa claramente toda sua obra pode ser recortada, a saber:

A questão central que anima o fundador da psicanálise incide sobre as fontes da criação, sobre a origem, no autor, das ideias colocadas nas obras. As respostas de Freud a essa questão apontaram no sentido de um especial trânsito do artista com o inconsciente e na sua capacidade de dar-lhe uma forma tal que a possibilite ao leitor uma identificação. Freud [contudo], reconhece o limite da psicanálise para explicar o *savoir-faire* do artista (SOUZA, 2002, p. 267).

Por sua vez, Jacques Lacan, na esteira de Freud, também jamais deixou de fazer referência, mais que isto, de dar lugar ao que de universal há na arte e ao que ela teria a ensinar aos analistas, e justamente através desse *savoir-faire* (saber-fazer). E, igualmente, de várias maneiras propôs aproximações da psicanálise com a literatura, freudianamente reconhecendo na obra humana, em seus traços e restos, o inconsciente. E a tal ponto que chega a lembrar que haveria de ser condição à formação analítica que a arte estivesse presente e fosse mesmo indispensável, tal como nos diz em um trecho de seu texto denominado *A coisa freudiana*,

denominado “A formação dos futuros analistas”, daí a fazer essa afirmação que é, ao mesmo tempo, uma crítica e uma indicação precisa. Lacan nos dirá que

[...] é nas estruturas da linguagem, tão manifestamente reconhecíveis nos mecanismos primordialmente descobertos do inconsciente, que voltaremos a retomar nossa análise dos modos pelos quais a fala pode resgatar a dívida que ela engendra (LACAN, 1998, p. 436).

Por isso afirmará, em seguida, serem fundamentais, indispensáveis até, para o entendimento da experiência analítica, para que se possa fazer uma leitura de sua *práxis*, “[...] a história da língua e das instituições, bem como as ressonâncias, atestadas ou não na memória, da literatura e das significações implicadas nas obras de arte”. Por isso Freud jamais abriu mão da literatura como fonte mais que inspiradora, como testemunho do funcionamento humano. E de tal maneira que não julgou supérfluo inseri-la como fazendo parte do ensino da psicanálise. Inclusive, nos diz Lacan, grande parte dos “desvios” e degradações sofridas por esse campo tem a ver com o fato de que essa condição tenha sido negligenciada inclusive na seleção dos analistas, nos diz Lacan (1998, p. 436). Por essa razão, prossegue,

É de uma iniciação nos métodos do linguista, do historiador [...] do matemático que se deve tratar agora, para que uma nova geração de clínicos e pesquisadores resgate o sentido da experiência freudiana e seu motor. Ela há de encontrar meios também de se resguardar da objetivação psicossociológica, onde o psicanalista, em suas incertezas, vai buscar a substância daquilo que faz, embora ela só lhe possa trazer uma abstração inadequada em que sua prática se atola e desfaz (LACAN, 1998, p. 436).

Lacan ressalta assim a capital importância da literatura na formação dos psicanalistas. E na via inaugurada por Freud, porém produzindo um deslocamento em relação a este, Lacan “[...] não aplicará a psicanálise à arte nem ao artista. Mas aplicará a arte à psicanálise, pensando que, porquanto o artista preceda o psicanalista, sua arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica” (REGNAULT, 2001, p. 20), e aí, sim, em consonância com Freud. Lacan considerava que os artistas, embora muitas vezes não sabem o que dizem, eles dizem, enunciam, e são capazes de fazê-lo antes que qualquer outro – o filósofo, o cientista, o psicanalista, o esteta, o crítico de arte, de literatura – possa fazê-lo. Trata-se, portanto, de uma antecipação de algo a ser dito, a ser desvelado. Assim é que, com Lacan, pouco distinto do que aprendemos com Freud, importa realçar o que retorna como recalcado numa obra de arte, visto que “[...] a obra e o artista farão perceber o que a teoria ainda desconhecia. A obra vai inclusive contra seus preconceitos eventuais, e o teórico da

arte recebe da arte sua própria mensagem de forma invertida” (REGNAULT, 2001, p. 22), por essa razão, a teoria dos conceitos fundamentais da psicanálise, notadamente o conceito de pulsão – e seu objeto olhar, por exemplo – não pode negligenciar o que seja um “quadro”; a ética da psicanálise, que tem em seu centro toda a problemática do desejo, não pode desconsiderar a noção do trágico ou desprezar o que têm as tragédias a nos ensinar (REGNAULT, 2001, p. 22), tal é a importância da literatura para a psicanálise.

Vale lembrar que Lacan (LACAN apud SOUZA, 2002, p. 209) afirmará que “as criações poéticas geram, mais que refletem, as criações psicológicas”, por isso mesmo, para a psicanálise, em sua relação não somente com a literatura, mas com a arte em geral, “Longe de uma [simples] apresentação do mundo interno ou externo, estamos lidando com a função criativa do significante” (SOUZA, 2002, p. 290). Assim é que

[...] é possível falar de um campo de articulação da psicanálise com a literatura para abordar a relação entre linguagem e inconsciente. A linguagem copula com o corpo veiculando o que de real se apresenta como pensamento; efeito onde se juntam o imaginário do corpo e o real da letra sob a tutela do significante constituindo o discurso de cada sujeito como *pathema*, isto é, o *sinthoma*, a partir da inscrição da letra. É esta a referência à letra que está na origem do *sinthoma*, artifício de escrita do real pelo ato da palavra, ponto irreduzível, onde claudica o sentido e onde alguma transmissão é possível na medida em que um não-senso pode abrir para uma multiplicidade de sentidos (NAZAR, 2009, p. 26).

É em *O Seminário 23, Joyce, o sinthoma (1975-1979)*, que Lacan decide utilizar a grafia antiga *sinthome* (em francês) para, distinguindo-o do sintoma, introduzi-lo como possibilidade de “amarração” dos três registros: real, simbólico e imaginário que, articulados, nodulados borromeamente, constituem o nó do sujeito. Quase impossível em algumas linhas falar o de que se trata, importante, porém, dizer que é ao interrogar-se sobre a arte, a literatura de James Joyce e sobre como dela este se serviu, que Lacan, apoiando-se em Joyce, forjará o uso deste termo *sinthome* para designar o ponto onde, para Joyce, artífice/artista, com seu *savoir-faire*, pôde, com ele, fazer suplência à *Verwerfung*, à forclusão do nome-do-pai, da qual falarei mais adiante. Por isso Lacan (2007, p. 86) introduz uma questão:

Por que não conceber o caso de Joyce nos termos seguintes? Seu desejo de ser um artista que fosse assunto de todo mundo, do máximo de gente possível, em todo caso, não é exatamente a compensação do fato de que, digamos, seu pai jamais foi um pai para ele? Que não apenas nada lhe

ensinou, como foi negligente em quase tudo, exceto em confiá-lo aos bons padres jesuítas, à Igreja diplomática?

Para ir direto ao ponto, Joyce, com sua arte, ensina a Lacan sobre a importância daquilo que Freud certamente já havia introduzido, ou seja, que a função paterna, que o pai como função, mais do que o pai como nome, como função nomeante, aquela que pode funcionar, introduzindo a castração simbólica, no drama edípico, é o

[...] quarto elemento [...] sem o qual nada é possível no nó do simbólico, do imaginário e do real. Mas há um outro modo de chamá-lo. É nisso que o que diz respeito ao Nome-do-pai, no grau em que Joyce testemunha isso, eu o revisto hoje como o que é conveniente chamar de *sinthoma* (LACAN, 2007, p. 163).

Em outras palavras, lá onde ocorre, em Joyce, em sua experiência de sujeito, uma demissão paterna, sua arte, sua literatura – que tem dado trabalho, como ele mesmo o desejava, ainda hoje e talvez por mais ainda duzentos anos, aos universitários – vem fazer as vezes da função do Nome-do-pai.

O Nome-do-pai, tal como definido por Lacan, é um significante. Um significante que, na metáfora paterna – operação essencial na constituição subjetiva – substitui o desejo da mãe, primeiro objeto do desejo humano, mas do qual um bebê precisa separar-se para se constituir como sujeito, para além do objeto que ele mesmo é no desejo do Outro. Daí os aforismos lacanianos “O inconsciente do sujeito é o discurso do Outro” (LACAN, 1998, p. 266), e “O inconsciente está estruturado como uma linguagem” (1998, p. 498), uma vez que esta operação, a metáfora paterna, inscreverá, no real organismo mesmo de um bebê, uma letra, marca da linguagem, do significante, que o transformará em um corpo, humano, portanto, letrado. Só há, então, para a psicanálise, corpo letrado. E são essas letras, sua sonorização, que os artistas destacarão em sua obra. Beckett, por exemplo, em uma carta, de 29/12/1957, escrita a Alan Schneider, declara:

Minha obra é uma questão de sons fundamentais (é sério), tornados tão plenos quanto possível, e não aceito a responsabilidade por mais nada. Se as pessoas têm dor de cabeça com os harmônicos, que tenham. E providenciem sua própria aspirina. Hamm como afirmado, e Clov como afirmado, juntos como afirmados, *nec tecum, nec sine te*, em tal lugar, em tal mundo, é tudo que posso fazer, mais do que poderia (BECKETT apud SOUZA, 2002, p. 13).

Lacan, em *O seminário, livro 20: mais, ainda*, nos lembra que não há a menor hipótese de que, em se tratando do mundo, do que chamamos nossa “realidade”, que se possa conceber como “pré-discursiva”, “pela simples razão de que o que se faz coletividade, e que chamei de os homens, as mulheres e as crianças, isto não quer dizer nada como realidade pré-discursiva. Os homens, as mulheres e as crianças, não são mais do que significantes” (LACAN, 1982, p. 46). Por essa razão, bem mais que qualquer um que se arrogue a buscar a origem das perturbações humanas, de sua angústia ou de sua criatividade/inventividade fora do campo da fala e da linguagem, é o poeta, o escritor que, por jamais o abandoná-lo, pode nos mostrar sua verdade, a do sujeito, uma vez que não pretende dizê-la toda. E, além disso, desvelam sua origem, *matéria-prima* significante ao construir seus personagens.

Por que, então, Samuel Beckett? Ora, se o século passado foi marcado “por seu gênio”, como nos diz Lacan, este continua sendo e, por isso mesmo, nosso tempo tem, com esse artista, muito a aprender. E se Lacan se atreve a dizer que Beckett lhe poupou a tarefa de “falar dos restos” é porque ele pôde testemunhar/desvelar algo a partir de sua obra, construída que foi em torno da ausência designada pelos dejetos. “Sem a Obra, sistema de disfarces e revelações”, nos diz Ludovic Janvier (1988, p. 2), “admite-se que o escritor não tenha existência para nós. No escritor, só a escrita é mistério e chave”, e, acrescenta-se, se se trata de uma obra de arte, esta chave abre a porta que nos permite prescrutar, sempre, algo do escritor, da condição humana e do mundo em que se vive. Este escritor, Beckett, será, pelas razões já mencionadas, então, o *mais um* – que não é qualquer um – na extensa lista de escritores e artistas que, por não cessarem de construir algo em torno do vazio de uma existência, têm algo, sempre, a nos ensinar, com suas obras, sobre nossas vidas!

## 2. BECKETT, UMA VIDA PARA UMA OBRA EM EXÍLIO

Muito se falou dos silêncios de Beckett. Para mim eles eram mais que normais. Eles eram aqueles de um homem que não tinha muita coisa mais a acrescentar ao que ele havia exprimido em seus livros<sup>7</sup>  
André Bernold (1992).

Nosso futuro de mercados comuns encontrará seu equilíbrio numa ampliação cada vez mais dura dos processos de segregação.  
Jacques Lacan (1998).

“Pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século [de seu tempo] e consegue entrever nessa parte da sombra, a sua íntima obscuridade”. Assim o filósofo Giorgio Agamben (2009, p. 63-64) se refere aos poetas que denomina *contemporâneos*. Esse atributo certamente cabe a Samuel Beckett. Poeta, acima de tudo a poesia está na origem de sua obra. Dante foi, para Beckett, leitura de toda uma vida. Francamente retirado de sua obra, Belacqua, personagem com o qual Beckett se identifica, estará presente desde seu primeiro romance, *Dream of Fair to Middling Women (1932)* (1992), depois em *More Pricks Than Kicks* (1993), coleção de dez contos interligados e que contém extratos do romance anterior, que giram em torno de sua vida e morte. Em *Dante and the lobster*, Belacqua Shuah aparece – como Beckett, ele mesmo o fazia – estudando Dante. Indolente, em *Echo's Bones* (1961) (2015), Belacqua tenta sentar-se em posição fetal, mas é, todo o tempo, interrompido por visitantes. Murphy<sup>8</sup>, por sua vez, no romance homônimo, constrói uma fantasia em torno de Belacqua. Deste modo, um personagem que passeia de obra em obra, que liga poemas, romances e curtas histórias engendrando um fio elíptico que parece, inclusive, articulando-se, metonimicamente a outros elementos (o “chapéu”, por exemplo, que se dissemina em suas obras), parece fazer da obra de Beckett um poema sem fim.

Suas curtas (poéticas) frases, seu “estilosemestilo” de corte, permitem, por exemplo, unir, e brincar, com elas e compor um poema com frases de *L'Expulsé* e de *Textes pour Rien* (1958). Tomei a liberdade de “recortar” o texto horizontal, em prosa, de

<sup>7</sup> Tradução livre de: “On a beaucoup parlé des silences de Beckett. Pour moi, ils n'avaient rien que de normal. Ils étaient d'un homme qui n'avait pas grand-chose à rajouter à ce qu'il avait exprimé dans ce livres.”

<sup>8</sup> *Murphy*, publicado pela primeira vez em 1938, é o romance inaugural de Samuel Beckett, nele o autor deixa francamente entrever os traços de sua tradição literária, com a qual, contudo, romperá ao compor sua assim chamada trilogia do pós-guerra, composta de três obras: *Molloy*, *Malone Morre* e *O inominável*.

Beckett, e, pelo corte, o distribuí verticalmente no espaço para que se “veja”, nele, a poesia de seus versos, ainda que dissimulados na forma do “romance”. A sonorização das frases, numa leitura em voz alta, também permite fazer saltar sua poesia:

Como descrever este chapéu?  
E por quê?  
Logo que minha cabeça tomou suas dimensões/não diria definitivas  
mas máximas,  
meu pai disse,  
Venha, filho, vamos comprar teu chapéu,  
como se ele existisse desde a eternidade,  
em um determinado lugar.  
Ele fora direto ao chapéu.  
Os jovens de minha idade,  
com os quais eu era obrigado a cruzar  
de tempos em tempos,  
gozavam de mim.  
Mas eu me dizia,  
O chapéu não tinha aí tanta importância [...]  
Sempre me espantei com a falta de *finesse* de meus contemporâneos,  
eu, cuja alma se revirava desde à manhã à noite,  
não fazendo outra coisa que procurar-se.  
Mas fosse talvez gentileza,  
tipos que zombam do corcunda no nariz grande.  
Na morte de meu pai,  
poderia ter me livrado deste chapéu,  
nada a isso se opunha mais a isso,  
mas não fiz nada.  
Mas como descrevê-lo?/De uma outra vez, de uma outra vez.<sup>9</sup>  
(BECKETT, *L'Expulsé*, MINUIT, 1958, p. 14-15).

E pode-se bem continuar e continuar, *il faut continuer*<sup>10</sup>, beckettianamente, emendando outros fragmentos destas e de outras obras. É curioso, inclusive, imaginar essa possibilidade, pois o que interessa mesmo a Beckett, para além de todo sentido, é uma voz. Seja aquela de *O Inominável*, que

[...] não quer falar sobre coisas. Não quer significar conceitos. Não quer se expressar. Não quer orientar a fala por *um* sentido [...] Comprime reduz e dissolve significações do espaço, do tempo, do eu, do corpo, de personagens, de objetos, de fatos, de eventos, de ações para eliminar a linguagem (HANSEN, 2009, p. 8),

<sup>9</sup> Tradução livre de: “*Comment décrire ce chapeau ?/Et pourquoi?/Lorsque ma tête eut atteint ses dimensions/je ne dirais pas définitives,/mais maxima,/mon père me dit,/Viens mon fils, nous allons acheter ton chapeau,/comme s'il préexistait depuis l'éternité,/dans un endroit déterminé. //Il alla droit au chapeau/Les jeunes gens de mon âge,/avec qui j'étais obligé malgré tout de frayer/de temps em temps,/se moquaient de moi./Mais je me disais,/Le chapeau n'y est pas pour grand'chose [...]/j'ai toujours été étonné du peu de finesse de mës contemporains,/moi dont l'âme se tordait du matin au soir,/rien qu'à se chercher./Mais c'était peut-être, de la gentillesse,/genre celle qui raille le bossu sur son grand nez./À la mort de mon père/j'aurais pu me délivrer de ce chapeau,/rien ne s'y opposait plus,/mais je n'en fis rien./Mais comment le décrire ?/Une autre fois, une autre fois*”

<sup>10</sup> “É preciso continuar” (BECKETT, 2009, p. 185).

seja a de *O expulso* ou de *Textos Para Nada*, um nada/voz que, em exílio, errante, segue dizendo:

Terei eu tudo tentado, tudo farejado, docemente. Escutando com paciência, sem fazer barulho?  
 Eu falo seriamente, como sempre, gostaria bem de saber se tudo fiz, antes de me considerar em falta.  
 Em toda parte, vou dizer os lugares onde tive a chance de estar, onde me mantinha antes, esperando a hora/de pular fora, lugares experimentados, eis tudo o que queria dizer, dizendo em toda parte.  
 Antigamente, vou dizer então, que ainda me mexia, que sentia que me mexia, com dificuldade, apenas, mas geralmente mudando incontestavelmente de lugar, as árvores o diziam, as areias, o ar de cimeiras, a pavimentação da cidade.  
 Este tom promete, é de longe aquele de outrora, dias e noites em que fiquei calmo, apesar de tudo, onde eu fazia e refazia o inútil caminho, sabendo-o curto e doce, visto de Sirius, de uma calma de morte, no coração de meus frenesis.  
 Minha questão, eu tinha uma questão, ah, sim, se eu tudo tentei, eu a vejo ainda, mas ela passa mais leve que o ar, como uma nuvem, uma noite de lua, diante da claraboia, diante da lua, como a lua, diante da claraboia.”<sup>11</sup> (BECKETT, 1958, p. 161-162).

<sup>11</sup> Tradução livre de: “*Ai-je tout essayé, bien fouiné partout, doucement./En écoutant avec patience,/sans faire de bruit?/Je parle sérieusement, comme souvant,/j'aimerais bien savoir si j'ai tout fais,/avant de me porter manquant, et d'abandonner./Partout, je veux dire aux endroits où j'avais des chances d'être,/où je me tenais autrefois,/en attendant l'heure/de me glisser dehors,/endroits éprouvés,/voilà tout ce que je voulais dire,/en disant partout/Autrefois, je veux dire alors/que je bougeais encore,/que je me sentais qui bougeais,/avec peine,/à peine,/mais dans l'ensemble/changeant incontestablement de place,/les arbres le disait,/les sables, l'air de sommets,/les pavés de la ville./Ce ton promet, il est d'avantage celui d'antain,/des jours et nuits où j'étais calme, /malgré tout,/où je passais et repassais l'inutile chemin,/le sachant court, et doux,/vu de Sirius, d'un calme de mort,/au cœur de mès frénésies./Ma question,/j'avais une question, ah oui,/si j'ai tout essayé, je la vois encore,/mais elle passe, plus légère que l'air,/comme un nuage,/une nuit de lune, devant la lucarne,/devant la lune, comme la lune,/devant la lucarne.”*

“Terei eu tudo tentado, tudo farejado, docemente./Escutando com paciência,/sem fazer barulho? /Eu falo seriamente, como sempre, /gostaria bem de saber se tudo fiz, /antes de me considerar em falta./Em toda parte, vou dizer os lugares onde tive a chance de estar, /onde me mantinha antes,/esperando a hora/de pular fora,/lugares experimentados, eis tudo o que queria dizer,/dizendo em toda parte./Antigamente, vou dizer então, /que ainda me mexia,/que sentia que me mexia,/com dificuldade, apenas,/mas geralmente/mudando incontestavelmente de lugar,/as árvores o diziam,/as areias, o ar de cimeiras,/a pavimentação da cidade./Este tom promete, é de longe aquele de outrora,/dias e noites em que fiquei calmo,/apesar de tudo,/onde eu fazia e refazia o inútil

Poder-se-ia, então, perguntar se o texto de Beckett teria um fim, apesar do fato de ter, uma de suas obras centrais do teatro, *Fim de partida*, um tom de ponto final, de fim de linha. No entanto, em seu desdobramento, pode-se supor, contrariamente, que outra partida vai começar. Não há fim em Beckett. Há, sempre, uma abertura, uma sequência, um relançamento sempre possível, mesmo que na repetição. Aliás, por conta dela mesma, porque se trata sempre de uma repetição que, *in regress*, retorna e captura algo novo no próprio jogo, no rearranjo permutatório, na infinita combinação dos significantes.

Em *Comment c'est* (BECKETT, 1961), poema em prosa, ou talvez nem romance nem poema, o narrador, que talvez seja Pim, erra, em um universo obscuro e de lama, sem saber exatamente de onde veio ou para onde vai. Neste, que possivelmente seja o “romance” mais desafiador escrito por Beckett, a forma do texto desenha a errância em questão: impresso em linhas quase contínuas, de uma margem à outra, mas sem parágrafo – sob a forma de fragmentos – pontuação ou maiúsculas, somente os espaços separam as palavras permitindo que algo se destaque do silêncio: a sonoridade dos significantes assim articulados sobre o território da página em branco expõe o mais íntimo da condição humana. Trata-se, como em toda sua obra, de exprimir o exílio e a errância do homem de hoje e de sempre. Trata-se, nos diz Eugène Ionesco (IONESCO, 1976-1997, p. 150),

[...] da longa, e interminável agonia da humanidade inteira jogada, abandonada, neste buraco que é o mundo ou nos limbos, procurando penosamente remontar aos ciclos superiores para além deste mundo justamente, em direção a um céu ardentemente desejado e inacessível.

Pim, pois, pode ser qualquer um de nós. Ele encarna a errância humana:

só na lama sim o escuro sim certo sim ofegando/sim alguém me escuta não  
ninguém me escuta/não murmurando algumas vezes sim quando isso para  
de /ofegar sim não outros momentos não na/lama sim à lama sim eu sim  
não minha voz a minha sim/não a um outro não a mim sozinho sim certo  
sim/quando isso para de ofegar sim de longe ao longe/algumas palavras sim  
alguns restos sim que nin-/guém escuta sim mas cada vez menos  
sem/resposta CADA VEZ MENOS sim  
então isso pode mudar sem resposta acabar sem/resposta eu poderia  
sufocar nada de resposta me de-/vorar sem resposta mais sapato na lama  
sem/resposta o escuro nada de resposta mais atralhar o/silêncio sem

---

caminho,/sabendo-o curto e doce,/visto de Sirius, de uma calma de morte,/no coração de meus  
frenesis./Minha questão,/eu tinha uma questão, ah, sim,/se eu tudo tentei, eu a vejo ainda,/mas ela  
passa mais leve que o ar,/como uma nuvem,/uma noite de lua, diante da claraboia,/diante da lua,  
como a lua,/diante da claraboia.”

resposta/MORRER urros EU PODERIA MORRER UR-/ROS eu vou morrer  
bons urros  
bom bom fim da terceira parte e última eis Pim como é (BECKETT, 1961, p.  
227-228).<sup>12</sup>

Essa, talvez, seja a capacidade de Beckett de mostrar o caráter inexoravelmente repetitivo, sem fim, de nossa “comitrágica” existência, de seu peso. E *pas de fin pas de sens* quer dizer sem fim, sem sentido, razão pela qual Beckett sempre se recusou a explicar seu trabalho, a dar-lhe interpretações. O *non sens* da obra equivale ao *non sens* da condição humana. Sem sentido, mas metafórica, pois que mostra destituída de seus véus imaginários, de suas máscaras sociais, nua e crua, a condição humana, e metonímica, porque a apresenta em sua repetição.

Aliás, Ionesco, em breve texto escrito para o caderno *L'Herne* (1976-1997) dedicado a Beckett, destaca um ponto de particular importância para esta tese. Ele faz uma crítica ao que nomeia, na época, de “politização infantil do teatro”, ressaltando “que não é a política que pode salvar o mundo” (IONESCO, 1976-1997, p. 150), uma vez que considera que o problema fundamental do homem – e Beckett bem o sabia – seria metafísico/existencial e, assim sendo, insolúvel pelo viés da política. Para Ionesco, o que importa é que possamos ficar diante de nossa verdadeira situação, diante da qual nos coloca a obra de Beckett, que não seria outra senão a de alienados. O que importa, portanto, segundo Ionesco, é que somos, sim, alienados, mas que essa alienação não se deve somente à sociedade. Ele afirma, em completo acordo com o que desvela Freud, a psicanálise, e que Lacan bem soube levar às últimas consequências: “que nascemos alienados” (IONESCO, 1976-1997, p. 150). E, ainda segundo este grande dramaturgo, *Le Dépeupleur* (1970), última obra de Beckett,

[...] é a imagem exata, lúcida, de nossa situação de agonizantes, de nossa ignorância, e com Beckett nós compreendemos melhor a quem endereçamos as reprovações. Toda a obra de Beckett é agonia, um longo gemido, imagem da impotência do homem, nossa recusa de assumir a Criação, e nosso estado [...] Mas, então, finalmente, conscientemente ou

<sup>12</sup> Tradução livre de: “*seul dans la boue oui le noir oui sûr oui heletant/oui quelqu'un m'entend non personne ne m'entend/non murmurant quelque fois oui quand ça cesse de/haleter oui pas à d'autres moments non dans la/ boue oui à la boue oui moi oui ma voix à moi oui/pas à un autre non à moi tout seul oui sûr oui/quand ça cesse de haleter oui de loin em loin/quelques mots oui quelques bribes oui que per-/sonne n'entend oui mais de moins em moins pas/de réponse DE MOINS EN MOINS OUI alors ça peut changer pas de réponse finir pas de/réponsem'en/gloutir pas de réponse plus souiller la boue pas/de réponse plus troubler le/silence pas de réponse/CREVER hurlements JE POURRAIS CREVER hurle-/ments JE VAIS CREVER hurlements bon bom bom fin de la troisième partie et drenière voilà Pim com-ment c'est*”

inconscientemente, nós estamos em espera, talvez alguma coisa virá, talvez amanhã. Talvez, como esperam os mendigos em *Esperando Godot*, que o anjo que vem anunciar que não é hoje que ele virá, virá dizer uma vez que amanhã tornou-se hoje. Nós o esperamos de uma maneira desesperada (IUNESCO, 1976-1997, p. 150-51)<sup>13</sup>.

Podemos, então, acrescentar à “nossa situação de agonizantes, de nossa ignorância”, situação de alienados desde a origem, a de “exilados”, pois ela pode bem ser considerada a posição do sujeito do qual trata a psicanálise, que somente se constitui tendo como condição ser expulso do paraíso, da Natureza, pela linguagem, que dela o torna dependente, lançando-o em um exílio eterno, mas tornando-se, desse sujeito, seu único recurso. Disso Beckett também sabia.

Em consonância com Ionesco (*L'Herne*, 1976-1997), é preciso dizer que Beckett não fala de lutas sociais, de classe, de dinheiro. Ele fala, em cada uma de suas obras – e em *Le Dépeupleur* isso é patente – da luta do homem consigo mesmo. Os seres/personagens estão aí em um universo fechado, um cilindro, metáfora do mundo e do psiquismo ao mesmo tempo, que não é nem céu tampouco inferno, mas uma espécie de purgatório dantesco onde cada um é obrigado a deparar-se com seu próprio nada, o que se enuncia no início: “*Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur*”<sup>14</sup> (BECKETT, 1970, p. 7).

Mas se, por um lado, Beckett não constrói uma obra “engajada” ou “política”, por outro, é como poeta, como contemporâneo, que este autor vai mostrar o mal-estar em sua face atual, não sem o traço do cômico que, apontando para nossa trágica derrisória condição, nos faz rir, mesmo que seja para não chorar, acendendo uma centelha que faz insistir, continuar: criando, escrevendo, lendo, vivendo. Beckett escancara o fato de que a nossa dita civilização é o lugar do mal-estar: “Hamm: [...] Use a cabeça, pense bem, você está no chão [no mundo], não tem remédio” (BECKETT, 2002, p. 107).

---

<sup>13</sup> Tradução livre de: “[...] est l'image exacte, lucide, de notre situation d'agonisants, de notre ignorance, et avec Beckett nous comprendrons mieux à qui nous adressons les reproches. Toute l'œuvre de Beckett est agonie, un long gémissément, l'image de l'impuissance de l'homme, notre refus d'assumé la Création, et notre état [...] Mais, puisque, finalement, consciemment ou inconsciemment, nous sommes em attente, peut-être quelque chose viendra, peut-être demain. Peut-être, comme l'espèrent les clochards de En attendant Godot, que l'ange qui vient annoncer que c'est n'est pas pour aujourd'hui qu'il va venir, viendra dire une fois que demain c'est devenu aujourd'hui. Nous l'espérons d'une façon déseperée.”

<sup>14</sup> Tradução livre: “Morada onde os corpos procuram, cada um, seu despovoador”.

Beckett escreve *Whoroscope*, aquela que será sua primeira obra publicada separadamente, em apenas algumas horas, em 15 de junho de 1930 (KNOWLSON, 1999, p. 161). O tema principal desta obra é o Tempo, que fica, contudo, como pano de fundo, pois a cena principal Beckett a destina a Descartes, a quem havia acabado de dedicar um estudo. De caráter evocativo e elíptico, o poema traz dados verídicos da biografia do filósofo racionalista, mas apresentado por Beckett muito mais em sua face humana, demasiadamente, pois que Beckett se atém à obsessão de Descartes em somente comer seus ovos, que acompanhariam suas tortinhas, caso estivessem “no ponto”. Verifica-se já nesta obra, como “traço beckettiano”, o fato de que um elemento cômico atravessa outro, grave e sério, apontando o tema do erro e do fracasso, e do fracasso e inutilidade da razão mesma em apreender o real, em alcançar a perfeição que escaparia, pois, ao “método”.

Poema composto por noventa e oito versos, contava apenas com vinte e quatro anos seu autor quando convocado a participar de um concurso de poesia, cujo tema era justo o Tempo. Vencido o concurso, a marca da poesia será, vez por todas, a de toda sua obra. Por isso mesmo Beckett é, sobretudo, um poeta e, assim sendo, é, no sentido apontado por Agamben (2009), também um *contemporâneo*. Beckett pertencia a seu tempo, entretanto, não coincidiu completamente com este. Tampouco se adequou às suas exigências e pretensões. De algum modo sempre desadaptado, deslocado, anacrônico e, portanto, em posição de exílio, Beckett foi capaz, por isso mesmo, “mais que os outros, de perceber e apreender seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com sua época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Beckett soube sim, manter um olhar, eu diria, mais atento que fixo sobre seu tempo, mas não sem implicar nesse olhar, o inconsciente, seu próprio naco de carne porque o inconsciente, dirá Lacan, se está estruturado como uma linguagem, é porque esta, por sua vez, é uma elucubração de saber sobre *lalangue*: letras sem sentido que se

cravam na carne. Beckett perseguia uma voz. Buscava os sons de *lalangue*, os sons da língua materna em seu corpo antes que lhe viessem aprisionar em um sentido:

Eu invento alíngua [*lalangue*] porque isso quer dizer lalala, lalação, a saber, que é um fato que muito cedo os humanos fazem lalações, assim, basta ter um bebê, escutá-lo, que pouco a pouco, há uma pessoa, a mãe, que é exatamente a mesma coisa que *lalangue*<sup>15</sup>, à parte o fato de que ela é alguma coisa encarnada, que lhe transmita *lalangue*<sup>16</sup>.

## 2.1 LALANGUE, O INCONSCIENTE E A OBRA DE ARTE

Abre-se aqui uma talvez longa digressão para dar lugar a este que é o conceito, por assim dizer, fundante da psicanálise: o inconsciente, como formulado por Freud, mesmo que em linhas bem gerais, pois que sua formulação se deu, por bem-dizer, ao longo de toda a teorização freudiana e, posteriormente, lacaniana. Com Jacques Lacan, esta se deu à luz da Linguística, da Lógica e da Topologia, fundamentalmente.

Para Freud, o inconsciente é uma dimensão do aparelho psíquico, uma *outra cena* regida por leis distintas daquelas que orientam a consciência. Ele constitui essa *outra cena* ignorada pelo próprio sujeito, mas que, no entanto, orienta, comanda, determina mesmo seus atos, à sua revelia. Para além, pois, do sujeito da razão, há um outro que nos habita: “O inconsciente é suposto pelo fato de que no ser falante há em algum lugar algo que sabe mais do que ele”. Ainda que esse não seja um modelo aceito pelo mundo, nos diz Lacan (1982, p. 119).

O inconsciente (FREUD, 1974, p. 185), para Freud, é o que resulta do recalque (FREUD, 1974, p. 165). É efeito daquilo que ou bem jamais fez parte da consciência ou que aí não pode “entrar”, por dizer respeito a algo insuportável, ou por ser de natureza a contrariar as normas sociais, pois Freud descobre que, originalmente, a satisfação daquilo que ele denominou pulsão (diferenciando-o do instinto que, para

---

<sup>15</sup> Grifo meu.

<sup>16</sup> Jacques Lacan: Conferência feita no Centro Cultural Francês em 30 de março de 1974, acompanhada por uma série de perguntas preparadas antecipadamente, tendo em vista uma discussão datada de 25 de março de 1974. Publicada em edição bilingue: Lacan in Italia 1953-1978. En Italie Lacan, Milan, La Salamandra, 1978, p. 104-147.

os animais, possui um objeto determinado pela filogênese) pode ser antissocial. A pulsão pode satisfazer-se de forma sádica, masoquista, voyerista, exibicionista, por exemplo, impulsos que estão presentes em todos (FREUD, 1974, p. 129).

Freud, em 1900, tomou emprestado de Fechner a expressão “uma outra cena” (*ein anderer Schaupaltz*) para designar justamente o fato de que, quando um sujeito fala, essa fala implica sempre uma outra dimensão para além de suas intenções, e que se revela a Freud como tal a partir da estrutura de linguagem desvelada nos sonhos. A partir de *condensações* e *deslocamentos*, o inconsciente, em um jogo teatral, em uma teatralização da linguagem, coloca em relevo, em uma cena fugaz, os objetos reais da pulsão, seus objetos de gozo, diria Lacan, de satisfação, como encontramos em Freud. O olhar e a voz, por exemplo, são, na cena do sonho, apresentados por um diretor que é o próprio sonhador.

Freud descobre – ou talvez inventa, de maneira aforismática –, que “um sonho é a realização de um desejo” (FREUD (1900), 1972, p. 131). É o *Wunsch*, para Freud, o desejo inconsciente, que articulará, fará empuxo às representações, tanto de palavras quanto de coisas, compondo as imagens e constituindo o conteúdo manifesto de um sonho. Com estas “representações”, que ele denomina imagens oníricas, é que o sonho faz passar o desejo através de uma “cena”, *scène*, em francês, que corresponde também àquela do teatro. A “censura” presente nos sonhos é o que produzirá esse efeito de disfarce possibilitado pela condensação e pelo deslocamento, pela metáfora e pela metonímia que aí operam. O sonho, pois, é um teatro noturno que faz passar o que há de proibido, de recalcado, de inadmissível na experiência do sonhador. No sonho, o inconsciente daquele que sonha torna-se a cena onde o desejo alcança o campo escópico. O que Freud introduz, então, de inusitado, é que, dessa maneira, o sonho se torna a teatralização do próprio inconsciente, e por isso o nomeia uma “outra cena”. Um escritor, no caso, um artista, assume, na vida de vigília, na vida desperta, posição equivalente à do sonhador.

Beckett, quando cria suas *scènes*, suas peças, portanto, sonha acordado. E mesmo amparado por uma tradição clássica e moderna dos longos textos marcados em sua obra por seus traços, referências e citações, recorre ao mínimo, ao pouco, ao menos, à subtração para dar lugar a esse que é, para ele, o objeto que interessava,

a voz, *uma* voz. Como no teatro dos sonhos, que põe em cena objetos metonímicos/metafóricos do inconsciente/pulsional do sonhador, Beckett, de maneira reconhecida e consciente, recorta este objeto e faz dele o epicentro de sua obra.

No que concerne ao inconsciente, uma das grandes contribuições de Lacan diz respeito ao fato de ele não somente ter relido Freud atentamente e a ele rigorosamente retornado, mas também, à luz da linguística, ter ressaltado o fato de que as “leis” que regem o inconsciente são aquelas mesmas que regem a linguagem. Por isso afirma, em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” (LACAN, 1998), que “O inconsciente não é primordial nem instintivo e, de elementar, conhece apenas os elementos do significante” (LACAN, 1998, p. 526), e que “[...] é toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente” (p. 498), [...] parte do discurso concreto, como transindividual, que falta à disposição do sujeito para restabelecer a continuidade de seu discurso consciente”(p. 260).

Para sustentar aqui a hipótese de o inconsciente como sendo estruturado como linguagem, cabe ainda outra citação de Lacan, uma vez que a partir do que é aí afirmado é possível verificar uma articulação, que nem sempre se apresenta clara, entre o inconsciente e o social, entre o inconsciente e a obra humana como um todo, entre o inconsciente e as obras de arte, entre o inconsciente e a literatura. O inconsciente, nos diz Lacan (1998, p. 260), “[...] é o capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo cesurado. Mas a verdade pode ser resgatada; na maioria das vezes, já está escrita em outro lugar”. Esses lugares são o corpo, tido como monumento, lá onde Freud tomou os sintomas histéricos como uma inscrição, como letra a ser decifrada; as lembranças da infância como verdadeiros arquivos, impenetráveis, a princípio; na evolução da semântica que, na fala, revelam o vocabulário que é próprio ao sujeito, bem como seu caráter e estilo de sua vida; e, finalmente, nos restos/vestígios “[...] que conservam inevitavelmente as distorções exigidas pela reinserção do capítulo adulterado nos capítulos que o engendram, e cujo sentido minha exegese restabelecerá (LACAN, 1998, p. 261).

O que Lacan assim nos apresenta já estava em Freud, que bem soube lê-lo. Já estava em Freud quando este nos apresenta o inconsciente através, justamente, de

suas formações: dos *sintomas*, na medida em que produz um deslocamento simbólico, uma metáfora, portanto; dos *sonhos*, por se tratar de algo que se produz quando a consciência, ela mesma, dorme; dos *chistes*, na medida em que uma mensagem passa, atestada pelo riso, à revelia da consciência de quem o produziu, e pelos *atos-falhos* (*equivocos na ação*, na *escrita*, que têm a mesma lógica), quando se diz algo no lugar do que se intencionava dizer. Ou seja, Freud se dá conta de que havia “algo” que comparecia nas interrupções do discurso consciente que traria notícias da verdade ignorada pelo sujeito sobre si mesmo. Trata-se, contudo, mais de um saber inconsciente que de uma verdade. Certo, a verdade do sujeito está aí em questão, mas esta somente poderá comparecer em sua estrutura de não-toda verdade. Lacan, portanto, colocará a ênfase no fato de que o inconsciente é um saber: “O saber – penso já ter insistido o suficiente para que isto lhes entre na cabeça –, o saber é coisa que se diz, que é dita [ou que se escreve]. Pois bem, o saber fala por conta própria – eis o inconsciente”<sup>17</sup> (LACAN, 1992, p. 66).

Ao longo de seu ensino, Lacan fará um deslocamento importante. Não sem colocar acento no que já havia destacado Freud, a saber: que ainda que o inconsciente tenha estrutura de linguagem e que seja necessário uma “decifração” da metáfora, que é o sintoma neurótico, por exemplo, é preciso considerar que há um irreduzível à linguagem em jogo na experiência humana. É o que Lacan reconhece como o impossível de ser simbolizável, o que escapa da experiência, ainda que o único modo de abordá-lo, esse impossível, seja por meio da fala. Diante do Real, portanto, do inabordável, do inominável, “*il faut continuer*”, “é preciso continuar” (BECKETT, 2009, 185). Há um recalque originário<sup>18</sup>, há um “perdido para sempre” que resiste à toda-simbolização. Freud, à sua maneira, quando fala dos sonhos, localiza e nomeia esse ponto do indizível como o “umbigo do sonho”. Lacan o nomeia o Real.

Ao fim de suas elaborações, Lacan se aproximará sobremaneira deste Real em jogo na experiência humana destacando o fato de que é esse Real mesmo o que a sustenta; e que antes até que um sujeito entre na dialética da relação com o Outro,

---

<sup>17</sup> A repetição de termos aqui é original de Lacan, mantida, na versão transcrita de *O Seminário 17* (1992), a sonoridade de sua oralidade.

<sup>18</sup> O *Urverdrängung*, em alemão, tal como definido por Freud *DIE VERDRÄNGUNG*, texto escrito em 1915, traduzido para o português como “Repressão” (FREUD, 1969, p. 163), de uma maneira considerada equivocada pela maioria dos psicanalistas, por isso se recorre à tradução mais apropriada, que é “recalque”, e suas variações em “primário/originário” e “secundário”.

da troca simbólica e dos recobrimentos imaginários, ao ser atingido pela linguagem, esta cingirá o organismo, tornando-o um corpo. Isso na medida em que o significante faz vibrar, afeta esse organismo, deixando marcas significantes sim, mas sem nenhum sentido, porém do qual depende toda possibilidade do sentido. Lacan denomina esse efeito radical da batida do significante na carne de *lalangue*<sup>19</sup>, como já introduzido anteriormente.

É a obra de arte, a literatura, a escrita criativa, a poesia, o que mais se aproxima de *lalangue*. No caso de Beckett, um objeto em especial era o que mais lhe interessava: a voz, justamente. Sua obra, por isso, construiu-se em torno do silêncio ruidoso das vibrações de *lalangue*. Mas o que é *lalangue*, conforme nos ensina Lacan?

Trata-se da voz como uma profusão de estímulos sonoros depositados na carne humana em um tempo que antecede à constituição do circuito pulsional e à possibilidade do sentido. É o impronunciável do Outro que afetará aquele que ainda não tem um corpo erotizado, que Lacan chamou o *infans*. *Lalangue* é constituída de modulações sonoras que permanecem perdidas, como marcas apagadas, nos (des)caminhos do circuito pulsional. O bebê humano somente ganha vida ao se deixar capturar pelo enigma do gozo do Outro que se faz presente na sonoridade de sua voz. E, para tal, “elucubra saber em torno de *lalangue*” (LACAN, 1982, p. 190). Como um sopro de vida, o que restou impronunciável/inominável movimenta a carne humana em busca dos significantes do Outro, a fim de produzir os furos que a linguagem lhe cavará o corpo, esculpindo-lhe as porosidades sonoras e o traçado no corpo por onde os orifícios pulsionais, erógenos, irão se constituir.<sup>20</sup>

A linguagem, ensina Lacan, “é feita de alíngua [*lalangue*], é uma elucubração de saber sobre alíngua [*lalangue*]. Mas o inconsciente é um saber, um saber fazer com alíngua [*lalangue*]” (LACAN, 1992, p. 190).

Recolhedor de restos, das vibrações de *lalangue*, dos restos tornados sua causa, causa de seu desejo de escrita, Beckett com eles construiu sua estética e estilo. Inventou um modo próprio de arranjar as palavras, seu *savoir-faire*, mas sem deixar de tocar no universal da condição humana passando, porém, por aquela do sujeito de seu tempo: um sujeito em mutação. Beckett, como suas personagens, bascula sempre entre o fracasso e o desejo compulsivo de contar histórias, “[...] sua fixação pela narrativa e seu amor pelos restos, de objetos, de vivências chamam nossa

<sup>19</sup> Na versão brasileira de MD Magno de *O Seminário, livro 20, mais ainda*, de Jaques Lacan (1982), a tradução proposta para o neologismo de Lacan “*lalangue*” é “alíngua”. Decidi aqui manter o original.

<sup>20</sup> Retirado, e retrabalhado por mim, de texto inédito – “Brincar com a língua, dar voz a *lalangue*, escrever o *sinthoma*” – de Renata Conde Vescovi (Analista Membro da Escola Lacaniana de Psicanálise de Vitória).

atenção para o quanto vida e ficção são faces inseparáveis de uma mesma desgastada moeda do universo beckettiano, aliás, o nosso” (ANDRADE, 2002, p. 31).

Vale aqui lembrar, ainda, o que diz Jacques Lacan (1998, p. 469) em seu texto “Situação da psicanálise e formação do psicanalista em 1956”, onde põe em relação o estilo e o inconsciente. Lacan dirá que este, o inconsciente, mesmo em suas manifestações defensivas, como na denegação<sup>21</sup>, por exemplo, não deixará de servir-se das formas retóricas. Diz ainda que seria difícil conceber suas modalidades, as do inconsciente,

[...] sem recorrer, com a mesma exatidão que em Quintiliano, aos tropos e às figuras, estas de frases ou de palavras, e que vão do acismo e da metonímia à catacrese e à antífrase, à hipálage e até às litotes [...], e isso se nos impõe cada vez mais, quanto mais inconsciente nos parece a defesa. O que nos coage a concluir que não há forma de estilo, por mais elaborada que seja, onde o inconsciente não abunde (LACAN, 1998, p. 469).

Melhor dizendo, Lacan, com Freud, desvela que o inconsciente opera como a linguagem poética, utilizando-se das mesmas figuras e tropos da linguagem que fazem os estilos. Desta forma, deformando o que é censurado à consciência, deixa passar algo do proibido num jogo que vela, revelando a verdade do sujeito. Lacan diz, assim, que, em um estilo literário, tomando a mesma lógica, o inconsciente se fará presente, abundantemente.

Para retomar Beckett, então, como poeta, *contemporâneo* e dono de *um* estilo que se alinha com o que nos traz Lacan, a partir da psicanálise, sendo possível assim afirmar que é ao mesmo tempo com o mais íntimo de si que Beckett aborda seu tempo, sua época e, concomitantemente, traz sempre algo que toca no universal da humana condição. Certo, um escritor pode ignorar a causa de seu ofício. Pode, inclusive, ignorar a razão pela qual o que faz ou escreve produz este ou aquele efeito no leitor. Entretanto, de todas as maneiras

[...] seu ato cria uma obra para tentar superar a finitude do corpo, o embaraço da morte. Escrever tem o valor inestimável de inventar um outro lugar, ponto de inserção e também cicatriz de uma representação que falta,

---

<sup>21</sup> Forma de manifestação de uma verdade inconsciente, que somente pode manifestar-se, discursivamente, sob o modo de uma afirmativa/negativa.

prescindindo do corpo físico e contando apenas com o corpo significante” (NAZAR, 2009, p. 83).

“Prescindindo do corpo”, sim, mas não sem esse “naco da carne” que porta sempre algo de enigmático e inapreensível. Porque é dele, como sede da pulsão (aquilo que Freud designou como estando entre o somático e o psíquico, e não cessa de exigir uma satisfação), que se origina a causa insuspeita de seu desejo, de sua escrita, justo por ter sido atravessado pelos significantes. Por isso se pode afirmar que um estilo não é sem um corpo que insiste em simbolizar-se, pela escrita. E é nesta divisão, entre o real do corpo e um corpo a ser simbolizado, “[...] que se cria um espaço onde a [uma] letra [estetizada]” inventa uma obra, um estilo. Como nos ensina Roland Barthes (1974, p. 558): “O estilo se refere ao profundo do corpo”<sup>22</sup>. “A escrita”, nos diz ainda Barthes, “é a mão, é então o corpo: suas pulsões, seus controles, seus ritmos, seus pensamentos, seus deslizos, suas complicações, suas fugas, enfim, não a alma, (pouco importa sua grafologia), mas o sujeito lastreado por seu desejo e por seu inconsciente”<sup>23</sup> (BARTHES, 1974, p. 558). Sendo assim, “Um escritor [...] é aquele capaz de fazer passar seu corpo na escritura [...] O escritor é aquele que é capaz de deixar o corpo dos outros, o corpo imposto pela sociedade, para transformar sua intimidade corporal, sexual, na escritura”.<sup>24</sup> Contudo, a escritura, ao mesmo tempo, sempre fracassa, fracassa em dizer o mundo que, no entanto, só existe porque o escrevemos, tal é o encaminhamento beckettiano mostrado nestes versos de *Cap ou Pire*<sup>25</sup>:

<sup>22</sup> Tradução livre de: “*Le style se réfère au profond du corps*”.

<sup>23</sup> Tradução livre de: “*L’écriture, c’est la main, c’est donc le corps: ses pulsions, ses contrôles, ses rythmes, ses pesées, ses glissements, ses complications, ses fuites, bref non pas l’âme (peu importe la graphologie) mais le sujet lesté de son désir et de son inconscient*”. RB Contre les idées reçues, Le Figaro, 27 juillet 1974, propos recueillis par Claude Jannoud. OC, tome IV, p. 568).

<sup>24</sup> Entrevista de Éric Marty por Jacques Henric, Art Press N°289, p. 52, dezembro de 2002.

<sup>25</sup> Tradução livre: “Já tentado, já fracassado, não importa, tentar novamente, tornar a fracassar, fracassar melhor”.

Texto em francês: “D’essayé. De raté. N’importe. Essayer encore. Rater mieux” (BECKETT, 1991, p. 8). Tradução livre: “De tentar. De falhar. Não importa. Tentar ainda. Fracassar ainda. Fracassar melhor”.

Ilustração 01: Metapoema



Fonte: Blog Zero Dean (2016)

Pinta-se, sim, mas não se alcança jamais A pintura; toca-se, mas não se alcança jamais A música; escreve-se, mas não se alcança jamais A escrita. Mas pinta-se, toca-se, escreve-se. Insiste-se, apesar de a linguagem sempre fracassar em alguma parte. O artista muitas vezes não sabe o que faz, mas o faz ainda assim, com a secreta esperança de um sucesso que lhe escapa, ultrapassa e apaga, mas se o que faz não tem o valor esperado, vale, contudo, reconhecer sua aplicação a partir de um *savoir-faire*, e reconhecer, nesse fazer, a insistência de um desejo.

E foi com essa insistência que Beckett construiu uma obra, contrariando, a duras penas, os ideais de sua tão amada quanto terrível mãe. Sua obra é uma terra de exílio construído como um *savoir-faire* que lhe permitiu alcançar outros territórios, muito além daquele delimitado por May, sua mãe, que lhe havia destinado, em seu

desejo, em sua fantasia materna<sup>26</sup>, outro lugar, um destino outro. Esse é um ponto importante no que diz respeito ao que articula a vida e a obra de Beckett, tornando, inclusive, esta última, sua obra, indispensável à primeira, sua vida. Contudo, é a partir de sua singularidade como escritor, com sua letra, que sua obra tocará na verdade em questão na experiência humana, em nossa condição.

Em uma frase atribuída a Pablo Picasso, “A arte é uma mentira que nos faz compreender a verdade”, verifica-se, pois, que não se pode dela prescindir, tampouco dos artistas, dos poetas, *contemporâneos* que são, quando se pretende desvelar algo da verdade (que não pode ser senão semi-dita, no sentido de que não existe A verdade) em jogo na experiência humana, da semi-verdade em questão no mais íntimo da experiência de um sujeito. Que se diga, não-sem que esta revele algo do tempo em que esse artista vive. Há, então, que se considerar os efeitos de verdade de seu *savoir-faire*, de sua arte, que escapam pelas bordas/brechas da forma, cujo fracasso em tudo-dizer permite: “*Fail again. Fail better*”: “Falhar de novo, Falhar melhor”<sup>27</sup>! Ideia do metapoema (Ilustração 01).

Assim é que Beckett colocou sua obra e vida uma a serviço da outra, a ponto de não se saber de fato onde começa uma e a outra termina. Com sua obra inventou, pois, um espaço de segregação e exílio. Seu método era o silêncio, de onde, porém, arrancava as palavras como única possibilidade de dele, do exílio, retornar de outra maneira. O silêncio era, para esse incansável recolhedor de restos, a única forma de escutar o mais longínquo/estranho e íntimo de si, o *extimo*<sup>28</sup>, como nos diz Lacan, o *unheimlich*, como chamou Freud, que é, ao mesmo tempo, o que há de mais singular no humano e o que nos coloca em comunhão com o outro, nosso semelhante, sem, no entanto, constituir um “universal”, onde esta singularidade novamente se apagaria. E esta é a verdadeira arte dos poetas, porque somente a poesia permite escutar os sons do corpo, o estranho que nos habita, e do mundo ao mesmo tempo. Os poetas são aqueles capazes de recuperar os sons do corpo,

<sup>26</sup> Vale dizer que a fantasia materna é onde primariamente um sujeito se origina. Ele é aí tomado como objeto do desejo materno, tal como Lacan nos apresenta em sua obra, mas em “O estádio do espelho como formador da função do eu” (1988, p. 96) é onde isso é apresentado inicialmente, na obra de Lacan, e de forma radical.

<sup>27</sup> Tradução minha.

<sup>28</sup> Jacques Lacan se refere, em *O Seminário 7, a ética da psicanálise* (1988), a uma “exterioridade íntima”, uma “extimidade” (*Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris Seuil, 1986, p.167).

recuperando os sons perdidos das palavras ainda completamente desprovidas de seu sentido, os sons de *lalangue*,<sup>29</sup> como nos ensina Jacques Lacan. Ou, em termos freudianos, tomando a obra por seu viés sublimatório, como todo artista, o poeta nos oferece um objeto – sua obra, seus poemas – no lugar de *das Ding*, da coisa perdida, do objeto perdido que constitui o ponto de origem mesmo do humano.

Esses “lugares segregados”, nos diz Ludovic Janvier (1988, p. 3), desconhecidos que são, devem logo ser abandonados pela tentação da palavra, como abrigo. Como diz Kafka (apud JANVIER (p. 3) “As pessoas se refugiam numa terra conquistada e não tardam a achá-la intolerável, porque não podemos nos refugiar em parte alguma”. A questão, para Janvier é que a palavra insere no mundo o existente disperso, o exilado, o segregado. Trata-se de recorrer à escuta, à escrita, e não às “[...] categorias mundanas, Deus ao lado do Consumo [...] recusando a facilidade dos diagnósticos, a vulgaridade do sociologismo” (p. 3). O que importa é que se possa escutar a voz daqueles que, como Kafka ou Artaud, e acrescento aqui Samuel Beckett, fracassando em quase tudo na vida, mas fizeram “[...] do fracasso sua dicção” (p. 3). Pessoas em busca de palavras, da própria respiração e em busca de si, estes escritores tiveram muita dificuldade de viver a vida. Foi difícil viver a vida, para Beckett. Aí, na vida, lhe foi impossível viver “conforme” os ideais de um Outro. Sobretudo seu desejo de escrita fazia obstáculo ao sucesso como ideal burguês, tal como este se configurava nos ideais maternos, o que exigiu de Beckett um trabalho psíquico laborioso para que deles (dos ideais de sua mãe) pudesse manter-se a boa distância. May queria que Beckett seguisse, obstinada e quase que cruelmente, os rumos dos homens da família. O território materno, portanto, era para ele essa terra de segregação que o mantinha exilado de seu desejo. Mas ele soube fazer disso a sua canção.

Sempre deslocado, errante e em sofrimento, então, Beckett se viu convocado a exilar-se. Para tanto, promoveu outro exílio, este voluntário, para separar-se do que havia desse Outro já cravado em sua carne, de sua terra natal – de suas tradições –, de sua língua materna, com todas as conotações que possa ter esta expressão. Beckett precisou exilar-se não somente da língua materna, mas também da língua

---

<sup>29</sup> “*Lalangue*” é um neologismo produzido por Lacan, inicialmente um simples “ato falho”, quando se referia a “Lalande”, que ele aproveita para nomear um “conceito”.

de sua mãe, na medida em que essa era prenhe de seus próprios desejos e caprichos, e dos quais Beckett se viu em dificuldades para desembaraçar-se. Assim é que, geograficamente, quando, ainda jovem, escolhe a França como país “de escritura”, e, mais tarde, quando passa a escrever em francês, “cria” um exílio linguístico.

## 2.2 BECKETT, O EXILADO

Em 13 de abril de 1906, em Cooldrinagh, na cidade de Foxrock, condado de Dublin, na Irlanda, em uma Sexta-feira Santa, nasce Samuel Barclay Beckett, este que virá a ser um dos grandes escritores que o século XX conheceu. Sua morte acontece às vésperas do Natal de 1989, mas não sem que tivesse deixado uma obra mais longa que sua vida. Seu percurso foi longo e difícil até que pudesse, vez por todas, assumir seu desejo, que não poderia ser de outra forma nomeado senão de seu *desejo de escrita*; talvez muito mais do que o de *ser escritor*, sendo esta qualidade, acrescentada ao ser, consequência do primeiro. São vários os testemunhos disso registrados em obras que seus amigos publicaram para dar lugar aos efeitos que a amizade com Beckett lhes provocaram como, entre outros, nos oferece André Bernold:

A grande beleza de Samuel Beckett o expunha aos olhares, mas ela lhe dava também uma forma de invisibilidade [...] O hábito da glória, sua polidez, sua simplicidade, não eram os únicos a explicar esta discricção, da sua e dos outros em relação a eles, que resultava antes de sua beleza, idêntica nele a seu poder de apagar-se (BERNOLD, 1992, p. 13).

A beleza visível de Beckett fazia dele um ser difícil de se ver verdadeiramente. Ela o escondia, ele que não se protegia. Ele apresentava de si uma sequência de aspectos descontínuos, discretos, no sentido dos matemáticos. Ser elíptico, ele o era por si. Seu corpo, a despeito de seus dizeres, lhe servia a somente ser/estar que de uma maneira intermitente, em uma expressão espaçada de suas expressões, de suas poucas vozes, de seus raros gestos, e aquelas de seus intervalos (1992, p. 14).

Sua maravilhosa simplicidade vinha daí, de sua ocupação com nada, de sua facilidade a ser nada, de desertar-se de sua potência de concentração para deixá-la errante diante de si (1992, p. 14-15).<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Tradução livre de “*La grande beauté de Samuel Beckett l'exposait aux regards, mais elle lui donnait aussi une manière d'invisibilité [...] L'habitude de la gloire, sa politesse, sa simplicité, étaient pas seules à expliquer cette discrétion, la sienne et celle des autres à son égard, que résultait plutôt de sa beauté, identique ne lui à sa puissance d'effacement*” (p. 13).

“*La beauté visible de Beckett faissait de lui em être difficile à voir vraiment. Elle le cachait, lui qui ne se protégeait pas. Elle présentait de lui une suite d'aspects discontinus, discrets, au sens des*

André Bernold, ofertando sua leitura sobre o amigo Beckett, abre uma via para que se possa abordar Beckett, o sujeito Beckett, incluindo aí seu corpo “seu corpo, e não sua imagem” (SOLLERS, 1996, p. 494 a 499), sua beleza, que não se fez sem sua obra. Tomando isso em conta, talvez seja possível afirmar que não foi Beckett quem fez suas personagens, bem o contrário, elas o fizeram, pois “nesses eclipses” (BERNOLD, 1992) Beckett, justamente, se apaga narcisicamente para reaparecer em sua letra, em sua estética, pois que em seus textos não faltam a presença destes apagamentos, desta dissipação.

Em *O inominável*, estão todos lá: Molloy, Murphy, Malone:

Talvez seja Molloy? Talvez seja Molloy usando o chapéu de Malone. Mas é mais razoável supor que é Malone, usando o seu próprio chapéu. Pronto aí está o primeiro objeto, o chapéu de Malone. Não vejo outras roupas nele. Quanto a Molloy, talvez não esteja aqui. Poderia estar à minha revelia? O lugar é sem dúvida amplo. Luzes fracas parecem indicar por vezes uma espécie de distância. Para dizer a verdade, creio que todos estão aqui, desde Murphy pelo menos, creio que todos estamos aqui, mas até agora só avistei Malone. Outra hipótese: estiveram aqui mas não estão mais. Vou examiná-la ao meu modo. Há outros fundos, mais baixos? Aos quais se chega através deste aqui? Estúpida obsessão com a profundidade. Há para nós outros lugares previstos, dos quais este onde estou com Malone, não passa do nártex? E eu que pensava ter dado fim aos estágios. Não, não, sei que estamos todos aqui para sempre, desde sempre. Não me farei mais perguntas. Não se trata antes do lugar onde você termina por se dissipar? (BECKETT, 2009, p. 31).

Estão todos lá, portanto, mas ao preço de uma dissipação, um eclipse o outro em um jogo elíptico.

Justo em um comentário sobre a obra de André Bernold (amigo de Beckett de 1979 a 1989, até sua morte, portanto), *L'Amitié de Beckett* citada acima, Philippe Sollers comenta:

Este corpo, este conjunto de gestos ou de entonações, este sistema nervoso. É, ele, como os outros? Se quisermos, sim, mas não verdadeiramente. Funciona ele de maneira normal? Tudo indica o contrário. Sabe ele, então, alguma outra coisa de essencial? Oh, sim. A mais singular experiência que nos conta o admirável pequeno livro de André Bernold está contida nesta simples admiração: pela primeira vez, a tal ponto, alguém observa, com precisão e delicadeza, um escritor vivendo. Bernold, quando

---

*matematiciens. Être elliptique, il était de soi-même. Son corps, em dépit de ses dires, lui servait à n'être là que d'une manière intermittente, dans l'expression espacé de ses visages, de ses quelques voix, des rares gestes, et celle de leur mise au repos*” (p. 14).

“Sa merveilleuse simplicité venait de là, de son occupation de rien, de son aisance à n'être rien, à deserter souvent sa puissance de concentration pour la laisser errante devant lui, sur un coin de table” (p. 14-15).

encontra Samuel Beckett, no fim dos anos 70, é estudante em Paris. Ele leu os livros de Beckett, ele o admira, ele lhe escreve, depois ele o visita e o escuta até sua morte<sup>31</sup> (SOLLERS, 1996, p. 494-499).

A importância disso, nos diz ainda Sollers, é que ele, Bernold, escutando os livros de Beckett

[...] com ouvidos de músico, retorna sem cessar sobre esta identidade entre o corpo e linguagem, o que consiste em recolocar a questão (abismo do autor no extraordinário *Pas moi*), da encarnação; Impossível encarnação? Horror e limite? Em um escritor ruim ou medíocre sente-se bem a distância entre o que escrevem e o que são. Mas Beckett é bem, em pessoa, esta “irreduzível encarnação impessoal”, essa “qualquer coisa de incansavelmente rotativo, imanente e salvador” que fala em seus textos ou suas peças (SOLLERS, 1996, p. 494 a 499)<sup>32</sup>,

e, portanto, *nos fala*, na medida em que é com seu corpo, com seu inconsciente, que Beckett escreve, por isso não rimos dele, ou nos angustiamos, mas rimos e nos angustiamos *com* ele.

Lacônico, o silêncio, antes mesmo que aquele de sua pátria e, mais tarde, de sua língua, anterior a todos, constituía o primário território de seu exílio. Território beckettiano por excelência, cujo limite era o infinito, era ele, seu silêncio *de* exilado e *em* exílio, o que mais o afastava de si para que melhor pudesse se aproximar de mais singular nele mesmo: do estranho que lhe habitava. Entretanto, o homem, como nos diz Janvier (1988, p. 2), “está exposto nas palavras de seu percurso”, mesmo Beckett, que era “mudo ou quase mudo sobre si próprio e sua obra” (p. 2). Um escritor, aqui Beckett em especial, é aquele que testemunha, que prova mesmo, que há uma continuidade de tecido, de ritmo – passagem metonímica de um a outro – entre os livros e o modo como o corpo (o inconsciente) que os escreveu anda, fala, cala, aparece e desaparece. O escritor, portanto, *um* escritor, é o avesso do que se

<sup>31</sup> Tradução livre de: “*Ce corps-là, cet ensemble de gestes ou d'intonations-là, ce système nerveux-là. Est-il comme les autres? Non. Biologiquement réductible? Si l'on veut, mais pas vraiment. Fonctionne-t-il de façon normale? Tout indique le contraire. Sait-il donc quelque chose d'autre, d'essentiel? Oh, oui. La très singulière expérience que nous raconte l'admirable petit livre d'André Bernold tient dans cet étonnement simple: pour la première fois à ce point, quelqu'un observe, avec précision et délicatesse, un écrivain en train de vivre. Bernold, quand il rencontre Samuel Beckett, à la fin des années 70, est étudiant à Paris. Il a lu les livres de Beckett, il l'admire, il lui écrit, puis il le voit et l'écoute régulièrement jusqu'à sa mort.*”

<sup>32</sup> Tradução livre de: “[...] avec l'oreille du musicien revient sans cesse sur cette identité entre corps et langage, ce qui consiste à reposer la question (abîme chez l'auteur de l'extraordinaire *Pas moi*) de l'Incarnation. Impossible incarnation? Horreur et limite? Chez un mauvais écrivain ou un médiocre, on sent aussitôt la distance entre ce qu'ils écrivent et ce qu'ils sont. Mais Beckett est bien, en personne, cette “irréductible incantation impersonnelle”, ce “quelque chose d'inlassablement rotatif, immanent et salvateur” qui parle dans ses textes ou ses pièces”.

crê, o avesso dos ideais do que “seria um escritor”. Grande ou genial, antes de tudo, ele é um humano como os outros. Com seus erros, fraquezas, seus ridículos, vícios, pequenez, sua neurose. E mesmo sua monstruosidade. Seu mérito, porém, é, com os restos de tudo isso, poder construir este espaço de exílio que é sua obra e ofertá-la, como dom simbólico, ao mundo.

Certo, como nos diz Ionesco (1976-1997, p. 149), trata-se de uma aberração quando alguns “espíritos mais ou menos iminentes” veem em Beckett o que denominou de vítima da sociedade burguesa, do capitalismo, o que iria contra toda a sua obra, contra seu pensamento de escritor, na medida em que não é “[...] da condição social e política que Samuel Beckett sofre, mas é bem de nossa condição existencial, da situação metafísica do homem”. Contudo, não há razão que impeça que, para além do ele mesmo Beckett, pudesse sofrer – todos sofreremos de nossa condição –, Beckett poeta, contemporâneo, na radicalidade de seu exílio, nesse território – sua obra – que é ao mesmo tempo o dele, o nosso e de seus personagens, como artista que é, Beckett não pudesse ter testemunhado uma forma de exílio que é também o do sujeito contemporâneo. O “olhar” de Beckett é sempre o de um exilado. Talvez por isso não haja mesmo um só personagem em suas obras que não encarne, de alguma maneira, esta condição. Em *Echo's Bones*, traduzida para o português como *Ossos de Eco* (BECKETT, 2015), esse “olhar” se escancara. Segundo Janvier (1988, p. 13),

A partir desta coletânea de poemas, o que vai se ouvir é a força e a proximidade do som. O escândalo da morte, solidão, exílio interior levantam e encrespam a palavra a ponto de torná-la mesmo exotérica. A pessoa espoliada se dissimula como Eco fugindo de Narciso, com imitações, empréstimos (Dante, Rimbaud etc.) ou caretas. O mal, no mundo, deixou a voz intacta. No decorrer do percurso, só a voz contará.

Fora do mundo, o exilado, porém, pode ver o mundo com a distância necessária. Os roídos, desgastados pelo tempo e ausentes do mundo, mas que desta posição veem o mundo e sua miséria, também podem ser Molloy, Malone, Willie e Winnie, Glov, Hamm e seus pais “enlatados” ou os derradeiros personagens de *Le Dépeupleur* (1970).

Sam, como chamavam a Beckett os seus íntimos, deu diversas provas de que pouco se importava em “ser” o que quer que seja, tendo se preocupado e insistido em que fossem lidas e escutadas, aí sim, suas letras e as vozes de suas personagens, que

ainda que construídas a partir de suas “reminiscências”, ao se apresentarem no palco/cena, romances ou poemas, passam a dar voz e imagem também ao homem de seu tempo, à “comitragicidade” da condição humana.

Sim, ao invés do habitualmente “tragicômico” para nomear obras que entremeiam estas duas dimensões, o trágico e o cômico, a obra beckettiana, seus textos, conduzem o leitor expectador por uma via que é a de um riso provocado pela **derrisão** (a palavra riso está aí contida), pelo fato de que algo da ordem do risível se anuncia/enuncia quando cai o véu, quando se desvela o *semblant* que confere imagem de completude idealizada à condição humana, que é trágica porque incompleta, prematura e precária, faltosa. Se a experiência do cômico, do que faz rir, pois, perpassa a cena beckettiana, tudo caminha, contudo, para um fim que é eminentemente trágico. Sem exceção, em sua obra, como os seres tão risíveis quanto mais cadavéricos de Giacometti (Figura 02), ainda que muitas vezes imóveis em Beckett, derrisórios, sempre à beira da dissolução, suas personagens caminham, como na vida, inexoravelmente para a morte, o que jamais é escamoteado em Beckett.

Ilustração 02: O homem que caminha



Fonte: Arte & Ofício (2016)

Eugène Ionesco (1976-1997, p. 149) – convocando-o mais uma vez aqui – em contundente crítica ao que dizem muitos “espíritos mais ou menos eminentes” sobre

Beckett, sobre sua obra e sua pessoa, dirá que se trata, por exemplo, de uma aberração que se o considere como uma vítima do capitalismo ou de uma sociedade burguesa, e que assim considerar sua escrita e sua vida vai contra o pensamento do escritor, uma vez que o que Beckett interroga, profundamente, é a condição humana, sua irremediável posição precária, derrisória, trágica. Entretanto, Beckett consegue, mais como “contemporâneo” que como “pós-moderno”, pois que ainda “moderno” em seu procedimento, para além de suas convicções, colocar em cena, e na cena, o modo como o mal-estar, inerente à civilização, comparece hoje. Ionesco (p. 151), no fim de seu texto sobre Beckett, “*A propos de Beckett*” (1976-1997, p. 151), evoca André Gide que, antes de morrer, teria dito o seguinte: “Eu acredito.”. É o que é necessário: acreditar. É mais difícil que não acreditar. Beckett é impaciente. Eu também. Mas um dia, tudo isto estará longe, bem longe de nós. No momento, Beckett nos reensina que o homem é um animal metafísico ou religioso. Sem a metafísica, nós seremos nada (GIDE apud IONESCO, 1976-1997, p. 151). Não estaria aí, Gide, com Ionesco, e com Beckett, antecipando, justamente, este homem, que vamos preferir chamar aqui de sujeito, a condição deste sujeito pós-moderno? Aquele que desacreditou-se disto que a filosofia denomina a transcendência e os discursos que a sustentavam? Não estariam estes “poetas”, esses “contetemporâneos”, a antecipar a condição de um sujeito que estaria muito próximo, ou mesmo identificado melancolicamente, a esse “nada”?

Beckett era filho de May Roe e William Beckett, ambos descendentes de famílias abastadas da burguesia protestante. “Burguesia protestante”, conjunção de dois significantes que marcarão, evidentemente, a vida, portanto, a obra de Samuel Beckett, constituindo elementos decisivos de seu exílio voluntário, território onde pôde dar lugar a isso que nomeou-se seu desejo de escrita e, dessa, forma, construir sua obra, reescrevendo e reinventando, através desta, sua própria vida, ainda, como já visto, que o acento não tenha sido colocado por Beckett em sua burguesa condição. O que importa é que, de sua profunda inadaptação ao mundo, de sua angústia, nasce o desejo de escancará-la, escrevendo.

A posição de “exílio”, em que se encontrou Beckett, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, posição esta que, com o modernismo tardio de sua estética, acaba

por antecipar – como se quer aqui sustentar – o sujeito na pós-modernidade. Em *Fim de partida*, por exemplo,

[...] o caráter cifrado de sua obra vincula-se à experiência da destruição. Repetindo a estrutura dramática de *Esperando Godot*, os dois protagonistas, Hamm e Glov, giram em falso, reclusos num abrigo, sofrendo com a escassez de alimentos e remédios. Ambos perambulam no *front* da catástrofe, entre o desassossego dos paralíticos e o mutismo dos tagarelas. Já não fazem parte da esfera da produção, do comércio e da burocracia. Pertencem a uma etapa mais violenta do processo histórico: são meros sobreviventes. A dinâmica de *Fim de Partida* é ditada pela elipse, pelo corte. Seus personagens se reduzem a uma espécie de lixo, detrito da memória, ruína familiar. O único rasgo de poesia penetra pelas frestas do passado – a nostalgia dos dias felizes –, para logo resvalar em pantomima patética. *Fim de Partida* é [arrisco dizer, como todos os textos de Beckett] um ensaio sobre o enigma de nossa condição – segundo Beckett – desumana. (ANDRADE, 2002, orelha da contracapa de *Fim de Partida*).

Assim é que Hamm e Glov encarnam a subjetividade em ruína, ou mesmo arruinada, que vemos todos os dias comparecer à cena/palco do mundo, e às vezes, quando em sua angústia, alguns sujeitos buscam a cena de um consultório de psicanálise para ali fazer com que a palavra, a sua, aquela que o sustenta em posição de sujeito, retome a função de tésseira do sentido perdido de sua vida.

Sem entrar em detalhes de sua biografia, vale reafirmar que ela testemunha o fato de que o exílio geográfico de Beckett, aparentemente voluntário, se inicia forçosamente em função de intensos e penosos conflitos familiares que o fazem, num primeiro momento, num passo inicial em direção a outras formas de exílio, trocar Dublin por Londres, onde viverá entre 1933 e 1935. É fato também que, para além de seu intenso contato – e admiração – com o idioma francês e com os escritores franceses, seu fracasso editorial em língua inglesa o impulsionaram para outra forma de exílio. Beckett decide, pois, exilar-se, num sentido não somente metafórico, mas essencialmente semântico, pois, além de escolher outro país para viver, a França, adota outra língua, o francês, para escrever sua obra. A aposta é a de que assim, desta posição deslocada, estrangeira, ectópica, “extima” (exterioridade íntima), de exilado, o escritor tenha encontrado o máximo de distância necessária para justamente aproximar-se ao extremo da própria condição humana, fundamentalmente de como esta se apresenta hoje, na medida em que o homem contemporâneo, este da sociedade do hiperconsumo, da linguagem reduzida à sua

função de comunicação, da paixão pelos *gadgets* (dos quais falaremos mais tarde) – que coloca pessoas distantes em “conexão” e as próximas em uma solidão por vezes extrema –, conhecerá uma forma inusitada de exílio, forma extremada de segregação, mas no caso, nada escolhido, bem de outro modo, como algo que se impõe, por razões que lhe escapam, de uma forma, portanto, alienada, o que não é sem consequências, e cuja forma mais radical talvez se possa nomear como um exílio/segregação da própria existência.

### 2.3 EXÍLIO

Diante da atual diversidade do uso deste termo, exílio, faz-se necessário partir de sua etimologia para que se possa ter uma ideia de seu sentido referencial, para depois estendê-lo aos outros, especialmente sobre o uso que se faz na literatura, seja dele próprio, o exílio, como tema, seja como posição adotada por um poeta/escritor como estratégia de escrita, de criação.

Oriundo do latim *exsilium* (suas formas variaram: s. XIII *eixillo*, s. XV *esil*) significou, originalmente e ao mesmo tempo, “banimento” e “lugar em que vive o exilado”. E logo seu sentido figurou-se como “lugar longínquo, afastado, remoto” ou “isolamento do convívio social; solidão”. Juridicamente, trata-se da “proibição judicial que impede [alguém considerado] criminoso de residir ou permanecer, durante período de tempo não inferior a um ano, na localidade onde praticou o crime, como medida a bem da ordem pública e do próprio criminoso” (HOUAISS, 2001, p. 1284). Mas como bem se sabe, tal medida, via de regra, é utilizada por formas de poderes totalitários, ditaduras e estados de exceção que não suportam questionamentos, ou mesmo por questões históricas de rivalidades entre povos, como é o caso dos judeus. Por isso, não raro, encontraremos, ao longo da História, intelectuais, filósofos, escritores, poetas que, ao ousarem interrogar as formas estabelecidas da ordem, foram exilados. Alguns de forma voluntária, como ato simbólico que expressaria uma revolta – como foi o caso de Camus, para quem o homem revoltado, *l'homme révolté*, é a própria encarnação do homem exilado que, pela revolta, é levado à ação

diante de sua condição absurda –, outros por questões políticas, como foi o caso de Ovídio, na Antiguidade, cujo exilamento deveu-se – mesmo que de forma não clara – ao caráter subversivo de sua própria obra. Ovídio não só fez do próprio exílio tema de sua poesia como o transformou em “espaço literário” (BLANCHOT, 1987). Em Ovídio como em Kafka – e tantos outros –, para quem a obra não o “protege somente do mundo, mas da exigência que o atrai para fora do mundo” (BLANCHOT, 1987, p. 47), o exílio, em seu sentido metafórico, portanto, confunde-se com a própria literatura, passa a ser o próprio território literário. Kafka, pois, ao

[...] presentir que, banido deste mundo real, ele talvez já seja cidadão de um outro mundo onde tem que lutar não somente por si mesmo, mas também por esse outro mundo, então escrever apresentar-se-lhe-á apenas como um meio de luta, ora decepcionante, ora maravilhoso, que ele pode perder sem tudo perder” (BLANCHOT, 1987, p. 59).

Assim sendo, a exemplo de Kafka, um escritor pode “habitar sua língua como poeta e ser estrangeiro em seu próprio país, ele é/está presente mesmo ficando dentro de fora do mundo<sup>33</sup>. Neste caso, Beckett, por sua vez, cria seu exílio não somente ao mudar-se geograficamente, mas ao promover um “deslizamento para fora da linguagem” e, ainda, em outra língua para que, desta forma, num exílio semântico, possa se afastar ao máximo de sua intimidade para a ela retornar de outro-lugar, de um entre-lugar. Trata-se de um

[...] deslocamento das coisas em direção a uma região desconhecida, deslocamento que não é somente uma simples mudança de grau, mas de natureza, é um deslocamento fora da linguagem em direção a uma região onde a vida humana não é mais sustentada pela escala semântica” (BERNAL, 1997, p. 220).

Isto porque o olhar de Beckett é um olhar de exilado, [...] “roído pelo tempo”, o ausente do mundo vê o que se passa no mundo. Longe dos amores e da história, ele põe sobre as coisas o olhar de exilado que os homens e seus cenários carregam de um “negativo irrecusável”, e o diz com palavras diretas” (JANVIER, 1988, p. 13).

Em *Reflexões sobre o exílio*, Edward Said (2003, p. 46) atenta para o fato de que “O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar [...], é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar [...] sua tristeza essencial jamais pode ser curada”, e “não se pode esquecer que o exílio, seja ele

<sup>33</sup> Paródia/tradução livre, do autor do verbete, de «*Habiter sa langue en poète et être étranger dans son propre pays. L'écrivain est présent tout en séjournant dans le dehors du monde.*» (Macé-Scaron, 2010, p. 3).

político, econômico, religioso ou ideológico, impõe uma “condição de perda terminal” (SAID, 2003, p. 46), que é “condição criada para negar a dignidade” (SAID, 2003, p. 48) e, por isso mesmo, o lugar e a força que este tema tem hoje na literatura e em outros campos, não podem encobrir o fato de “[...] que o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia” (SAID, 2003, p. 47).

Por essa razão, e por produzir marcas incuráveis – posição ciumenta, de hostilidade, sentimento exagerado de solidariedade de grupo – o exílio não pode ser considerado como “bom para nós” (SAID, 2003 p. 47). Contudo, há poetas, escritores que “conferem dignidade a esta condição” (p. 48). A condição do exílio, pois, conduz a um distanciamento tal que um saber se impõe ao exilado, ou seja, que

[...] as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão e da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência, (SAID, 2003, p. 48)

e, pode-se acrescentar, não raro vai buscar uma saída frente à errância que pode derivar de sua condição. Esse é o exemplo de Adorno, que, ao exilar-se nos Estados Unidos em função da Segunda Guerra Mundial, escreve de lá o que se considera sua obra-prima, *Minima Moralia*, e “não se recusou a ficar sentado à margem, afagando uma ferida, há”, nos diz Said, “coisas a aprender: ele [o exilado] deve cultivar uma subjetividade escrupulosa” (SAID, 2003, p. 57). Adorno, não por acaso, dá à obra supracitada o subtítulo de *Reflexões a partir de uma vida danificada*, tais foram os efeitos de seu exílio. Contudo, foi a partir dessa fratura, dessa mutilação, que Adorno acabou por desvelar algo da condição do homem moderno, ou mesmo pós-moderno, tornado objeto/mercadoria pela lógica do consumo. Porém, diante do irremediável, diz Adorno: “Para quem não tem mais pátria, é bem possível que o escrever se torne sua morada” (ADORNO, 1992, p. 75.).

Na mesma esteira de Adorno, mesmo antes dele, Freud teve a audácia de introduzir algo da verdade que habita a experiência humana: a condição primordial de desamparo e despedaçamento, de exílio em relação à própria existência que coloca

o homem, de saída, em posição de total dependência de alguém que o acolha. O fato é que, nos diz Lacan, “[...] a concepção utilitarista do homem [tem levado] a realizar cada vez mais o homem como indivíduo, isto é, num isolamento anímico sempre mais aparentado com sua derrelição original” (LACAN, 1998, p.124), e ainda, nos diz Lacan, esta derrelição, este despedaçamento original, no chamado “homem “liberado” da sociedade moderna” (LACAN, 1998, p. 126) – pós, se o quisermos –, comparecerá como uma “pavorosa fissura” (p. 126).

É essa vítima comovente, evadida de alhures, inocente, que rompe com o exílio que condena o homem moderno à mais assustadora galé social, que acolhemos [os psicanalistas], quando ela vem a nós; é para este ser de nada que nossa tarefa cotidiana insiste em reabrir o caminho de seu sentido (LACAN, 1998, p.126).

Isto porque, por mais que se fale da literatura, da escrita, como forma de tornar obra os efeitos devastadores do exílio, tome ele não importa que forma, ainda que se faça dele uma canção, uma “Canção do exílio” (DIAS, sd), o exílio é um lugar de onde não se retorna jamais. E não porque não se pode fazer de volta o percurso geográfico, mas porque não se pode recuperar a fratura no tempo por ele provocada.

Talvez, então, tenha sido a partir de seu próprio vazio, de sua posição de inadaptação fundamental que Beckett, jamais escamoteando sua angústia, que é também a nossa, e buscando nas palavras, no desejo de colocar nas palavras o que não vai bem, e não cessando também de ‘cavar’ a si mesmo, termina por se reinventar a partir de sua obra, forma privilegiada não de apagar as marcas de um exílio, mas de torná-lo literatura. Assim é que, ao inventar seus personagens, Beckett o faz posicionando-os na dobradiça entre o que há neles de si próprio e o que há de mais universal em nossa condição, tal como se apresenta, por exemplo, *Murphy* (2003) nas palavras de Janvier<sup>34</sup>:

Indolente mas decidido a fugir do mundo, “nascido aposentado” mas buscando o exílio, amado por duas mulheres de quem foge, perseguido, Murphy é este “solipsista alquebrado” que acaba sob a forma de um pacotinho de cinzas espalhadas entre a serragem de um bar. Jogo-

---

<sup>34</sup> Ludovic Janvier nasceu em Paris em 1934. É romancista, ensaísta, novelista e poeta francês. Publicou duas obras dedicadas a Samuel Beckett que constituem referências importantes quando se trata desse autor. Tais obras são: *Pour Samuel Beckett*, Éditions de Minuit, 1966 e *Samuel Beckett par lui-même*, Éditions du Seuil, 1969, essa última traduzida para o português sob o título *Beckett*, José Olympio Editora S. A., 1988.

perseguição, meditação sobre o “fiasco colossal” a que a vida condena o vivente (JANVIER, 1988, p. 15).

Não por acaso, a posição de ‘exílio’ na qual Beckett se coloca – aparentemente como uma decisão puramente consciente – para escrever, o lança numa condição tal que, quase à sua revelia, ao passar, num dado momento, a “escrever o que sente”, acaba por falar de si; mas ao se valer de um espaço privilegiado, que é o da narrativa literária, faz de sua miséria, de sua errância a matéria-prima de algo que toca no universal da experiência humana. Há pelo menos duas ocasiões em que Ludovic Janvier comenta o fato de que Beckett passa a escrever o que sente, uma vez tendo criado seu personagem Molloy<sup>35</sup>. A primeira em *Samuel Beckett par lui-même* (1969) e, a segunda em um texto intitulado “*Lieu dire*”, publicado em *Cahiers de L’Herne* (1997, p. 193). Ele diz o que sente, e o que diz/escreve ele o faz de sua condição de exilado. E é dessa posição ao mesmo tempo íntima e absolutamente exterior a ele mesmo, que Beckett, exilado de seu país e de sua língua deixa, em sua obra, o testemunho de um tempo, do seu, do nosso tempo.

---

<sup>35</sup> «*J’ai conçu Molloy et la suite j’ai pris conscience de ma bêtise. Alors, je me suis mise à écrire des chose que je sens (1961)*» (*Samuel Beckett par lui-même*, Éditions du Seuil, 1969). “Eu concebi Molloy e em seguida tomei consciência da minha estupidez. Então, eu comecei a escrever as coisas que sinto” (Tradução livre).

### 3. A PÓS-MODERNIDADE E SEU SUJEITO: A CENA BECKETTIANA

Apaguem os restos, parece dizer a nossa contemporaneidade.  
Teresa Nazar (2009)

O sol brilhava, sem alternativa, sobre o nada de novo.  
Beckett (2013)

Existem, no entanto, várias formas de pobreza. E, há, entre todas, uma que  
escapa às estatísticas e aos indicadores: é a penúria da nossa reflexão  
sobre nós mesmos.  
Mia Couto (2016)

Este capítulo pretende refletir sobre o sujeito na pós-modernidade tal como – essa é a suposição – ele comparece, ou é antecipado, na cena beckettiana através de seus personagens. Visa, igualmente, lançar luz sobre o que eles podem ensinar à psicanálise sobre o que se tem denominado como novas modalidades de apresentação do sujeito. Teremos que considerar aqui as elaborações principalmente de dois importantes nomes que se lançaram no sentido de elucidar, conceituando, o que se tem nomeado em diversos campos do saber: Jean-François Lyotard e Fredric Jameson. Ainda que outros importantes intelectuais tenham disso se ocupado, a escolha aqui se deu em função do fato de que estes dois – o primeiro, filósofo, o segundo, crítico literário, ambos de orientação marxista – partem de pressupostos que são afins ao que se tem chamado, pelos psicanalistas, quando abordam particularmente a relação do sujeito com seu tempo – o que é indispensável à clínica – seja de “novas patologias” seja de “nova economia psíquica”. Das obras de Beckett, lancei mão, principalmente, de *Molloy*, *Oh les beaux jours*, *O inominável*, *Murphy* e *Fim de Partida*. Entre autores da psicanálise e que dela se aproximam, estarão presentes com algumas de suas contribuições, Sigmund Freud e Jacques Lacan – centrais em todo o trabalho – Jean-Pierre Lebrun, Charles Melman e Dany Robert Dufour.

### 3.1 DERIVAS SOBRE A PÓS-MODERNIDADE E O PÓS-MODERNO

Ainda que correndo o risco de uma simplificação/redução, é necessário resumir o de que se trata quando se fala de “pós-modernidade”, que não se tomará aqui exatamente como uma “era” ou “período” que se sucedeu a outro, mas como rasgos, intromissões na História, que sofrem e vêm sofrendo tanto a Modernidade quanto o projeto modernista, que abalou, este último, profundamente o campo da cultura, das artes, dos valores, principalmente a partir do final do século XIX.

Refiro-me à Modernidade como todo o ideário ou visão do mundo relacionados ao projeto empreendido pelo Ocidente a partir principalmente do marco introduzido por René Descartes (Século XVII). Rompendo com a tradição medieval, com o pensamento escolástico, a Modernidade estabelece a autonomia da razão – de suas categorias e leis – (MAYOS, 1993), o que produziu efeitos profundos nos saberes, nas estruturas sociais e na subjetividade, tendo essa inventado mesmo o “sujeito”. O projeto dito moderno consolida-se com a Revolução Industrial e está relacionado com o desenvolvimento e avanço do capitalismo. Já o projeto modernista, ao qual me refiro, trata-se dos vários movimentos de vanguarda da primeira metade do século XX, que inclui cubismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo, para citar somente o que se passa no campo das artes, e modificou profundamente o campo da cultura, dos valores, principalmente a partir do final do século XIX. Abalo este que não foi desacompanhado, evidentemente, do que se passava na economia e na política.

Este conceito, de pós-modernidade, entretanto, implica certa temporalidade, que se pretende mais uma temporalidade lógica que propriamente cronológica, e pós-moderno, refere-se ao sujeito que lhe concerne, que produz e assume, ao mesmo tempo, o que é próprio a esta temporalidade. E também ao sujeito na perspectiva da psicanálise, que se apresenta na cena da clínica, que não é mais exatamente aquele que se apresentava a Freud e seus contemporâneos.

Para introduzir, então, o que seria pós-moderno, poder-se-ia evocar o enorme desencanto, em escala mundial, em relação à religião, à política e à própria ciência,

em relação à ideia da verdade e de progresso que marcaram a História, fundamentalmente após as duas grandes guerras. A dita era da comunicação, do mundo do espetáculo, da cultura de massa e do consumo de mercadorias como ideais de bem-estar, a busca da felicidade e do divertimento, que são sintomas de nossa atualidade. São fenômenos que não se pode escamotear quando se visa a apreender um pouco do que vai se passando pelo mundo, sobre como tem caminhado, hoje, a humanidade, sobre como se apresentam, atualmente, os sinais de nossa ineliminável angústia e dor de existir, tal como aponta Sigmund Freud em “O Mal-estar na civilização (1927)”: a angústia e a dor de existir são inerentes à condição humana.

Complexo e atual, o conceito de pós-modernidade e daquilo que lhe é próprio, que lhe concerne, daquilo ao que atribuímos o adjetivo “pós-moderno”, se aplica a campos diversos como a Arte, Arquitetura, Estudos Literários, Filosofia, Sociologia, Antropologia, as Tecnociências<sup>36</sup>, Psicologia, Psicanálise. Em cada um deles, esse conceito/categoria encontrará seu significado, seu sentido próprio e sua especificidade. Contudo, é possível fazer uma espécie de síntese, mesmo que encontre resistências, na medida em que há opiniões diversas sobre o que isto pode significar. Pois é inegável, e mesmo evidente, que o “pós-moderno” designará algo que contrasta, ou se opõe, ou critica mesmo o que se denomina como “moderno”. Às vezes até mesmo põe em relevo ou em coexistência traços e elementos que poderiam ser considerados “modernos”. Há controvérsias sobre isso, elas vão permanecer neste trabalho, que não pretende propriamente desfazê-las.

Não se deseja, até porque seria impossível, um consenso de ideias sobre o pós-moderno e a pós-modernidade, uma vez que há contradições que implicam essas nomenclaturas. Elas, no entanto, não existem ao acaso. Mas, sem dúvida, por si, são já a tentativa de apreender conceitualmente as rupturas que, na verdade, jamais cessaram de ocorrer na História, que engendram mesmo seu sentido, ainda que esta já tenha conhecido períodos de uma aparente estagnação. Controversas e polêmicas, tais nomenclaturas apontam, sim, para mudanças, deslocamentos, quebra

---

<sup>36</sup> Tecnociência é um conceito utilizado de maneira interdisciplinar na área de estudos de ciência e tecnologia designando o contexto social e tecnológico da ciência que indica um novo modo de "produção de verdades" que associa a ciência e a técnica constituindo uma *teknoepisteme* (LUZ, 24/2014, p. 27-32).

de paradigmas da civilização e na posição de um suposto sujeito que, ao mesmo tempo, protagoniza/agencia e sofre, de forma alienada, os efeitos das transformações que alguns chegam a nomear “mutações”, das quais a Arte sempre é o testemunho, porque apresenta o ponto de mudança da posição do sujeito em relação ao real de sua experiência. Vamos chamar aqui “mutação” justamente isso: uma dada mudança de posição discursiva do sujeito frente ao Outro, ao Outro da cultura, frente a um discurso que, determinando mesmo os Tempos da História, modifica também a maneira de como se apresenta o mal-estar na cultura e o modo como se apresenta a subjetividade ao longo da aventura humana.

O fato é que há uma unanimidade em reconhecer uma “mutação” em curso, já notada por Jacques Lacan quando se refere ao surgimento de uma nova forma de liame social, quer dizer, um novo discurso, além dos que já se havia estabelecido, decorrente de uma “mutação” do discurso do mestre: o discurso do capitalista. “Falo dessa mutação capital, também ela, que confere ao discurso do mestre seu estilo capitalista”, nos diz Lacan (1992, p.160). Ora, se temos um novo discurso, teremos, conseqüentemente, o surgimento senão de um “novo sujeito”, como afirmam alguns, mas ao menos de novas subjetividades, novos sintomas, novas maneiras de o homem se relacionar com a verdade, novas relações, inclusive, entre a verdade (que para a psicanálise, distintamente de como a toma a ciência, é sempre não-toda) e o saber, com o saber inconsciente. A aposta é a de que a literatura, os artistas, a arte em geral, como já dito, instruem sobre essas mudanças. A aposta é que Samuel Beckett pode bem testemunhar o que vou designar aqui de “ponto de mutação”.

Retomando a razão da escolha desses que procuram definir a “pós-modernidade” e o “pós-moderno”, o que interessa sobremaneira é que ambos admitem que o homem, o sujeito, hoje, se apresenta na cena do mundo de forma distinta de como se apresentava há bem pouco tempo. Pelo viés da psicanálise, isso se apresenta, seja na clínica ou no social, cuja relação é *möebiana*<sup>37</sup>, de um modo que se pode chamar evidente. Talvez, até mesmo o fato de que não se possa prescindir da teorização lacaniana, diz respeito ao fato de que o que Freud escutava na clínica era

---

<sup>37</sup> Lacan introduz a figura topológica da “banda de Möebius” para estabelecer uma relação mais condizente com a lógica do inconsciente, entre a “pulsão de vida” e “pulsão de morte”, entre “inconsciente e corpo”, entre o “dentro e o fora”, “entre o social e o individual”, para dar alguns exemplos, superando, de alguma maneira, o “dualismo” freudiano, francamente sustentado por relações que se apresentariam através da “banda euclidiana”.

o sujeito ainda da modernidade, e esse que Lacan passa a escutar é o sujeito já “mutante pós-moderno”, ainda que não o tenha assim nomeado.

Como o sabemos, seria impossível abordar, hoje, a Arte, o mundo, as “mentalidades” ou o sujeito do mesmo modo como o fazia Hegel, ainda que não possamos, de forma alguma, dispensá-lo. As assim chamadas “Belas Artes” ou a produção artística/estética em todos os seus campos, bem como as transformações no plano das consciências, ou da posição inconsciente do sujeito frente ao Outro da cultura, necessitam, atualmente, serem tomadas a partir de um instrumental ou conceitos que precisaram, certamente, avançar ou, no mínimo, acusar o golpe da mudança. De forma nenhuma se pretende aqui esgotar assunto tão complexo e difuso quanto a polêmica que envolve as denominações “Modernidade” e “Pós-modernidade”, “moderno” e “pós-moderno”; seja para designar movimentos artísticos/culturais e suas relações com as dimensões políticas e econômicas – que não cessam de se modificar determinando mesmo o movimento da História –, seja para designar o sujeito, melhor, o modo como comparece na cena do mundo a subjetividade, que toma sua forma em um dado discurso, ou, se preferirmos, no modo como uma certa articulação entre o Simbólico e Imaginário apreendem o Real da experiência humana, como nos ensina a Psicanálise a partir de Lacan. Mesmo o sociólogo francês Gilles Lipovetsky (2004, p. 49-103), alegando que “pós-moderno” já não é suficiente para nomear as transformações ocorridas na sociedade atual, propõe atualmente, hipermodernidade, ou “sociedade hipermoderna” para designá-las. Não caminharemos por essa via. O objetivo deste trabalho, deste capítulo, mais especificamente, por essa razão, é tão-somente nomear um momento de fratura/ruptura – que se apresenta atualmente nos sintomas sociais e na clínica psicanalítica que foi, de alguma forma, testemunhado por Beckett como autor contemporâneo, no sentido agambeano, para falar deste “sujeito pós-moderno”, nomenclatura aceita por psicanalistas e filósofos, próximos ao campo psicanalítico, que irrompeu na cena do mundo, do teatro e páginas desse inclassificável, anticanônico escritor irlandês.

Em função da conhecida polêmica – e até rejeição – em torno desta nomenclatura, o “pós-moderno”, será necessário comentá-lo um pouco mais a título sobretudo de esclarecimento. A rejeição, a aposta, como já dito, é a de que há (novos) traços que

caracterizam o sujeito na atualidade, possíveis de serem colocados em relevo por ela a partir do campo psicanalítico e da obra, de seus personagens, de Beckett.

Em uma pequenina e densa obra resultante de debates realizados no Brasil publicada sob o título *O mal-estar na subjetivação*, em 2010, o psicanalista belga Jean-Pierre Lebrun delinea com simplicidade e clareza alguns fios que sustentam o que se quer aqui afirmar. Ele diz:

No funcionamento de nossa vida social, podemos apenas constatar o enfraquecimento, senão o próprio desaparecimento, do que ontem ainda constituía norma comum, daquilo a que nos referíamos fora e também dentro de cada um de nós e que era habitualmente transmitido pela tradição (LEBRUN, 2010, p. 09).

Para Lebrun (2010, p. 09), trata-se de constatar, sem lamentar, “[...] a ruptura com o fio da tradição, assim como o introduziu Hanna Arendt”, uma vez que não é possível mais desprezá-la, levando em conta, inclusive, que o que hoje se passa não é assim tão recente. O ponto mais importante a ser considerado aqui, porém, como o mais relevante, é também constatar que

O recente e o novo é que parece que hoje atingimos o ponto de não-retorno, e a ruptura se encontra a tal ponto consumada que não é incongruente se falar agora de *atestado de óbito da sociedade hierárquica*, como o identificam os autores da obra coletiva publicada com o título *As revoluções invisíveis*<sup>38</sup>. Uma norma transcendente, à qual poderíamos espontaneamente nos referir – quer seja para aceitá-la ou para contestá-la e transgredi-la –, que permita à sociedade se representar *una*, é substituída pela aspiração de encontrar uma norma que não se refira senão a si mesma (LEBRUN, 2010, p. 09).

Tal constatação alinha-se com as elaborações contidas em *La condition postmoderne*<sup>39</sup>, *A condição pós-moderna*, obra de 1979, na qual Lyotard toma como objeto a “condição do saber nas sociedades mais desenvolvidas” as quais decide nomear “pós-modernas”, termo que, no entanto, já estava sendo usado na América por críticos e sociólogos, segundo este autor (1979, p. 7). Curiosamente, foi Mário Pedrosa, crítico brasileiro, em 1966, em artigo publicado no Correio da Manhã de 26 de junho de 1966 – dedicado à arte de Hélio Oiticica – um dos primeiros a utilizar o termo “pós-moderna” (COSTARD, 2010, p. 112) para referir-se à novidade no campo da arte, à “nova vocação”, movimento do qual para ele, o Brasil não seria, inclusive,

<sup>38</sup> A obra citada é: *France, les révolutions invisibles, obra coletiva*. Paris: Calmann-Levy, 1998.

<sup>39</sup> *A condição pós-moderna* (LYOTARD, 2000).

um mero seguidor, mas, antes, um precursor. Pedrosa, nesta ocasião, afirma o seguinte:

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de arte moderna [...], os critérios de juízo para apreciação já não são os mesmos [...] fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior e iniciado, digamos, pela *pop art*. A esse novo ciclo de vocação antiarte, chamaria de arte pós-moderna. (PEDROSA; ARANTES, 2004, p. 335).

Retomando Lyotard (1979, p. 7), necessário é destacar que o filósofo designa “pós-moderno” “[...] o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras do jogo da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX”, que serão consideradas e situadas em sua obra supracitada em relação à “crise das grandes narrativas” (LYOTARD, 1979, p.7). A importância da reflexão/teorização de Lyotard diz respeito ao fato de que ela interroga justamente a questão da “legitimidade”.

O problema é saber de onde a ciência, os saberes, por exemplo, visto que “procuram o verdadeiro” (LYOTARD, 1979, p. 7), legitimam as regras de seu próprio jogo. Para tanto, ela, a ciência, amparou-se até bem pouco tempo, na filosofia. Ciência “moderna”, portanto, é aquela legitimada por esse metadiscurso que “[...] recorre explicitamente a uma tal ou tal grande narrativa como a dialética do Espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza”<sup>40</sup> (LYOTARD, 1979, p. 7). Contudo, a questão é a de saber o (a ciência e os saberes) que legitima hoje, seja um enunciado ou uma lei. O que permitiria dizer se uma lei é justa ou um enunciado verdadeiro ou não, se não se crê mais nas grandes narrativas? Este seria, para Lyotard, o “homem pós-moderno”: aquele para quem as instâncias que decidem (e oferecem perspectiva de poder e pacificação), reduziram-se à assim chamada “transparência da comunicação”, processo no qual a própria linguagem reduz-se à comunicação, o saber ao acúmulo de informações e, assim sendo, o saber que surge para tornar as coisas manejáveis e operacionais é a teoria da informação, e o critério de “operatividade” passa a ser a tecnologia.

<sup>40</sup> Tradução livre de: “[...] recourt explicitement à tel ou tel grand récit, comme la dialectique de l'Esprit, l'hermeneutique du sens, l'émantipation du sujet raisonnable ou travailleur, le développement de la richesse”.

No entanto, ela, a tecnologia, não é capaz de julgar o que é verdadeiro ou o que é justo. Nossa vida, hoje, segundo Lyotard (1979, p. 8), se encontra votada a uma lógica cujas matrizes são aquelas do “*input/output*”, que implica, exige mesmo, sempre, “a quantificação dos elementos e a determinação do todo” (LYOTARD, 1979, p. 8), quase completamente tomada pelo incentivo ao “crescimento da potência”, onde “[...] a legitimação em termos de justiça social como de verdade científica seria a de otimizar as performances do sistema, sua eficácia. A aplicação deste critério em todas as esferas não é sem algum terror, doce ou duro: seja operatório, quer dizer mensurável, ou desapareça” (LYOTARD, 1979, p. 8).

Ainda para precisar a contribuição de Lyotard a respeito da pós-modernidade e do pós-moderno, adotarei aqui sua concepção sobre ambos. Lyotard aponta uma relação tanto paradoxal quanto dialética da pós-modernidade com a modernidade, e sem fixar a pós-modernidade, seja como um “período”, tampouco como um “projeto”. É importante destacar aqui o fato de que “os tempos”, os “períodos” as “épocas” não deixam de manter uma relação com o que se projeta, no social, das ilusões/ficções humanas: é o homem que inventa seu mundo, é o homem faz a História, ainda que não possa fazê-lo sozinho, que essa seja uma obra coletiva. Não há História que se faça sem sujeito da História, e vice-versa.

Lyotard considera a falência das grandes narrativas – dos metadiscursos – de emancipação e, após Auschwitz, a busca sem fim do desenvolvimento, bem como a idolatria ao consenso, marcos essenciais que apontam na direção de uma nova condição: “a condição pós-moderna”. Mais que um tempo ou um projeto, portanto, este autor fala de uma mudança que se pode dizer, no plano da subjetividade, constatando certa “estranheza” de nossos tempos. “Pós-modernidade” seria, então, um termo que, etimologicamente, expressa tanto uma relação com uma posterioridade quanto aponta, paradoxalmente, para o futuro. Sendo assim, ele pertence ao moderno. Para Lyotard, por exemplo, uma obra não pode advir como “moderna” senão sendo, antes, “pós-moderna”. Por esta razão o “pós-modernismo” não é o fim do moderno, e não poderia ser entendido de outra maneira que não fosse algo que estivesse presente em seu (do moderno) estado-nascente mesmo<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Nas palavras de Lyotard, no original em francês: “*Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant.*” (LYOTARD, 1988, 24).

(LYOTARD, 1988, p. 4). Nesse sentido, trata-se mais de uma lógica que relaciona passado e futuro sem fixá-los. É como se fosse a articulação de condições e elementos de uma nova estrutura em um momento, não necessariamente cronológico, que irão se fundir e se combinar em um sistema funcional, como nos indica Jameson (1991, p. 28) que, lembrando Freud, dirá que tal “momento” lembra o “só-depois”, o *Nachträglichkeit* ou retroatividade freudiana (JAMESON, 1991, p. 28).

Como também para Lyotard, o pós-moderno, então, é sempre uma reação, uma (re)troação, ao que já está estabelecido como regra, mas que tende, em seguida, a tornar-se “moderno”. A ideia desenvolvida por Lyotard implica uma lógica temporal presente já na etimologia do termo que apresenta um futuro anterior. O prefixo “pós”, de pós-moderno introduz um passado. E “modo”, de moderno, um acontecimento futuro, que se torna passado. O “pós-moderno”, portanto, seria um estado constante, uma vez que é impossível parar o tempo. O pós-moderno, ele mesmo operará, incessantemente, a passagem da pós-modernidade à modernidade, em uma retroação. O artista pós-moderno, portanto, é aquele que estaria também no futuro uma vez que sua obra é uma reação aos pressupostos precedentes. Rompendo-os, então, o artista inventa algo novo, quer dizer, que não está ainda submetido às regras que poderiam julgar sua obra, porque elas ainda não existem. A obra, nesta lógica, é que estaria em posição de “*avant-garde*”, anterior às regras, afirma Lyotard, mas servindo, desde sua recepção, para criá-las. Sendo assim, as obras “[...] chegam tarde para seu autor ou, [...] sua criação começa sempre muito cedo”<sup>42</sup> (LYOTARD, 1985, p. 26-27).

Talvez somente desta maneira possamos tomar Beckett como autor pós-moderno: no instante do nascimento de sua obra. Inclassificável, Beckett introduz *uma*, a *sua* forma inimitável de escrever e de fazer teatro. Neste momento, na antecipação de algo novo que sua obra produz, e só nele, a obra é pós-moderna, para, imediatamente, tornar-se moderna. Como aponta Lyotard, esse é o sentido *avant-gardista* que toda obra tem, ao nascer, introduzindo uma ruptura, que é pós-moderna. Acrescenta-se a isso o fato de que ele nos mostra que sempre há algo, no humano, em sua condição, impossível de ser “representado”, como pretendia o

---

<sup>42</sup> Tradução livre de: “[...] *arrivent trop tard pour leur auteur, ou, [...] leur mise en œuvre commence toujours trop tôt*”.

projeto chamado “moderno”. Nesse sentido, o próprio modernismo dos anos 1920, em sua irrupção, foi “pós-moderno”, pois interrogou tudo na arte: seus suportes, suas técnicas e sua capacidade de “representar” o mundo, o real. Não se esgotará aqui, certamente, essa discussão. O objetivo é, tão somente, delimitar o uso do termo que mais se ajusta à tese. Sendo assim, ainda que se tenha tratado da arte, até agora, com Lyotard. Essa mesma lógica nos servirá para tomar o sujeito pós-moderno como uma “irrupção”, na cena do mundo, de algo novo no que concerne à subjetividade.

Fato é que de maneira alguma podemos desprezar a evidência de que as condições de humanização, do tornar-se humano – se estamos de acordo que estas condições se modificam – poderiam ser as mesmas hoje em relação, principalmente, às transformações ocorridas no mundo após as duas grandes guerras mundiais. Razão pela qual a subjetividade não apresentará os mesmos “sintomas” que, para a psicanálise, vão além do fenômeno. Eles, os sintomas, trazem algo da própria estruturação de um sujeito, sendo dela uma das formas de comparecimento dos restos da operação que o constitui<sup>43</sup>, e trarão consigo as marcas de sua época<sup>44</sup>. Por conta dessas transformações os autores já citados têm considerado o sujeito de um tempo marcado por mutações de “sujeito pós-moderno”. Sigo com eles.

Experimenta-se na própria carne, hoje, os efeitos de termos nos tornado “quantificáveis” e disso ter se tornado critério que traduziria, para além de toda ética ou valor, nossa posição no mundo. Tornamo-nos dados de estatísticas: na escola, no discurso médico, na vida amorosa etc. Bem como conhecemos os efeitos de termos nos tornado objetos descartáveis/consumíveis como qualquer outro objeto que o capitalismo de mercado inventou como alternativa obrigatória possível à infelicidade, ao mal-estar inerente à nossa humana condição. O que quer dizer simplesmente “consumas e serás feliz!”. Tais objetos, como nos indica Lacan, são os ditos *gadgets*, as *latusas*, *semblants*, e não passam de revestimentos do objeto que, para a psicanálise, é somente um buraco impossível de tamponar, mera causa de desejo. Somos seres de falta, por isso Lacan subverte a fórmula da filosofia. Ao invés do

<sup>43</sup> O sujeito é o que comparece dividido entre dois significantes. O objeto a é o que cai desta operação de divisão do sujeito vindo a se constituir como um furo, uma pura causa de seu desejo.

<sup>44</sup> Lembrando que, o “estrutural”, para Freud como para Lacan, encontram em seu centro, lá onde o estruturalismo encontra um algoritmo, uma fórmula, como a signo linguístico, por exemplo, a psicanálise desvela um furo, uma falta, da qual se falará mais adiante.

“ser”, ele notará, contrariamente à crença no indivíduo, que o humano, melhor, o falante, se constitui muito mais, justo por ser falante, como “falta-a-ser”, “falasser” (LACAN, 2007, p. 64) que como “ser”. Porém, hoje, o de que nada se quer saber, é da falta. Esse movimento Lacan o nomeia como a tentativa do humano de constituir e dar consistência a uma instância que o proteja e garanta em sua extrema precariedade e inconsistência. Para tanto, afirma: “A maior necessidade da espécie humana é que haja um Outro do Outro. É aquele a quem chamamos geralmente Deus” (LACAN, 2007, p. 124). Esse Outro, para Lacan, grande Outro, *Autre*, em francês, se define como o campo da fala e da linguagem, mas também da falta. Nele falta um significante, aquele que responderia e representaria os impossíveis de representar: a morte e a sexualidade. Por isso a tentativa do homem de constituir ainda, para além do Outro da linguagem, um Outro não faltoso, um Outro do Outro, portanto.

Temos vivido, cotidianamente, os efeitos do fato de que, o Mercado, aliado à Ciência, tem ocupado o lugar daquilo que a filosofia nomeou de “transcendência”, e a psicanálise, esse “Outro do Outro”. Temos visto as consequências de o “deus Mercado” (DUFOUR, 2008), ter substituído o lugar do Outro como Alteridade, como o nomeia Jean-Pierre Vernant (1988). Esse Outro, ou a transcendência, já teve outras formas de tomar consistência. Já teve a forma do Olimpo, de Deus nos grandes monoteísmos, do Rei absoluto, do Estado e da Ciência experimental na Modernidade. Mas tem tomado também o lugar deste que se pode chamar também de um terceiro que representaria a exceção – um terceiro excluído – que fundaria a regra, a vida em comum, constituindo lugares de referência para os sujeitos em suas singularidades, ao mesmo tempo, encontramos aí, preponderantemente, as figuras citadas acima. E ao Mercado – atrelado à tecnociência – somente interessa que se “acredite na mercadoria”, nas quinquilharias que ele produz. Lacan, em uma passagem de seu *O Seminário 20, mais ainda [Encore]*, diz o seguinte:

[...] esse discurso [o da ciência] engendrou todo tipo de instrumento que precisamos, do ponto de vista que aqui se trata, qualificar de *gadgets*. Desde então, vocês são, infinitamente muito mais do que pensam, os sujeitos dos instrumentos que, do microscópio ao rádio-televisão, se tornam elementos da existência de vocês. Vocês nem podem atualmente medir o vulto disso, mas isso não faz menos parte do que eu chamo o discurso

científico, na medida em que **um discurso é aquilo que determina um liame social**<sup>45</sup> (1982, p. 110).

Isso porque Lacan proferiu este Seminário entre 1972 e 1973, sem conhecer, ainda, a vertiginosa escalada do mundo virtual e todo tipo de “adições” que ele permitiu. Uma vez mais, Molloy nos faz pensar em suas “pedras de chupar” (BECKETT, 2014, p. 71), que lhe serviam para permutar, de um bolso a outro. Sua dependência delas nos leva a pensar na relação atual com os “mais-de-gozar forjados”, dos qual nos fala também Lacan evocando Karl Marx, quando revela e define a mais-valia:

O que Marx denuncia na mais-valia é a espoliação do gozo. No entanto, essa mais-valia é o memorial do mais-de-gozar, é o seu equivalente do mais-de-gozar<sup>46</sup>. A sociedade dos consumidores adquire seu sentido quando ao elemento, entre aspas, que se qualifica de humano se dá o equivalente homogêneo de um mais-de-gozar qualquer, que é o produto de nossa indústria, um mais-de-gozar – para dizer de uma vez – forjado. Além do mais, isso pode pegar. Pode-se bancar o mais-de-gozar, isso atrai muita gente (LACAN, 1992, p.76).

E que se creia que estes, os “mais-de-gozar forjados”, tornados mercadorias, sejam capazes de oferecer tudo o que nos falta, parece ser sintoma inegável dos tempos atuais. Isso: que se *creia* – pois ele surge no lugar do sagrado, do divino – que com elas se obtém a felicidade, que com elas, a partir de um simulacro, nos tornaremos o agalma perfeito, que com elas se adquire o corpo perfeito, que com elas se possa, finalmente, driblar a morte. “Isso pode pegar” quer dizer que isso faz um certo liame, laço social. E o “pode-se bancar o mais-de-gozar” quer dizer que o homem, ele mesmo, pode tornar-se mercadoria.

Ponto central nesta tese, os sujeitos “restificados” de um mundo danificado, em falência, encarnados pelos personagens de Beckett, antecipam os sujeitos tornados “mais-de-gozar”, quer dizer, tornados restos descartáveis na sociedade de consumidores, nas sociedades regidas pela lógica do Mercado financeiro e globalizado. Como os personagens de Beckett, tentamos “subsistir”. Mas ao Mercado, porém, interessa somente uma lei, absolutamente incapaz de inscrever-se

<sup>45</sup> Grifo meu.

<sup>46</sup> O mais-de-gozar, em linhas gerais, é o objeto metonímico que dá alguma consistência ao objeto, a causa de desejo. Em Freud, trata-se dos objetos pulsionais parciais, “pedaços do corpo”, próprio ou do corpo do outro, que se deslocam para a relação objetal com um outro. Em Freud eles eram o seio, os excrementos e o objeto propriamente genital. Lacan introduz o olhar e a voz. Exemplo de deslocamento, bem simples, no discurso: “Eu sou uma merda”, ou: “Para mim você não vale nada”, “Por quem você me toma?”. Os mais-de-gozar como *gadgets* são verdadeiras metonímias, extensões do corpo e fora deles ao mesmo tempo. Nas palavras de Molloy, ao falar do cú: “[...] traço de união entre mim e a outra merda” (BECKETT, 2014, p.115).

como referência, como orientação simbólica. A novidade, então, é que esta nova forma da alteridade não oferece significantes, narrativas, mas objetos. A única lei do Mercado – o consuma! – oferece objetos de gozo, de satisfação que são todos metonímias de pedaços do corpo e feitos para conformarem-se a seus orifícios. Daí as eficazes adições da atualidade, da “sociedade dos consumidores”. Além disso, o Mercado exige que todos se coloquem à posição, que emprestem seu tempo, seus corpos, que consagrem suas vidas à produção desses mais-de-gozar. Isso equivale ao imperativo ressaltado por Lyotard: “seja operacional/eficaz, ou desapareça!”, que tem mais consequências, muito mais do que nos permitem entrever as brechas de nossa profunda alienação.

O problema está no fato de que o sujeito não “desaparece”. Ele é excluído, enviado inexoravelmente ao exílio, sim, expulso dos territórios delimitados pela “competência”, pela “eficácia” e possibilidade de se tornarem “mensuráveis”. Territórios que criam fronteiras invisíveis que vão constituir novas terras de ninguém, novas formas de segregação onde o social se torna também a “galé social”, à qual se refere Lacan (1998, p. 126), que aliena e escraviza. Inclusive aquele que dentro de seus limites permanece, porque, desprovidos de sua possibilidade de pensar, estão mais que nunca submetidos à injunções de toda ordem, aos imperativos tornados verdadeiros vícios. Molloy's pós-modernos, esses sujeitos, como o personagem, estão perdidos e não param de não ceder aos imperativos. Nesse caso, os do Mercado, que se cravam na carne, como as *grifes*, a marcas, fabricando um “Eu etiqueta” (poema citado a seguir p. 120), de Carlos Drummond de Andrade, comunicadas ao corpo, de maneira insuspeita. Como em *Ato sem palavras* (BECKETT, 1956)<sup>47</sup>, o homem da sociedade dos consumidores busca, de forma obcecada, em vão, objetos que jamais alcança, pois como todo objeto em sua “encarnação”, é somente semblante de um objeto que, a rigor, jamais esteve lá, que insiste em lhe escapar, tal é a natureza do objeto que, a rigor, é mera causa desejo, inapreensível, portanto, por uma forma sensível qualquer.

Winnie, de *Oh les beaux jours* (BECKETT, 1963-1974), *Dias Felizes*, parece ser uma alegoria “comitrágica”, pantomima quase sem movimento, do homem

---

<sup>47</sup> A primeira apresentação/performance desse texto – traduzido em inglês pelo próprio autor – se deu no Royal Grove Theatre, em Londres, em 1958, acompanhada com música composta por seu primo, John Beckett. Foi escrito originalmente em francês em 1956 e publicado em Paris em 1957.

contemporâneo que, da mesma maneira, se “liga”, de maneira alienada, aos objetos para, com eles, tornar seus dias felizes e “não pensar”. Como este sujeito pós-moderno que faz sua irrupção na cena do mundo, Winnie, às voltas com suas (com)pulsões, não encontra outra saída para suas misérias internas senão “apegar-se” aos objetos, às suas quinquilharias, para “distrair-se” e reinar sobre sua infelicidade. Também nesta peça, os tempos parecem ser outros, mas Winnie tenta fazer as coisas ainda no “velho estilo”, “*le vieux style*” (BECKETT, 1963-1974, p. 52):

O guarda-sol vai estar aí de novo amanhã, do meu lado no montículo, para me ajudar a passar o dia [...] Eu levanto este espelhinho, eu o estilhaço com uma pedra [...] eu o jogo fora... ele vai estar na bolsa amanhã de novo, sem um arranhão, para me ajudar a passar a passar o dia... (BECKETT, apud WEBB, 2012, p. 119).

Como em *Dias Felizes*, há, em várias outras obras de Beckett, diversas indicações de que algo mudou, ou que uma mudança está em curso. Considerado um romance inacabado, mas uma das principais obras do modernismo alemão, *O homem sem qualidades*, do escritor austríaco Robert Musil, publicada entre 1930 e 1943, esta obra certamente introduziu, de maneira alegórica, a “derrocada”, a queda da metafísica como suporte da experiência humana. Assim é que Clov, em *Fim de Partida*, triste, nostálgico, experimenta o desmoronamento do pensamento dizendo: “Nunca ninguém pensou tão tortuoso como nós” (BECKETT, 2002, p. 52). Derrocada essa com colaboração da ciência. Diz Musil: “A verdade é que a ciência favoreceu a ideia de uma força intelectual rude e sóbria que torna francamente insuportável todas as velhas representações metafísicas e morais da raça humana” (Robert Musil, *O homem sem qualidades*, Tomo 1). Este, o “homem sem qualidades” de Musil, é o que se reduplica nos diversos personagens beckettianos. Se estes personagens não coincidem exatamente com os sujeitos da cena de nosso mundo, eles escancaram, contudo, seu ponto de mutação. Charles Melman (2003), em seu livro cujo título parodia aquele de Musil, *L'homme sans gravité, jouir à tout prix, O homem sem gravidade, gozar a qualquer preço*, na tradução em português, nos diz:

Estamos lidando com uma mutação que nos faz passar de uma economia organizada pelo recalque a uma economia organizada pela exibição do gozo. Não é mais possível hoje abrir uma revista, admirar personagens ou heróis de nossa sociedade sem que eles estejam marcados pelo estado específico de uma exibição do gozo. Isso implica deveres radicalmente novos, impossibilidades, dificuldades e sofrimentos diferentes (MELMAN, 2003, p. 16).

Nossos heróis, inclusive, vão morrer de overdose, lembrando Cazuzza. Alguns ainda se recordarão do líder do *The Doors*, Jim Morrison, arrastando-se no palco, “exibindo-se” em abstinência de droga, Jimi Hendrix; Janis Joplin e de tantas outras prematuras mortes que indicaram o que seria, em seguida, em nossa recente história, o novo uso, e abuso, endêmico das drogas na atualidade. O que confirma o que Freud já nos havia antecipado, em “O mal-estar na civilização (1930[1929])” (1974), nos advertindo que talvez o mais poderoso “recurso” do homem frente a seu ineliminável mal-estar, de sua dor de existir, seriam as “saídas químicas”, os assim chamados por Baudelaire *Paraísos Artificiais* (1998)<sup>48</sup>. Aliás, poeta moderno, nessa obra, Baudelaire também fala de um momento de mudança, antecipando o que viria a ser, como hoje, um sintoma social. O poeta interroga seu tempo: “Não temos de falar de coisas mais graves: modificação dos sentimentos humanos e, em uma palavra, a *moral* do haxixe?” (BAUDELAIRE, 1998, p. 47). Ainda que de maneira um pouco tímida, o uso das drogas no cotidiano é apresentado, antecipando a tão larga utilização atual das ditas “drogas legais”, em *Fim de Partida*. O suposto rei falido, majestoso e enebado Hamm, egoísta e autoritário, tendo poder de vida e de morte não somente sobre seu laçao, necessita, entretanto, de sedativos, por isso pergunta a Clov: “Não está na hora do meu calmante” (BECKETT, 2002, p. 52).

Os tais *reality shows*, uma das coqueluches televisivas dos tempos atuais, nos fazem uma mostra espetacular do que talvez nem mesmo George Orwell, em sua obra *1984*, também em uma antecipação do que temos visto hoje, tenha podido imaginar, ainda que antecipasse o “*big brother*”. O que não era suposto ainda por Orwell é que esse que *tudo olha* e *tudo vê* encarnado por um Estado Totalitário seria substituído, na realidade, pelo Mercado, que, suprido pela tecnociência, transformou cada um dos indivíduos da coletividade em sujeitos controláveis e dispostos a jamais abrir mão de seu gozo, de suas satisfações individuais em nome da coletividade. No mundo atual cabem o excesso e a imediatez das satisfações, lá onde, há bem pouco tempo, caberia certa renúncia, um possível adiamento das satisfações pulsionais privadas em prol do laço social, da civilização, nos diz Freud (1974, p. 118).

---

<sup>48</sup> Obra cuja origem foi o poema em prosa publicado em 1951: “Do Vinho e do Haxixe” (BAUDELAIRE, 1998, p.183).

Segundo Lebrun, ninguém mais contesta o fato de que estamos diante de uma crise das referências (LEBRUN, 2003, p. 09). O que, personagem de *Fim de Partida* (BECKETT, 2002) Clov, o tempo todo impulsionado por Hamm, da única abertura que lhes permitia acesso ao mundo – destruído – esperava ver, supunha estar chegando? O que se anunciava? O que esperavam Vladmir e Estragon, em *Esperando Godot* (BECKETT, 2005), que sempre se esquecia, este último, aliás, do que esperava? O que surgiu no “depois de Beckett”, as transformações que se sucederam à combinação do avanço das democracias com o crescimento estupendo do liberalismo econômico e do desenvolvimento das tecnociências nos forçam, nos obrigam mesmo a interrogar as velhas formas desbotadas pelo tempo, e nas dificuldades enfrentadas por seus sujeitos que, hoje, não dispõem das mesmas balizas “do velho estilo”. Para elencar alguns desses “sintomas”, tomo as palavras de Lebrun:

[...] um mundo caracterizado pela violência, tanto na escola como na Cidade, por uma nova atitude diante da morte (eutanásia, decadência dos ritos...), a demanda do transexual, os casos dos direitos da criança, as obrigações, até mesmo os *diktats* do econômico, as adições de todos os tipos, a emergência de sintomas inéditos como a anorexia masculina, crianças hiperativas...), a tirania do consenso, a crença nas soluções, a transparência a qualquer preço, o peso do midiático, a inflação da imagem, o endereçamento ao direito e à justiça como “paus para toda obra” da vida em sociedade, as reivindicações das vítimas de todo gênero, a alienação no virtual (jogos eletrônicos, internet...), a exigência do risco zero, etc.” (LEBRUN, prefácio MELMAN, p. 10).

Derrocada das referências, crise do pensamento, fim de partida, fim de um mundo,

O raciocínio tortuoso dos personagens beckettianos têm sua contraparte no corpo decrépito e indiscreto. Nag e Nell, nos latões; Winnie enterrada na colina; o trio de *Comédia* em urnas funerárias; a boca desgarrada de Não eu: todos falam através de cabeças cortadas, tradução cênica de consciências que ocupam corpos mutilados, imobilizados, falidos (ANDRADE, 2002, p. 163).

Dany-Robert Dufour (2008, p. 11), em sua obra *O Divino Mercado, a revolução liberal cultural* (2009), mostrará que o sujeito se imaginou, com os ideais liberais, livre daqueles por quem Antonin Artaud se considerava ter sido “sacaneado vivo”: dos deuses da Antiguidade, do Deus único dos monoteísmos, do Rei, do Povo, a Raça, enfim, do Proletariado. Aguentamos as mutretas dos deuses, a opressão religiosa e política; estaríamos, então, conforme a questão colocada por Dufour (2008, p. 8), saindo da lógica religiosa de opressão, seja ela política, teológica ou secular? Sem dúvida, é evidente, estamos talvez um pouco mais livres deste tipo de

opressão. Houve avanços no que diz respeito à liberdade, seja individual ou coletiva, houve aumento da riqueza global, tudo isso é inegável. Contudo, a vida contemporânea começa a mostrar seu avesso para além do *divertissement*, do divertimento e do espetáculo, daquilo que Guy Lipovetsky e Jean Serroy (2013) nomeiam, em *L'esthétisation du monde: Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, de extrema “estetização do mundo”. É o avesso da vida que se deixa mostrar pelos personagens beckettianos, que logo conhecerão um mundo onde “[...] a imagem tornou-se a forma última de reificação da mercadoria”<sup>49</sup> (DEBORD apud JAMESON, 1991, p. 58), onde o espetáculo, os semblantes que ela mesma criou mascaram os efeitos do que vou chamar aqui, com Dufour, de perversos, uma vez que, ao invés de nos encontrarmos livres, com o que nos deparamos foi com uma outra novíssima forma de alienação que transformou as leis do mercado em verdadeiros dogmas que, cravados no corpo, transmutaram-se em injunções das quais os sujeitos têm encontrado dificuldades para orientar, para sublimar, se quisermos.

Cabe perguntar, portanto, se isso mesmo que hoje se apresenta como remédio universal, como cura de todos os males que teria afetado o ser-conjunto e o ser-si, não poderia se converter em nova doença [...] desse novo mal ainda não perfeitamente identificado, já experimentamos os sintomas. E são numerosos tanto hoje se manifestam em todas as grandes economias humanas: a economia mercantil, a economia política, a economia do vivo, a economia simbólica, a economia semiótica, a economia psíquica (DUFOUR, 2008, p. 11).

Pois bem, nos diz este filósofo, se Artaud era “sacaneado vivo por Deus”, com “sua lúcida loucura” nos faz ver que, no lugar de Deus, colocamos e somos hoje “sacaneados” pelo Divino Mercado (DUFOUR, 2008, p. 11-12), que encontrarão nos “Shoppings Centers” seu verdadeiro lugar de culto.<sup>50</sup> Poderia, então, ser o Mercado, lugar hoje privilegiado de onde emanam, não as leis, no que elas implicam o simbólico, mas as injunções, os empuxos à satisfação sem limites, ser denominado o deus pós-moderno”?

Em uma obra de título intrigante, *Os mistérios da trindade* (2000), Dufour fará uma extensa apresentação de como o “homem trinitário”, resultante de uma longa construção, sustentado pela lógica trinitária (“Eu”, “tu”, “ele”) própria à linguagem,

<sup>49</sup> Tradução livre de: “[...] *l'image est devenue la forme ultime de réification de la marchandise*”.

<sup>50</sup> Certa vez escuto de uma mulher o que ela considerava seu último desejo a ser realizado quando de sua morte: “Ah! Minha maior alegria é que depositassem minhas cinzas no vaso de planta da saída do Shopping, quem sabe não teria a chance de continuar a ver as pessoas saindo felizes com suas sacolas cheias de felicidades, agora, eternamente?”

está em vias de desaparecer para dar lugar ao homem binário. Ainda que “trindade” evoque o dogma central cristão, não é dele que tratará, mas da trindade que é exterior a toda e qualquer crença e está inscrita em nossa condição de ser falante (p. 17). O binarismo é antigo, pois era cultivado pelo pitagorismo e pelo orfismo, na Grécia, há mais de 2500 anos. Mas o “trinitário”, ainda mais antigo, surge com a própria linguagem. Dufour (2000, p. 69) nos indica que a “trindade” constitui, no interior da própria língua, *uma língua na língua*, prévia, que não é dada de saída ao *infans*<sup>51</sup>, que requer uma espécie de aprendizado. Trata-se de “[...] um prisma formado pelo conjunto “eu”, “tu” e “ele” [que] funciona, de certa maneira, como um dispositivo no interior da língua que inscreve sempre em seus lugares os alocutários<sup>52</sup>” (p. 69). Isso quer dizer que, “*Quando um sujeito fala, ele diz “eu” a um “tu”, a propósito d’ele*. Falem [nos diz Dufour] e porão em jogo esse sistema e, a partir de então, um fantástico ordenamento do discurso será instantaneamente efetuado (p. 69).

Se o trinitarismo, então, está na origem da linguagem por um lado, por outro, o binarismo desenvolveu-se de tal forma que forjou mesmo as grandes categorias da razão que fundou o Ocidente como o conhecemos. Dele nasceu a dialética, o dualismo e, na atualidade, o cálculo binário. Travada uma luta de séculos, o homem binário “[...] apossou-se irreversivelmente das rédeas” (DUFOUR, 2000, p.10), senão de todas, de quase todas, nos diz Dufour. Estaríamos, portanto, assistindo a um retorno da lógica binária: “[...] o *homem trinitário está em vias de desaparecer*. O velho-moderno homem trinitário, com efeito, está abdicando progressivamente de seus poderes, em benefício de outro mais “jovem”: o *homem binário*” (DUFOUR, 2000, p. 09). Sintoma disso é que o real, atualmente, é profundamente transformado graças

[...] à eficácia inscrita nas redes binárias das ciências tecnológicas: serve-se da forma algorítmica, quintessência da binaridade (informática, inteligência artificial), para criar em todos os domínios (produção, administração, saúde,...) processos artificiais de grande amplitude; eles sabem, de agora

<sup>51</sup> Termo com o qual Sándor Ferenczi (discípulo de Freud), designa a criança que ainda não acedeu à linguagem. Trata-se de um afrancesamento do termo, em latim, *infantis*, que designa a criança muito pequena que ainda não fala (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Infans> último acesso em 12/11/2016).

<sup>52</sup> “Em pragmática e análise do discurso, o termo **alocutário** designa a pessoa a quem o locutor dirige um ato de fala numa situação de comunicação oral” (Artigo de apoio Infopédia – alocutário, [https://www.infopedia.pt/\\$alocutario](https://www.infopedia.pt/$alocutario), último acesso em 12/11/2016).

em diante, em que língua são escritos os programas naturais do ser vivo (biogenética) e, mal decifrou fragmentos desses programas naturais binários, neles começou a intervir (gênio genético)(DUF0UR, 2000, p. 10).

Trago aqui o que é apenas a descrição do que o filósofo desenvolverá nesse importante trabalho na medida em que trata de um ponto essencial deste capítulo, ou seja, através da constatação de uma mudança na lógica do discurso ele indica a mutação em curso em nossos tempos de uma maneira que vai além da apresentação de seus sinais. Para tanto, toma como fio condutor a “luta” entre estes dois homens, que assim diferencia:

O homem trinitário aceitava a morte, fazia da representação da morte na vida o fundamento de sua simbolicidade<sup>53</sup> e do laço social: para que os dois estivessem juntos, era preciso que um terceiro tomasse, de boa vontade ou à força, real ou simbolicamente, a morte sobre si. O homem binário, ao contrário, afasta a morte do convívio social; quer ultrapassá-la, quer a “grande saúde”, como dizia Nietzsche. Ele já manipula a reprodução; já se reproduz cada vez menos. O homem binário quer, afinal, a erradicação da morte [...] *O homem binário quer a eternidade* (DUF0UR, 2000, p. 10).

O problema é que se esta ideia se cumpre, o homem será eterno, terá se tornado o *super-homem* nietszcheano: “[...] entraremos num outro tempo, naquele mesmo onde a noção de tempo terá mudado radicalmente de sentido” e “a história estará realizada” (DUF0UR, 2000, p. 11). Contudo, isso seria equivalente ao desaparecimento do próprio homem, pois, se “O Homem sempre foi trinitário porque sempre deveu constituir sua simbolicidade a partir da re-presentação da morte na vida”, nos diz ainda Dufour (2000, p. 155), “A trindade [por sua vez] é uma re-presentação da ausência – até sua forma extrema, a morte – na presença [...] sem a trindade não há simbolização, não há grupamento social (DUF0UR, 2000, p. 155).

Segundo Dufour, o que está, de fato, em vias de desaparecer, é o “ele”. Ora, se a trindade fundadora da linguagem é justamente o ““Eu”, “tu” e “ele””, que representam o *laço social mínimo*, uma *arqui-socialidade* para que dois estejam juntos, *aqui*, é preciso que um outro esteja *ali*, ausente (DUF0UR, 2000, p. 11), se assim é, a humanidade tem caminhado tentando eliminar justamente este terceiro, a morte, que, como ausência radical, convoca uma representação, um traço, o *Um*, que venha inscrevê-la como ausência convocando outros traços, constituindo uma “cadeia”, a cadeia significante, a própria linguagem, portanto. A humanidade, assim, caminha para o “horror puro” (DUF0UR, 2000, p. 157) que seria: “Nenhum relato.

<sup>53</sup> Escolha do tradutor para traduzir “*symbolicité*”, no original (DUF0UR, 1990, p. 10).

Nada. A ausência ausente” (DUFOUR, 2000, p. 157). Assim sendo, o risco é de eliminação do próprio simbólico, e não apenas o fim dos relatos, das narrativas essas ou aquelas. É *O Inominável* (BECKETT, 2009), inclusive, que este autor declara exemplar, em meio às obras contemporâneas, no sentido de mostrar claramente o que se passa. Os dêiticos – elemento que localiza um fato no tempo e espaço, porém, sem defini-lo – aí, já na primeira frase desta obra, são questionados: “ONDE AGORA? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar” (p. 29). É uma voz anônima que fala. Ela vem de algum lugar *da* própria linguagem. A voz, que pode ser a própria linguagem,

Diz que não fala de si e que fará aparecer personagens, títeres, objetos, fatos e outros trastes necessários em narrativas, que logo eliminará. Não reconhece nenhuma instância em que pode investir-se para inventar a identidade imaginária do sujeito de seu ato de fala. Avança por aporias, afirmações e negações simultâneas, invalidadas à medida que se formulam. As aporias dão continuidade verossímil à incerteza do seu monólogo, constituindo o presente do leitor com os vazios das significações eliminadas [onde] o monólogo é uma somatória de eliminações de representações (HANSEN, 2009, p. 07-08).

Representações eliminadas, é a linguagem que corre o risco de desaparecimento e, com ela, o próprio sujeito. Esse é um elemento novo, invenção ainda moderna que tem feito suas irrupções sintomáticas pós-modernas nas cenas da vida atual. E o que nos apresenta Dufour – corroborado pelo que nos diz Hansen em sua crítica de *O Inominável* – se reforça e se afirma com a teoria lacaniana.

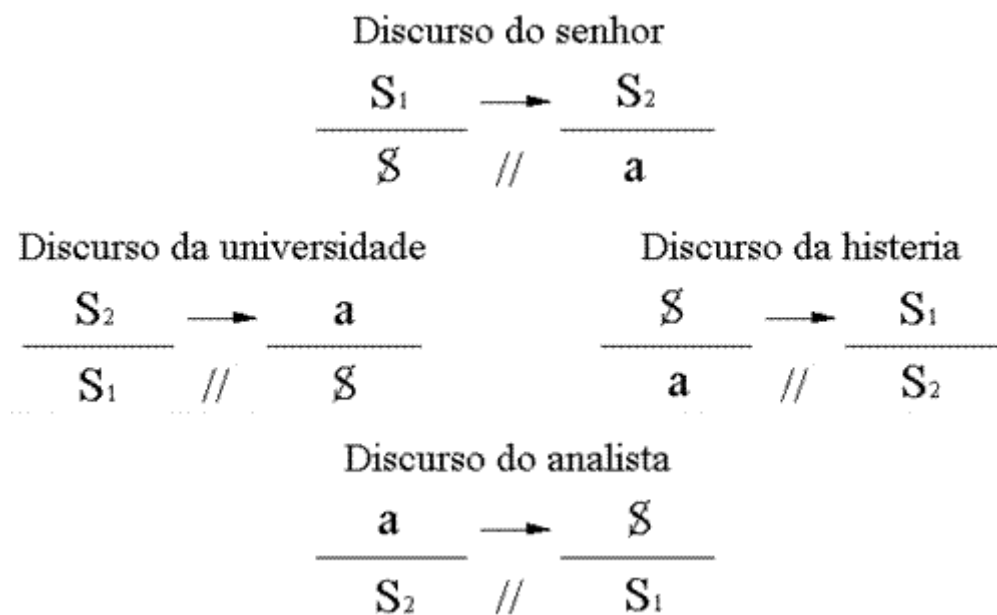
Esse parece ser um aspecto crucial do que conduz, e fala, ao mesmo tempo do chamado ponto de mutação do sujeito e do discurso que o agencia, ao que Lacan de forma alguma ficou indiferente, tratando de considerá-lo a partir da psicanálise, de seu ensino, evidentemente, localizando-o em termos de uma mutação sofrida pelo que ele denominou de “discurso do mestre”. Para Lacan, a mutação do discurso do mestre<sup>54</sup>, seja o que talvez formalize o que Lyotard denomina as modificações de “*les décideurs*”<sup>55</sup>, “os decisores”. Tal transformação, para Lyotard ou Lacan, quer dizer, que tudo, no social, que legitima seja o saber ou os sujeitos, seu modo de

<sup>54</sup> Lacan apresenta seus “quatro discursos” em “*O seminário 17, O avesso da psicanálise (1969-70)*” (1992). Inicialmente Lacan aproximará o discurso do capitalista ao discurso universitário. Mais tarde ele o “escreve”, o formaliza, o do capitalista, de forma diversa em um texto (inédito em português) denominado “Conferência de Milão”.

<sup>55</sup> Em LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo C. Barbosa; pós-fácio de Silvano Santiago, 3º ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, decidiu-se traduzir por “os decisores” (p. xvi).

vida, sofre uma mutação. Os “decisores” possivelmente correspondam ao que, em posição de agenciamento em um dado discurso – como definido por Lacan – levem a agir, comandam os atos, organizando, de uma dada maneira, o laço social. Para Lacan, quatro são, inicialmente, as possíveis organizações discursivas. São eles: o do mestre, o da histérica, o universitário e o do analista (LACAN, 1992, p. 51, 1992, p. 27) (Ilustração 03 abaixo). Quatro mais uma, pois mais tarde, em seu ensino, Lacan fará referência ao discurso do capitalista como consequência de que “Alguma coisa mudou no discurso do mestre a partir de um certo momento da história [...] a partir de um certo dia, o mais-de-gozar se conta, se contabiliza, se totaliza. Eis quando começa o que chamamos a acumulação do capital” (LACAN, 1969-70, p. 207).

Ilustração 03: Os quatro discursos de Lacan



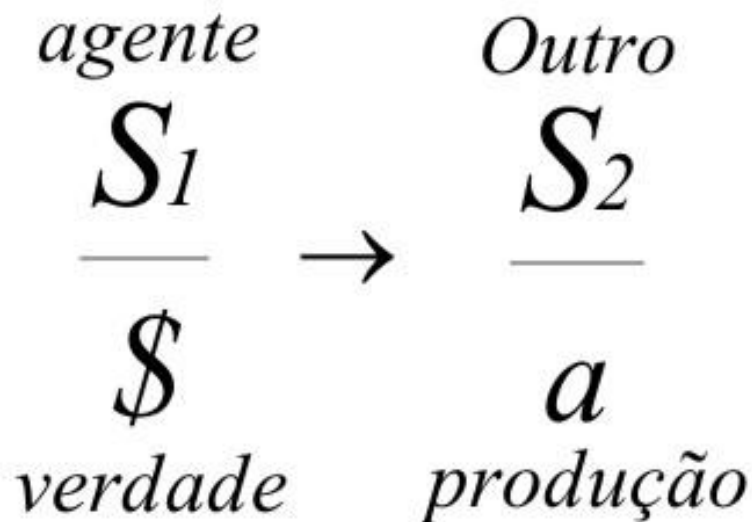
Fonte: Sielo (2016)

Para uma melhor compreensão sobre essa mutação no discurso do mestre, é necessário algum esclarecimento a respeito do que Lacan teorizou sobre esses discursos que “ [...] nada mais são do que a articulação significativa, o aparelho, cuja mera presença, o status existente, domina e governa tudo o que eventualmente pode surgir de palavras. São discursos sem a palavra, que vem, em seguida, alojar-se neles” (LACAN, 1992, p. 158). Em *O seminário, livro 17, o avesso da psicanálise*, proferido entre 1968-1970, em uma sofisticada articulação, Lacan mostrará que

Mediante o instrumento da linguagem, instaura-se um certo número de relações estáveis, no interior das quais certamente pode inscrever-se algo bem mais amplo, que vai bem mais longe do que as enunciações efetivas. Não há necessidade destas para que nossa conduta, nossos atos, eventualmente, se inscrevam no âmbito de certos enunciados primordiais (LACAN, 1992, p. 11).

Trata-se de quatro lugares fixos, o **agente**, o **outro**, a **produção** e a **verdade**, onde se permutarão quatro elementos que estão em jogo na constituição do sujeito: O significante índice 1 (**S1**), o significante índice 2 (**S2**), o objeto **a** e o sujeito barrado **\$**. São quatro, pois, os modos distintos de como este sujeito, dividido pela linguagem – que se distingue, portanto, do indivíduo – comparecerá em seu campo. O discurso do mestre (Figura 04) indica os “lugares estáveis” e os quatro elementos que, ao se permutarem, em quartos de giro, mostrarão os outros:

Ilustração 04. O Discurso do Mestre



Fonte: Praxis Freudiana (2016)

O **agente**, nos diz Lacan, não é forçosamente aquele que faz, mas aquele a quem se faz agir (LACAN, 1992, p. 161). O **outro** é o lugar daquele a que se dirige o agente, sendo, a **produção**, o efeito do discurso, como aquilo que resta; e a **verdade**, sempre disjunta do saber, comparece no discurso sempre como não-toda. Os elementos que permutam, as letras, a depender de onde se alojam, determinarão tanto os modos como se torna possível fazer laço com o outro, como marcarão, para o sujeito, sua forma de gozar, na medida que é somente pelo modo como a linguagem, com seus significantes, toma, apreende o sujeito em suas malhas, em sua lógica, que este poderá situar-se na vida, ser gozado ou gozar dela. Isso quer

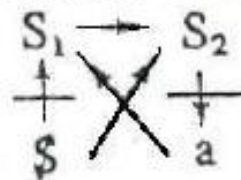
dizer que não há possibilidades de um sujeito subsistir enquanto tal fora do campo do discurso, daquilo que organiza a linguagem humana, o próprio campo simbólico.

As organizações civilizatórias são caracterizadas por Lacan (1969-1970/1992), em seu seminário *O Averso da Psicanálise*, por esses quatro tipos de articulação significante. Uma vez que o significante não apenas é conceituado como aquilo que "representa o sujeito ante outro significante" (Lacan, 1969-1970/1992, p. 19), como é estruturado como uma linguagem, o discurso representa uma maneira de se usar a linguagem. Para esclarecer, o humano não nasce com aquilo que poderia lhe oferecer as coordenadas de sua satisfação ou de seu prazer. Há, como nos ensina Freud, uma espécie de "energia livre" que, no entanto, exige ligar-se a um objeto que ele, inclusive, desconhece. Daí a total dependência de um Outro que possa adotá-lo no sentido mais radical que isso possa ter. Este Outro precisa dar uma significação, que ele mesmo ignora, inconsciente, ao sujeito que vem ao mundo. Sem isso, o sujeito, sozinho, não se constitui, pois ele não é o seu organismo. Lacan (1982, p. 46) nos dirá "[...] Os homens, as mulheres e as crianças, não são mais que significantes".

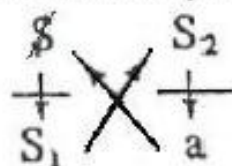
Mas a questão que aqui se coloca é justamente sobre que subjetividades advirão – o que podemos esperar, como em *Godot* – tendo em vista esse novo modo de liame, e de gozo, possíveis a partir do discurso do capitalista designado abaixo, como corruptela do discurso do mestre:

Ilustração 05. Discurso do Capitalista

### Discurso do Mestre



### Discurso do Capitalista



### O Discurso do Capitalista

Fonte: Sielo (2016)

É de uma modificação no lugar do saber o de que trata quando o discurso do senhor (mestre) antigo dá lugar ao mestre moderno (LACAN, 1992, p. 29-30):

[...] onde o sinal da verdade está agora em outro lugar. Ele deve ser produzido pelos que substituem o antigo escravo, isto é, pelo que são eles próprios produtos, como se diz, consumíveis tanto quanto os outros. *Sociedade de consumo*, dizem por aí. *Material humano*, como se anunciou um tempo (p. 30).

Ora, o objeto, a causa da divisão do sujeito, de seu desejo, é tomado no discurso do capitalista (Figura 05), como mais-de-gozar, quer dizer, como objeto/produto suposto suturar sua divisão, sua falta. É por isso que Lacan diz que a sociedade dos consumidores “forjou” latusas, *gadgets*, semblantes do objeto a. Deste modo, se pensarmos que o desejo é a dignidade do sujeito, se algo é suposto suturá-lo, ele a perde, vira puro resto, dejetado descartável, tal como o objeto que ele almeja. Fato é que – como se pode ver porque a seta está ausente entre os dois numeradores – não há uma relação entre o agente e o outro no discurso do capitalista (ALBERTI, 2012, p. 8). O efeito disso é que não há laço social nesse discurso onde

O outro não é mais, como no discurso do mestre, o que tem um saber, [...] mas o outro é reduzido a seu lugar de gozo que, no interior do discurso do capitalista (seguir as flechas), volta ao S1, aumentando o seu capital. O endereçamento do S1 ao S2 produz os gadgets supostos satisfazerem o saber reduzido ao gozo, gadgets identificados com o mais-de-gozar. Mas em vez de ser impossível ao sujeito – como no discurso do mestre – aceder a esse gozo, isso passa a ser possível, de forma que a castração fica foracluída, e o sujeito, fixado nesse lugar que o S1 determina. É como se pudéssemos dizer: o discurso do capitalista não exige a renúncia pulsional; ao contrário, ele instiga a pulsão, impondo ao sujeito determinadas relações com a demanda, sem se dar conta de que, ao fazê-lo, sustenta sobretudo [...] a pulsão de morte. “Isso funciona tão bem, tão rápido, que isso se consuma” diz Lacan, em Milão (p. 8).

É, então, necessário e fundamental destacar, para a psicanálise, no que diz respeito ao que se passa do ponto de vista da subjetividade, que a queda de ideais, as mudanças de paradigmas, de discurso, implicam sempre em uma nova economia de gozo. O sujeito “modificado” da contemporaneidade é esse que tem sofrido os efeitos dessas transformações. E, sem dúvida, sendo a psicanálise, por excelência, também um campo clínico, de intervenção portanto, ela será convocada a fazer frente às demandas de uma nova clínica e, uma vez que o(s) sintoma(s) se constituem a partir do laço social, a psicanálise deve, sempre, levar em conta a época atual. Atualidade que não cessa e comparecer nas franjas da literatura.

Notadamente a partir dos anos 1960, como nos indicam Fredric Jameson e tantos outros, ocorreram “[...] prodigiosas transformações que varreram, em grande parte, a tradição em matéria de mentalidades” (JAMESON, 2011, p. 29), ainda que esta espécie de ruptura tenha já sido disparada nos anos 1950, com “[...] a preparação econômica do pós-modernismo ou capitalismo tardio [...] quando se passa à tentativa de se reerguer das penúrias da guerra através dos bens de consumo e objetos descartáveis, podendo-se lançar produtos e novas tecnologias”, por um lado, nos diz Jameson (2011, p. 29), por outro,

[...] esse *habitus* psíquico desta nova era exigirá uma ruptura absoluta, reforçada por uma ruptura geracional, que não se realizará verdadeiramente senão nos anos sessenta (ficando entendido que o desenvolvimento econômico não para por isso, mas resta em seus próprios avatares e continua em sua própria lógica (JAMESON, 2011, p. 29).

Jameson faz, portanto, referência ao que se passa no pós Segunda Guerra. De uma maneira distinta, quer dizer, um pouco mais extensa no tempo, os anos 1950 gestaram os movimentos que, em certa medida, atualizaram os “anos loucos”, dos quais falaremos mais adiante e que, no entre-guerras, irrompeu como forma de “esquecer” os horrores dos corpos sem vida e/ou mutilados nas trincheiras. Woodstock, o movimento hippie e, mais tarde, o maio de 1968, na França, surgem trazendo *slogans* de paz e liberdade: “Faça amor, não faça guerra”, “É proibido proibir” foram colocados como vias de paz e liberdade. Entretanto, paralelamente a este desejo, talvez genuíno, emerge a “loucura” no sentido de “reerguer [o mundo] das penúrias da guerra através dos bens de consumo e objetos descartáveis”, como nos diz Jameson (2011, p. 29), “podendo-se lançar produtos e novas tecnologias”. Essa tem sido a tendência dominante, pois os tais ideais de liberdade passaram a coincidir com os do liberalismo. O homem passa a ser livre, mas para consumir, sem barreiras e sem adiamentos.

Condiz aqui a análise de Jameson justo porque ela aponta, igualmente, para essa crença na mercadoria, nos *gadgets*, é contemporânea do que vamos chamar de fato histórico, que há muito vem sendo verificado por historiadores, filósofos, antropólogos, sociólogos e psicanalistas, que alguns denominam de a falência, no social, da imagem, da *imago* – para usar o termo da psicanálise – do pai. “Ruptura geracional”, diz Jameson, com razão. “É proibido proibir” parece bem ser justo o avesso daquilo que até então era condizente com a função de um pai: introduzir

limites e renúncias”. Tal falência da *imago* paterna, por sua vez, é concomitante à quebra dos paradigmas que sustentaram, durante a História, o patriarcado, mais antigo, inclusive, que os “grandes relatos”, os “grandes textos” pilares da civilização. É possível, inclusive, que estes tenham se organizado em torno do patriarcado, na medida em que ele – é preciso reconhecer sua importância antes que se jogue fora a criança junto com a água do banho – foi o responsável mesmo pela construção do campo simbólico, humano por excelência, uma vez que o reconhecimento da função e do lugar dos homens na filiação se deu antes que se conhecesse seu papel na reprodução. Mas o patriarcado ruiu, contudo, como nos diz Lebrun (2014, p. 14) é necessário distinguir o declínio do pai e o da função patriarcal para mostrar em que medida essa noção é capital quando se quer abordar esse ponto de mutação pelo viés da psicanálise.

Com efeito [nos diz], a mutação que nós quisemos apreender remete essencialmente ao declínio da função patriarcal, de preferência aquela que implique o declínio da função do pai como tal. Por função patriarcal nós entendemos precisamente o lugar do pai na vida de nossas sociedades ocidentais como se apoiando no lugar reconhecido à transcendência. Que esse lugar esteja em decadência é o que atestam inúmeros autores<sup>56</sup> (LEBRUN, 2014, p. 14).

Contudo, bem antes disso, as “grandes narrativas”, antigas, medievais ou modernas, organizaram-se em torno da função do pai. Então, nos diz Lebrun (2004, p. 162), “[...] é estruturalmente que essa nova modalidade de sociedade se quer sem limite”. E justo por visar desembaraçar-se de tudo o que possa introduzir uma barreira às satisfações, um ponto de basta na experiência. O de que se pretende livrar-se é do “ao-menos-um encarregado de trazer o limite” (LEBRUN, 2004, p. 162). Mas, “[...] quando é “proibido proibir”, instalamos um espaço sem bordas, um espaço virtualmente sem limites”. Dessa forma, nos diz ainda Lebrun,

Podemos então introduzir a hipótese segundo a qual falar de declínio do pai na vida social é uma maneira de dizer a ossatura das mudanças às quais assistimos. Com efeito, é o sintoma maior de nossa vida social atual, no que ele segue em cortejo tanto com a evolução da democracia como com os

<sup>56</sup> Os historiadores Jean Delumeau (DELUMEAU, J.; ROCHE, D. *Histoire des pères et de la paternité*. Paris: Larousse, 1990) e Daniel Roche, em História dos pais e da paternidade, situam em torno de 1500 o fim de uma longa evolução que acabou por harmonizar direito consuetudinário, direito canônico e direito romano, que fazia aparecer o pai como a garantia da estabilidade da família e do reino, o que permite situar no século XVII a idade de ouro da monarquia paterna. Seria então a partir do século XVIII que o enfraquecimento teria começado e depois não teria cessado de se agravar, a Revolução Francesa desempenhando, neste domínio, seu papel de revelador ao mesmo tempo que detonador (LEBRUN, 2014, p. 14).

progressos das tecnociências e com o desenvolvimento do liberalismo econômico (2010, p. 15).

A questão que isso instala na práxis psicanalítica é de saber se isso modificou/modificará a própria estruturação do aparelho psíquico, a subjetividade, portanto. O fato, e isso interessa a vários campos de investigação, é que utilizar “[...] a ciência como uma religião em lugar e posto da utilização do trabalho de elaboração da ciência como função paterna em exercício dá o modelo mesmo da configuração nova: dirigir-se ao saber como ao pai, antes que contar com a elaboração de saber como operação do terceiro” (LEBRUN, 2004, p. 164). A importância dessa constatação é que com ele se desvela que as coisas não se passam da mesma maneira quando, em vez de nos dirigirmos ao Pai, como antes, nos dirigimos à Ciência. Assim sendo, instala-se uma confusão, pois, ainda com Lebrun (2004, p. 164):

[...] se não fizemos o trabalho de identificar que, em seus enunciados, trata-se sempre de um trabalho de enunciação, é a um saber materno que de fato nos dirigimos. Por isso, o que o dispositivo social organizado em torno da ciência pós-moderna [sustentada em seu binarismo] privilegia é, no melhor dos casos, um endereçamento à função paterna da mãe, antes que um endereçamento ao pai (LEBRUN, 2004, p. 164).

Isso me remeteu ao início de um dos romances da trilogia do pós-guerra de Beckett: “Estou no quarto de minha mãe” (BECKETT, 2014, p. 23). Desmemoriado, Molloy, personagem que intitula a obra, começa assim a contar sua história: “Não sei como cheguei lá” (BECKETT, 2014, p. 23). No entanto, sabia que era por uma “injunção”: “Meus pés nunca me conduziam à casa de minha mãe sem uma injunção lá de cima nesse sentido” (BECKETT, 2014, p. 23). Molloy pós-modernos, os homens contemporâneos não têm conseguido se descolar, sair do quarto da Mãe. A questão, hoje, então, é de saber sobre “[...] o modo como a criança “sem pai” assumirá, por sua vez, sua relação com o limite” (LEBRUN, 2010, p. 19), pois uma “injunção” não permite que nos separemos, renunciemos, ao Mercado/Mãe, porque ele é como se fosse uma fonte inesgotável de “pedras pra chupar” (Molloy chupava pedras compulsiva e obsessivamente), um grande seio que somente se afasta apresentando um outro, um “novo modelo”, com novo *design* e mais eficaz.

Lembrando, novamente, Freud em “O mal-estar na civilização”, não é difícil reconhecer que o homem, frente ao seu desamparo extremo, à sua precariedade e à total dependência de um outro, anseia terrivelmente por um Outro que possa

protegê-lo, ampará-lo, “livrá-lo de todo o mal”. Curiosamente, é a partir de quando se começa a constatar isso – o que vem se denominando a falência da *imago* social do pai – que Sigmund Freud passa a teorizar, justamente, sobre a importância da função do pai elaborando o conceito de complexo de Édipo e o complexo de castração, do qual o primeiro (o Édipo) poderá ser o “pivô implícito”. Em termos bem simples, o pai teria, como função essencial, a castração, quer dizer, ele seria o agente da operação simbólica da castração. E esta operação é o que introduz na estrutura um ponto de basta, um “nem tudo é possível”. O que é preciso notar é que isso tem efeito no corpo. Essa “lei simbólica”, uma vez “incorporada”, limita e dá borda ao gozo, contorna e limita a angústia, organiza o mundo de forma que ele não se apresente para o sujeito como um abismo capaz de tragá-lo. Ora, isso não interessa de jeito nenhum à “sociedade dos consumidores”. Isso não interessa à demanda do Mercado. Ele precisa de sujeitos livres para consumir; seja lá o que for. O sujeito pós-moderno, então, para a psicanálise, é este “sem pai, sem lei”, por isso também eufórico, desalmado, desorientado e fundamentalmente compulsivo, ou melancolizado. Quando não, fragmentado.

Fredric Jameson, em sua obra *Le posmodernisme ou la logique du capitalisme tardif*<sup>57</sup>, não pretende que sua teorização sobre o pós-modernismo – e sobre o que denomina a “consciência pós-moderna” (JAMESON, 2011, p. 15) – seja uma “teoria pura”. Ela é “imperfeita e impura” (JAMESON, 2011, p. 18) como, aliás, todas as outras, em função talvez mesmo de seu objeto, que pretende ser o próprio ponto de ruptura, de passagem, de mutações mesmas que faz com que, mesmo sem muita racionalização/teorização, se possa perceber: “os tempos mudaram”. Jameson precisa, então, em uma passagem, do que se trata:

A impureza constitutiva de toda teoria do pós-modernismo, [...] confirma em seguida a ideia de uma periodização que é necessário reafirmar ainda e ainda, a saber, que o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social inteiramente nova [...], mas somente o reflexo e o concomitante de uma modificação sistemática a mais do capitalismo ele mesmo. Não surpreende então que subsistam pedaços de seus antigos avatares – do realismo tanto quanto do modernismo – prontos a serem

---

<sup>57</sup> Obra traduzida para o português como *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*.

envelopados em luxuosos ornamentos de seu suposto sucessor (JAMESON, 2011, p. 19)<sup>58</sup>.

Imperfeita ou impura, contudo, a teorização de Jameson pretende ser uma “operação de reescritura” (JAMESON, 2011, p. 22) que coloque em nova perspectiva tanto a “subjetividade quanto o objeto-mundo” (JAMESON, 2011, p. 22). Para Jameson, a tarefa deste conceito deve restringir-se a colocar em relação, melhor, articular práticas, hábitos sociais e mentais com as novas formas de produção e organização econômicas provocadas pela modificação do capitalismo nos últimos tempos, e de tal forma que

[...] é preciso considerar o “pós-moderno” como a produção de pessoas pós-modernas capazes de funcionar em um mundo socioeconômico muito particular, um mundo onde as estruturas, os caracteres objetivos e as exigências [...] constituiriam a situação tendo o “pós-modernismo” como resposta e chegariam a alguma coisa um pouco mais decisiva que uma simples teoria do pós-modernismo (JAMESON, 2011, p. 22)<sup>59</sup>.

Em termos freudianos, podemos dizer que o modo de comparecimento do mal-estar na contemporaneidade, se quisermos, na pós-modernidade, sofreu uma mudança de um modo que

[...] as grandes figuras de Warhol (Marylin e Edie Sedgewick), os casos célebres de *burnout* e de autodestruição do fim dos anos sessenta e as grandes experiências dominantes com a droga e de esquizofrenia parecem não ter muita coisa em comum nem com as histéricas e os neuróticos da época de Freud nem com as experiências canônicas de isolamento radical e de solidão, de anomia, de revolta privada de loucura, a la Van Gogh, que dominaram o período do alto modernismo. Podemos caracterizar este deslocamento na dinâmica da patologia cultural como a substituição da alienação do sujeito por sua fragmentação (JAMESON, 2011, p. 54)<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> Tradução livre de: “*L’impureté constitutive de toute théorie du postmodernisme, [...] confirme ensuite l’idée d’une périodisation qu’il faut réaffirmer encore et encore, à savoir que le postmodernisme n’est pas la dominante culturelle d’un ordre social entièrement nouveau [...] mais seulement le reflet et le concomitant d’une modification systémique de plus du capitalisme lui-même. Pas étonnant alors que subsistent des lambeaux de ses anciens avatars – du réalisme autant que du modernisme – prêts à être enveloppés dans de luxueux ornements de leurs successeurs putatifs.*”

<sup>59</sup> Tradução livre de: “[...] il faut considérer le postmoderne comme la production des personnes postmodernes capables de fonctionner dans un monde socio-économique très particulier, un monde dont les structures, les caractères objectifs et les exigences [...] constitueraient la situation ayant le “postmodernisme” pour une réponse et aboutiraient à quelque chose d’un peu plus décisif qu’une simple théorie du postmodernisme”.

<sup>60</sup> Tradução livre de: “*Les grandes figures de Warhol (Marylin et Edie Sedgewick), les cas célèbres de burnout et d’autodestruction de la fin des années soixante et les grandes expériences dominantes de la drogue et de la schizophrénie semblent n’avoir plus grand chose en commun ni avec les hystériques de l’époque de Freud ni avec ces expériences canoniques d’isolement radical et de solitude, d’anomie, de révolte privée, de folie à la Van Gogh, qui dominèrent la période du haut modernisme. On peut caractériser ce déplacement dans la dynamique de la pathologie culturelle comme le remplacement de l’aliénation du sujet par sa fragmentation.*”

A importância desta passagem nas formulações de Jameson reside no fato de elas estarem em consonância com o que diz Lacan (1998, p. XX) sobre o homem que vive sua fissura original como pavorosa fissura<sup>61</sup>, fragmentação, portanto. Jameson (1991, p. 55) nos fala do “fim do ego burguês” evocando um sujeito “liberado em relação à angústia e aos sentimentos de todo tipo, na medida em que não há mais ego para produzir estes sentimentos”. E não que os “produtos culturais” da pós-modernidade seriam totalmente desprovidos de tais sentimentos, mas, evocando Lyotard, Jameson nos indica que estes seriam “intensos” e, por isso, dotados e dominados por um tipo particular de “euforia” (JAMESON, 1991, p. 55).

Ainda, então, que Beckett não se “encaixe” propriamente em uma estética pós-moderna ou do pós-moderno, ele antecipa a presença no mundo desse sujeito que não está mais amparado pela metafísica, “abandonado pelo pai”, que alterna melancolia e euforia, que passa a crer na felicidade pela posse dos objetos, que tomaram a cara da mercadoria, dos descartáveis, e isso teve efeito, sim, na subjetividade, no modo distinto de o mal-estar comparecer na cena do mundo, a clínica mostra isso. Como na trama de *Murphy* (BECKETT, 2013), que é de uma “inadequação simplória entre sujeitos e desejo” (RAMOS, 2013, p. 227-8), os sujeitos têm comparecido nas cenas da vida de maneira quase beckettiana – desorientados, em busca de si –, e, ao mesmo tempo, pós-modernamente atrelados ao consumo e seus objetos:

– “Eu vim aqui pra dizer que não tenho do que me queixar. Não tenho ainda trinta anos e tenho tudo: dinheiro, sucesso profissional, tenho tudo o que eu quero. Porém, não entendo porque é obrigatório que tenha que ser tudo *top*, de marca, o melhor e o mais caro, e rápido, tudo tem que ser pra ontem. Mas... tenho tudo, contudo não sei o que eu quero; não sei quem eu sou. Trabalho para o outro. Atendo às estatísticas, e quando a gente só pensa nos quantificadores, estou achando, não consegue dar sentido à vida. Acho que estou enlouquecendo! Além disso, não consigo me aproximar das mulheres de tanta inibição. Aí preciso beber. E quando encontro uma, que tem também que ser *top*, daí a pouco perde a graça. Mas... com isso tudo, penso que tenho uma vantagem: eu gosto, preciso mesmo, de falar; preciso falar; eu vim aqui porque espero que isso, falar, possa me servir pra alguma coisa!” (Fragmento clínico de um “romance familiar”).

Em um outro fragmento, um jovem de aproximadamente 20 anos relata e se queixa:

---

<sup>61</sup> “Fissura” também pode ser lida aí em um outro sentido: aquele que indica que um sujeito esteja demasiadamente em falta, em falta de um objeto que lhe é indispensável, como no caso da abstinência de uma droga, por exemplo.

– “Sabe, ainda não lhe disse, mas há mais ou menos 8 anos, entrei nesse mundo das “redes”, onde todos somos *fakes*, ninguém diz quem é. Saio muito pouco das telas: iPhone, iPad, celular, computador, televisão, com seus *skypes*, faces e peguei mesmo o *orkut*, ainda. Sabe, hoje não sei me encontrar com as pessoas. Tenho pânico, mas, por alguma razão que ainda não sei, me deu vontade de sair disso, de parar de fantasiar a vida somente, eu quero viver, com as minhas fantasias, sim, mas sem medo das pessoas...”

Sujeitos adictos e compulsivos, com o mundo diante dos olhos que grudam nas telas e nas redes, enclausurados na extensividade do mundo virtual, no entanto, lutam para dizer, pois “dizer é inventar” (BECKETT (*Molloy*), 2014 p. 54), insistem em “continuar”, mesmo que tudo aponte para o fim. O desejo é indestrutível, nos diz Freud ao final de “A interpretação dos Sonhos”, e “Nada destrói o jorro criativo humano”, de Lacan, em algum lugar de *Escritos*, parecem afinar-se com “O fim está no começo e no entanto continua-se”, de Beckett, com Hamm, em algum lugar de *Fim de Partida*, parece ser a lição a ser aprendida na contemporaneidade: “eu vou continuar”, diz a voz para concluir *O Inominável*.

Beckett talvez, ainda hoje, permaneça mais do lado do anti-cânone que propriamente do cânone, uma vez que sempre surpreende, rompe. Como? “O reinado da espera infinita, da esperança manca, inconclusiva por natureza e sem objeto definido, acaba por contrariar [no teatro, por exemplo] todas as expectativas do público, obrigando-o a redefinir [...] o que se entende por drama” (ANDRADE, 2002, p. 12). O mesmo acontece com o “romance” beckettiano que, a partir principalmente de *Textes pour rien*<sup>62</sup>(1958), publicado após a trilogia (*Molloy*, *Malone morre*, *O Inominável*), vai perdendo sua forma. Texto romanesco, sim, mas que gira em torno de uma ausência de enredo diluindo, em *Textos para o nada* e daí por diante, a forma do romance beckettiano, que se estilhaça pelo esvaziamento da narrativa tradicional. Beckett, contudo, não se enquadraria no que se poderia chamar uma estética pós-moderna, segundo Teixeira Coelho,

O teatro do absurdo<sup>63</sup> (Beckett, Ionesco) é dramaturgicamente não-realista. Nem por isso será pós-moderno. Toda sua estrutura de produção se assenta sobre a estrutura de absoluta divisão entre um palco e uma plateia – o que significa que sua produção é organizada sobre a noção de *representação*, e *representação para* um outro. É um teatro de palavras, um

<sup>62</sup> *Textos para o nada*, em português.

<sup>63</sup> Ainda que muitos considerem o teatro de Beckett como pertencendo ao “teatro do absurdo”, ele próprio, segundo seu biógrafo James Knowlson, não o incluía nessa categoria. Aliás, Beckett pouco se importava com os “gêneros”. Sua questão era a escrita: como, o quê, para quê escrever?

teatro de imagens à distância. No máximo um caso de moderno tardio (TEIXEIRA, 2005, p. 84).

Sua obra se sustenta, entretanto, no parapeito, no *seuil*, entre o que se produziu até a Segunda Guerra e o pós-Segunda Guerra, testemunhando o ponto de uma ruptura/fratura que coloca em cena a derrocada de um mundo que se pretendia afirmar, paradoxalmente, em uma estética do novo, como queria o modernismo. Na cena, em *sua* dramaturgia, estão Hamm, seus pais enlatados e esquecidos – testemunhos do declínio da função do pai? –, Clov, Vladimir e Estragon, Lucky e Pozzo, todos advindos de lugares e tempos que somente se consegue identificar, porque alegóricos, em citações de outros textos, das quais Beckett lança mão para encenar a perda de referências. São todos “vítimas evadidas de alhures”, de um mundo que, há tempo, “já se esfumava” (BECKETT, 2014, p. 54). Caso contrário, sem as citações, tamanha é sua estranheza, a de seus personagens, que não se os reconheceria. Parodiando, pois, “assimilando o tema à forma” (Fábio de Souza, *Fim de...* p. 15) tanto em *Fim de partida* quanto em *Esperando Godot*, por exemplo, Beckett faz a *mostração* de uma natureza/mundo devastados, de corpos que lembram ou a decomposição ou a degradação, de um tempo que serve apenas a ser preenchido e onde a tentativa de dar um sentido a um mundo que perdeu seu significado é quase inútil. O mundo mudou, a estética mudou, a subjetividade mudou... Sim, mesmo nessa época, na qual tudo já se esfumava, ondas e partículas, a condição do objeto era de ser sem nome, e vice-e-versa. Digo isso agora que chove sobre mim o granizo de palavras congeladas de sentido e que o mundo morre também, toscamente, nomeado?, (BECKETT, 2014, p. 54), interroga-se e constata, ao mesmo tempo, Molloy.

Para entender o homem (aqui no sentido da espécie) e seu mundo, e suas mudanças, então, é necessário que se leve em conta uma mutação discursiva que se mostra ao olhar, aqui, no caso, do artista, pois a arte é capaz de revelar o que resta indizível, inaudível, invisível, para lembrar, em um determinado momento da História. Assim sendo, considera-se que Beckett foi capaz de mostrar esse sujeito que está diante de um mundo em desmoronamento, ele mesmo “desmoronado”, arruinado e exilado, e que espera, avança e recua diante do desabitado, como em *Esperando Godot*, onde toda a ação se resume ou bem na espera ou na tentativa de inventar um modo de “matar o tempo”.

### 3.2 O SUJEITO

Antes de prosseguir, porém, é necessário melhor precisar o que se quer dizer com o termo, ou o conceito, se quisermos, “sujeito”, já introduzido neste trabalho. O objetivo é enriquecer a ideia central desta tese na medida em que ela coloca em relevo uma mudança de sua posição na atualidade. Justifica-se, igualmente, uma melhor definição do termo posto que a psicanálise, desde os primórdios da experiência freudiana, promove o que Lacan (1960) (1998, p. 808) nomeia de uma verdadeira subversão em sua concepção. Isso quer dizer que o sujeito com o qual se opera na práxis psicanalítica não é sem o sujeito cartesiano. Mas foi preciso subvertê-lo quando da descoberta do inconsciente e suas leis. Segundo Lacan, foi necessário bem delimitar o que “[...] acontece com a questão do sujeito, tal como a psicanálise propriamente o subverte” (p. 808). Ouso dizer que, no que concerne ao meio literário, principalmente o da crítica, compreender essa subversão, bem como alcançar o de que se trata quando Freud e Lacan enunciam sobre o inconsciente, se faz necessário, pois muito da recusa em relação a abordar a literatura por essa via se articula ou em torno de uma má compreensão dos conceitos ou pela recusa em aceitar a própria ideia de inconsciente (para a psicanálise, “sujeito” é sempre “sujeito do inconsciente”, não há um sem o outro). Mas contra isso não há explicação possível. Considerando o primeiro caso, é preciso acrescentar que há, certamente, críticas fundamentadas quanto a certo “uso” da psicanálise, porque muitas vezes se o faz de forma desastrada e equivocada. Erros à parte, o que se espera é que a psicanálise possa contribuir com a crítica. E mesmo com a literatura. Beckett mesmo não ficou indiferente a seus conceitos, como veremos mais adiante (Capítulo 5).

O que é esse sujeito, então, que surge no espaço da clínica de Sigmund Freud, mas para logo se tornar, sob a pena do mestre vienense, aquele que jamais escapará do mal-estar na cultura, uma vez que esta, em grande medida, o determina mas se coloca, ao mesmo tempo, como impedimento à sua satisfação egoísta/individual? E ainda, o que quer dizer que se acrescente aí um adjetivo que o qualifica: “sujeito pós-moderno”, se, para este campo, o que conta é o sujeito do inconsciente?

Poderíamos começar acompanhando o próprio percurso freudiano. Mas, que seja dito, começando-se antes pelo que ele não é exatamente, ainda que, em nome de certa comodidade, continuar-se-á, ao longo deste trabalho, a ser denominado “sujeito pós-moderno”. Para melhor dizer o de que se trata, vale esclarecer sobre o que é o sujeito para a psicanálise a partir da subversão neste “conceito” que aparece na cena do mundo com René Descartes e com aquele introduzido pelo humanismo, que nasce junto com a noção de “indivíduo”.

O sujeito, para a psicanálise, não é o homem da tradição humanista, sustentado pela razão, em suas leis, e que avançou em direção à noção de indivíduo tal como o enunciou a Modernidade. Entretanto, Freud certamente parte do sujeito introduzido no mundo por Descartes (1973) que, pela primeira vez na história do pensamento, toma o homem como sujeito, *subjectum*, como sujeito da representação, inventando, assim, o “eu” moderno, ou seja, o que se apoia e se orienta na consciência de si. “Penso logo sou”, sabemos, o *cogito* cartesiano, constituiu o epicentro da construção do sujeito moderno, sujeito que duvida, certo, mas que deveria, metodicamente, bem conduzir a razão a fim de reconstruir a realidade que, enganosa, deveria ser reconstruída a partir de certezas das quais não se poderia duvidar. Contudo, Descartes conclui que, ainda que enganosa a realidade, havia algo do que não se podia duvidar, a saber, que estava duvidando, e se duvidamos, então, é porque pensava, e se pensava é porque havia algo no que se amparar: no pensamento. O sujeito que pensa, pois, tornou-se, para Descartes, e para o mundo – esse sujeito que se sustenta na razão invade a cena do mundo – o ponto de referência, de discernimento, o fundamento para as certezas, mas também para uma nova estética que, na assim chamada alta-modernidade, quase que abandona a busca do belo em nome da busca d(A) Verdade (Romantismo/Realismo), em uma estética que buscava representar a realidade.

A Modernidade fez triunfar a razão, calcada no sujeito cartesiano, dono de si, senhor de tudo, fonte de todo conhecimento, depositário e tributário de toda A verdade. Trata-se do sujeito da consciência, substancializado, tornado palpável. Natimorto, este sujeito se torna, imediatamente, objeto do discurso científico e de uma estética, nas artes, que terminará por fragmentá-lo, tendo sido, o Modernismo, por exemplo, um projeto que cindiu, esse sujeito que se pretendeu ser “representado”, ou que

pretendeu ver representada a sua verdade. Antes disso, porém, o antropocentrismo cartesiano, sustentado nesse sujeito consciente de si, engendrou uma profunda ruptura, a ponto, sabe-se, de constituir os pilares daquilo que se chamou “as luzes”, como oposição ao obscurantismo, à “escuridão” dos séculos precedentes, do período medieval. Vale notar que, no movimento dialético da História, o nascimento de algo novo, já surge com o elemento que irá subvertê-lo. Por exemplo, o período áureo da construção da razão moderna – mesmo antes de Descartes – engendrou já sua crítica com *Elogio da Loucura*, escrito em 1509 por Erasmo de Roterdã, e, mais tarde, conhece a loucura do cavaleiro errante, em *Dom Quixote* (1605, ano de sua publicação), de Miguel de Cervantes.

Então, a Modernidade, edificada pelo pensamento “iluminista”, por um lado, quebrou paradigmas e colocou o indivíduo – e não mais o divino – no centro da experiência do saber e o racionalismo como via de acesso ao conhecimento, fazendo da ciência experimental o meio de se aceder à verdade, opondo-se radicalmente ao discurso clerical/religioso. Por outro lado, ela engendrou os próprios elementos que a colocaram em questão. Esse “sujeito racional”, portanto, sofrerá um violento golpe, reconhecido mesmo por Freud (1976, v. XVII, p. 174), em um texto de 1917, “Uma dificuldade no caminho da psicanálise”. Nele Freud nos diz que a própria ciência, as pesquisas científicas, já havia abalado seriamente “[...] o narcisismo universal dos homens, o seu amor-próprio, [que] sofreu, até o presente, três severos golpes” (p. 174). O primeiro foi um “golpe cosmológico” (p. 174). Tendo acreditado, praticamente desde sempre, com sua “propensão a considerar-se o senhor do mundo” (p. 174), que a Terra, seu domicílio, era o centro do universo, viu ruir sua crença, e com ela sua visão do mundo, quando Copérnico, no século XVI, desmantelou essa “ilusão narcísica” (FREUD, 1976, p. 174), quando a humanidade teve que aceitar que a Terra era menor que o sol e que girava em torno deste, como, aliás, já sabiam os pitagóricos. O segundo golpe, o “biológico”, se deu quando Darwin esfacela a arrogância do homem que, até então, considerando-se uma criatura divina e arrogando-se uma racionalidade que os afastava dos animais, teve que render-se às evidências de que possui uma “ascendência animal” (FREUD, 1976, p. 175). O terceiro, o “psicológico” (FREUD, 1976, p. 178), é ele mesmo, Freud, com as descobertas da psicanálise, quem o desfere. E é justo um golpe contra esse “sujeito consciente”, racional, suposto “senhor de si” por ser dotado pela razão. Ora, o que a

psicanálise descortina é o fato de que a “consciência é incompleta e muitas vezes não é de muita confiança” (FREUD, 1976, p. 177), que o que é mental não coincide completamente com o que é consciente, que há conflitos que implicam a satisfação pulsional cuja intervenção da consciência falha na solução. Tal golpe, então, nos diz Freud, se deve a duas descobertas essenciais,

[...] a de que a vida de nossas pulsões sexuais não pode ser inteiramente domada, e a de que os processos mentais são, em si, inconscientes, e só atingem o ego e se submetem a seu controle por meio de percepções incompletas e de pouca confiança –, essas duas descobertas equivalem, contudo, à afirmação de que o ego não é senhor em sua própria casa [...]. Não é de se espantar, então, que o ego não veja com bons olhos a psicanálise e se recuse obstinadamente a acreditar nela” (FREUD, 1976, p. 178).

Esse golpe, de acordo com o próprio Freud, talvez tenha sido o mais duro. Possivelmente porque ele abalou justamente os pilares onde se sustentou a Modernidade: o sujeito racional, uma vez que esta oposição, “razão x desrazão, constitui, para a cultura ocidental, uma das dimensões de sua originalidade” (FOUCAULT, 2003).

Poderíamos acrescentar aí outro golpe, aquele desferido, antes de Freud, por Karl Marx, quando, com seu “materialismo”, reduz o sujeito à matéria, pulverizando as ditas realidades do espírito, as propriedades metafísicas. Isso importa aqui na medida em que Beckett justamente convoca esse sujeito “desamparado” pela transcendência metafísica. Não posso deixar de registrar que o discurso fragmentado e emblemático do personagem Lucky, em *Esperando Godot* (BECKETT, 2005), me foi inspirador do tema desta tese. A derrocada da razão, do discurso da ciência, e queda (literalmente encenada pelo personagem) de seu sujeito, é o que se apresenta, alegoricamente, na monótona exposição de Lucky (nunca deixo de notar a homofonia desse prenome com “look”, como em um imperativo, o de que se trata seja: olhe!), o *raisonneur* (pensador) degradado:

Dada e existência tal como se depreende dos recentes trabalhos públicos de Poinçon e Wattmann de um Deus pessoal quaquaquaqua de barba branca quaqua fora do tempo e do espaço que do alto de sua divina apatia sua divina athambia sua divina afásica nos ama a todos com algumas poucas exceções não se sabe porquê mas o tempo dirá [...] Academia de Antropometria de Berna-sobre-Bresse de Testu e Conard ficou estabelecido sem a menos margem de erro tirante a intrínseca a todo e qualquer cálculo humano que considerando os resultados da investigação interrompida interrompida [...] não se sabe por quê de Testu e Conard interrompidos interrompidos evidencia-se que o homem ao contrário da

opinião contrária [...] que o homem enfim numa palavra que o homem que o homem numa palavra enfim não obstante na alimentação e na defecação está perdendo peso e ao mesmo tempo paralelamente não sabe por quê não obstante os avanços da educação física na prática de esportes tais quais quais quais o tênis o futebol a corrida o ciclismo a natação [...] ao mesmo tempo não se sabe por quê não obstante o tênis a barba as labaredas as lágrimas [...] os esforços interrompidos inacabados mais grave as pedras numa palavra recomeço ai de mim ai de mim interrompidos inacabados a cabeça ai de mim as pedras Conard, Conard... Tênis!... As pedras!... Tão calmas!... Conard!... Inacabadas!...(BECKETT, 2005, p. 86-87).

Esse monólogo do final do segundo ato de *Esperando Godot*, discurso elíptico, sem pontuação, gaguejante, pleno de citações, construído com um mutilado jargão e repetições estratégicas apresenta, na literalidade do texto (Testu, que também é homofônico de “têtu”, “teimoso”), o homem em sua falência, em seu desamparo apesar de Deus (afásico e fora do tempo e do espaço) e da Ciência (interrompida, inacabada, impotente) que, supostamente, viriam lhe amparar. Ironicamente, (comi)tragicamente, apesar dos esforços, o homem “perde peso”, enfraquece, e, enfurecido, xinga e zomba dos inúteis esforços, pois Conard, aparentemente um cientista, em francês, é homofônico à “connard”, quer dizer, idiota/imbecil! Lucky sucumbe, exaurido, após proferi-lo. Sem sustentação, o homem pós-moderno, desaba, se estatela, submisso, e emudece, como Lucky.

Mas, ainda que muitos dos pilares da Modernidade ou tenham se abalado ou mesmo tenham sido destruídos, alguns outros foram ocupando o lugar disso que a filosofia chama transcendência<sup>64</sup>. E que a psicanálise, com Lacan, nomeará como o Outro da cultura, lugar das referências simbólicas que organizam, agenciam, o discurso – no caso, o discurso-mestre –, ao qual se alienarão os sujeitos. Nasce, no seio mesmo da Modernidade, a figura do Estado Moderno que, bem no lugar de Deus, passa a assegurar ao homem não mais a promessa de um mundo pós-morte, mas seus direitos em uma vida que pouco a pouco necessita ser vivida aqui na terra, aqui e agora. No plano econômico, é o capitalismo que avança e exige uma lógica outra, que começa com o utilitarismo e atinge seu ápice com a formação dos Mercados [divinos] livres, globalizados, e que passam, metonimicamente, a ocupar o

<sup>64</sup> Conforme Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia (LALANDE, 1999, p. 1150): “B. [...] 1º: Da doutrina teológica segundo a qual Deus não está no mundo como um princípio vital que anima um ser vivo, mas é, em relação às criaturas, segundo as expressões de Leibniz, “aquilo que um inventor é para uma máquina, aquilo que um príncipe é para seus súditos, e mesmo aquilo que um pai é para seus filhos” [...] C. Movimento pelo qual o eu individual, ao meditar sobre sua existência ou ao experimentar um sentimento de angústia perante essa existência, alcança a existência de um ser diferente dele próprio, e de um poder superior ao seu.”

lugar também da transcendência do sujeito, então, na atualidade, é este que se supõe 'livre' melhor, 'liberado'.

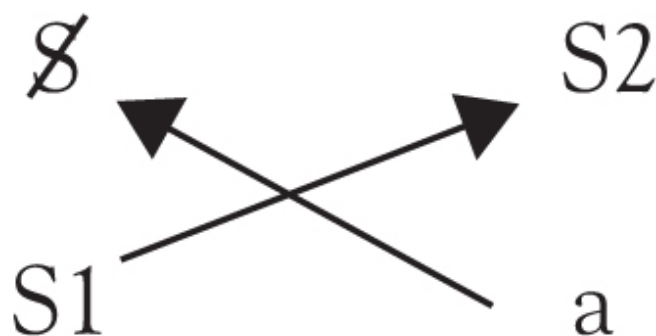
Ora, para a psicanálise, entretanto, não há “sujeito pós-moderno”, tampouco “moderno”, como denomina o próprio Lacan, visto ser esta a nomenclatura dada, em seu tempo, àquele já submetido, por demais, à lógica do utilitarismo, do liberalismo econômico, do consumo, enfim. Onde se utiliza o termo “sujeito”, pois, seria mais justa a nomenclatura “subjetividade”, pois esta, sim, se submete, se molda, se modifica de acordo com as mudanças discursivas. O sujeito não! Porque se trata, para Freud, não de um fenômeno este ou aquele, mas *de um sujeito que é o do inconsciente*, que “é” onde não pensa justamente. Questão, assim, de “estrutura”, e não de fenômeno. Freud irá, então, subverter o sujeito cartesiano na medida em que afirma que o inconsciente é um saber, um saber ignorado que nos habita, um saber que, queiramos ou não, comanda a própria consciência. Tal foi o espanto do próprio Freud quando se depara com o fato de que seus pacientes, quando lhes relatavam seus romances familiares, falavam mais do que intencionavam; que “sabiam” mais sobre seus sintomas do que poderiam imaginar. Então, entre o que se intencionava dizer e o que era dito, Freud reconhece a presença desta dimensão que é o inconsciente, esse estranho sujeito, estranho discurso que nos habita.

O que Lacan, com Freud, soube bem nos apresentar, desde o início de suas elaborações, é que o sujeito em questão, em cena, na experiência da psicanálise, é o sujeito “subvertido”, aquele que nasce na pena de Descartes mas que comparece, em sua fala, a partir, sim, do discurso, mas no que ele fracassa, se mostra como “fenda”, hiância, silêncio ruidoso que não deixa a Freud outra saída que não nomeá-lo sujeito, mas do inconsciente, não mais aquele que se sustenta no pensamento, na razão, ainda que seja assim que tenha experimentado sua entrada na cena Moderna. O sujeito que pensa, portanto, é esse o sujeito Moderno por excelência, o que se experimenta como “ser” justo porque duvida. Já o sujeito freudiano é aquele que “é onde não pensa”. Ele é, antes, pensado, engendrado, guiado mesmo pelas leis da linguagem. O aforismo, portanto, que cabe depois de Freud é “Falo, logo sou”, mas como falta-a-ser.

Anos depois, Lacan dirá que o sujeito do inconsciente é aquele que emerge dividido pela linguagem, fugazmente, entre um significante (S1) e outro significante (S2).

Utilizando-se da linguística, levando às últimas consequências a descoberta freudiana, Lacan tomará emprestado da linguística o conceito de significante para falar, dentre outras coisas, que não há outra forma de determinação para o sujeito senão representado por esse (S1), que só lhe chega a partir de um Outro, como indica o esquema lacaniano<sup>65</sup>:

Ilustração 06: Esquema lacaniano



Fonte: Pepsic (2016)

de um Outro que, antes de ser o seu semelhante, é do Outro da linguagem, de sua leis, o do que se trata, a que está, da mesma forma, submetido a esse Outro, aquele que de um bebê se ocupa. Sendo assim, a pouca garantia de “ser” do sujeito lhe é conferida por um significante que irá representá-lo, não-todo, na cadeia (S2) para um outro significante. Lacan denomina esta cadeia S2. O sujeito, entretanto, não é nem um, nem outro, ele emerge, dividido, efêmero, mais como “falta-a-ser” do que como ser propriamente, na literalidade de seu texto, melhor, em suas falhas, em seus restos e fracassos, na impotência do discurso consciente, intencional do sujeito de abordar seus conflitos, pois o inconsciente é “suas formações”, ou seja, as interrupções do discurso intencional. Nesse sentido, Freud, ainda moderno e racional, jamais abriu mão do rigor da ciência, mas para melhor recolher aquilo do que esta nada queria saber, deixando de lado, ou mesmo expulsando de seu campo, tudo aquilo que pudesse efetivamente pôr na cena a verdade não-toda da experiência singular de um sujeito. Freud, como Beckett, recolhia restos.

<sup>65</sup> Jacques Lacan, ao longo de 26 anos, entre 1953 e 1979, proferiu seu ensino oralmente. Sua obra “oral”, ou seja, seus “Seminários”, eram acompanhados de inúmeros esquemas desenhados na lousa e copiados por sua plateia. Muitos deles chegaram até nós por textos escritos posteriormente por seus alunos ou por registros não oficiais dos seminários. Esse “esquema” é um deles, por essa razão sua fonte é um endereço na internet que contém esta imagem, mas que qualquer lacaniano reconheceria como tendo sido elaborado por Lacan.

E é porque o sujeito não comparece senão representado por um significante, no campo da fala e da linguagem, portanto, que haverá algo desse sujeito que escapará à representação. Dentre outras coisas, essa divisão pela linguagem torna o sujeito inapreensível por ela própria, ou seja, há algo na experiência humana que não é possível de ser simbolizado. Por vezes, isso vira arte, ou fonte de uma perturbação que desorienta, devasta, e pode até matar. Trata-se do objeto, aquilo que resta desta operação de divisão do sujeito e que será, para sempre, a causa de sua eterna insatisfação, de suas perturbações, mas do desejo, ao mesmo tempo. Essa operação de divisão do sujeito pela linguagem é responsável pela impossibilidade do dito humano se realizar como “indivíduo”, o que foi, na verdade, o sonho da Modernidade, que engendrou, ela mesma, os paradigmas de sua crítica. O indivíduo é aquele que não se divide. O sujeito, na psicanálise, é o que se apresenta justo em sua divisão.

Mas fato é que a Modernidade, como período Histórico que se localiza no tempo que se interpõe entre o Iluminismo indo até meados do século XX, alicerçou-se na crença na Ciência tendo a Razão e o Progresso, não somente como orientadores na construção do conhecimento, como toda a visão de mundo e de si, como homem dito moderno, era por eles orientada. Sabe-se, contudo, que estes “princípios”, os ditos valores da Modernidade enfraqueceram-se, no sentido de permanecerem como referências sociais, intelectuais e artísticas. Experimenta-se, nada ao acaso, um fracasso disto que se constituiu como um verdadeiro Ideal até antes das duas Grandes Guerras Mundiais. Eles, os ideais modernos, passaram, como já dito, a ser profundamente questionados. Mas permaneceu a crença em seus “produtos”, quer dizer, a metafísica apartou-se da ciência dando lugar ao utilitarismo/pragmatismo que alcançaram lugar sem precedentes na História.

Inegavelmente, as ideias “modernas” que passaram a constituir sua própria tradição, como o objetivo de fixar regras universais para a Arte, e para a vida, deixam de ser referências válidas, e a pós-modernidade, mesmo que seja uma complexa noção, nasce basicamente como uma crítica da modernidade, de seus valores e princípios. Como alternativa, ela apresenta propostas que incluem o multiculturalismo e a pluralidade. Diante dessas ideias, existem pensadores que criticam o pensamento pós-moderno, considerando-o uma referência decepcionante, e sem um projeto

definido capaz de se colocar à frente dos desafios da humanidade e de guiar o pensamento e a criação artística.

Como corrente ideológica e tendência da civilização, a pós-modernidade apresenta, contudo, algumas conquistas: o aumento e avanço do papel da classe dita média; o estabelecimento de direitos e das liberdades democráticas no Ocidente e alguns aspectos positivos da globalização como ter tornado permeáveis as fronteiras, permitindo trocas culturais que, de algum modo, ampliaram a visão de mundo de muitos, o que permitiu que se passasse a conhecer e respeitar diversas realidades culturais e sociais, além de trocas comerciais e econômicas.

Por outro lado, o projeto dito pós-moderno, quando se apresenta enquanto tal, apresenta traços negativos e criticáveis como a banalização/massificação, o consumismo, a ausência de referências positivas válidas e, fundamentalmente, a sensação de que o mundo está fragmentado e de que não há projetos capazes de orientar os sujeitos e a humanidade em seu conjunto.

Beckett não é pós-moderno, mas ele anuncia um mundo miserável, de errância, onde a dor de existir se tenta apagar nas toxicomanias, no divertimento, com a máscara de um mundo apresentado constantemente em espetáculo, em um cinismo constantemente renovado nas novas formas de supostos engajamentos. Beckett não é cínico, mas anuncia um mundo calcado no cinismo. Beckett, para além do dito “projeto pós-moderno”, como um moderno tardio, lança luz sobre o que começa já a ficar à sombra de seu tempo. Contemporâneo que é, põe em seu palco e páginas, sujeitos e mundo em ruína: “E a coisa em ruínas não sei o que é, e o que era, nem conseqüentemente se não se trata menos de ruínas do que a inabalável confusão das coisas eternas, se esta é a expressão correta” (BECKETT (Molloy), 2014, p. 64).

A Modernidade nasceu sob um projeto de “unidade” dos Séculos XVII, XVIII e XIX, contudo, ao desvelar os “grandes conflitos”, a antítese que tornava impossível essa tão buscada “unidade”: Marx, o das classes sociais, Freud, aquele em torno do qual o psiquismo mesmo se constitui, forjou um tempo que já não poderia, em função de suas visíveis mutações, continuar a ser nomeado da mesma maneira. No ventre, pois, da modernidade, a pós-modernidade encontrou o tecido de seu engendramento. E, hoje, talvez vivamos um tempo em que o próprio conflito posto a

nu pela Modernidade (comparecimento de “pedaços de real”), e do próprio sujeito que invadiu, cindido, a cena do mundo, venham, sistematicamente, sendo recusados.

A obra de Beckett não é pós-moderna, pois ela é ainda metafórica. Contudo, derrisórios, seus personagens anunciam a pós-modernidade na medida em que se encontram na pura imanência de um mundo sem fé e sem lei, ou um mundo cuja transcendência foi substituída por um deus Mercado cuja única lei enunciada é aquela dos anúncios, pelos slogans, outdoors, telas de TV e computadores. O homem contemporâneo para alguns, pós-moderno para outros, Fênix, surge das cinzas, ou mesmo da decomposição do “sujeito” cartesiano. Extremamente só, tem que dar sozinho o rumo de seu destino. Senhor de sua liberdade? Mas que tipo de homens foram produzidos? O que se tem feito com a tal liberdade conquistada? Tornada imperativo, dela se tornou escravo o homem atual. Reduzida ao liberalismo, ela tem sido a fonte das patologias que superlotam as clínicas, e as igrejas. Modernidade em ruínas, é necessário, para saber o que restou, um inventário! Beckett, com sua obra, fez esse inventário: recolheu os sujeitos restificados de um mundo que se esfumava e os colocou em suas cenas. Ele não foi jamais pessimista ou niilista, pois lhe restava a linguagem, primeiro e último recurso para um sujeito que escapa, sempre, mesmo dela necessitando, a uma representação, à conformação que o discurso lhe confere. E este sim, o discurso, melhor, o que o agencia, é produtor de subjetividades, pois o que desvela Freud, desde o início, é a insustentabilidade do sujeito racional, do indivíduo, uma vez que, o que determina, em última instância, é a divisão que o engendra, que o constitui como sujeito do inconsciente. De certo modo, Freud, que ainda era moderno, que possuía ainda um projeto científico, beckettiano, também recolhe os restos deixados à margem pela ciência e põe na cena, na cena do consultório, e em suas páginas, um sujeito que não mais se sustenta por sua “unidade”. O sujeito freudiano é aquele que padece de sua divisão, sofre de sua fragmentação tal como se apresentava na “cena histórica”, mas cujos corpos se mostravam barrocamente, como se dessem ainda vida ao *Êxtase de Santa Teresa*, de Bernini. É o que se pode entrever e comparar nas imagens que seguem:

Ilustração 07: Augustine vogue-ing na iconografia



Fonte: Emotions Blog History (2016)

Ilustração 08: Êxtase de Santa Teresa



Fonte: Dicas e textos... (2016)

Bernini, ainda barroco religioso, antecipa as mundanas históricas de Freud. Beckett, ainda que moderno, antecipa o sujeito contemporâneo. É o que veremos em seguida.

### 3.3 BECKETT, UM OLEIRO

A arte, e os artistas, para Freud como para Lacan, sempre foram indispensáveis à experiência da psicanálise.

Os escritores criativos são aliados muito valiosos [da psicanálise], cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com os quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento de mente, já que se nutrem de fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (FREUD, 1976, p. 18)

Deste modo é que o quadro *Os embaixadores*, por exemplo, e a anamorfose do crânio nele apresentada, mais que sobre a fantasia de seu pintor, Holbein, ensinarão sobre o olhar como objeto, tal como nos apresenta Lacan em *O Seminário, livro 11, os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1979, p. 85). Tomando as palavras de Françoise Regnault (2001, p. 22):

A *Antígona*, de Sófocles, revela o que é o entre-duas-mortes, *Hamlet*, a construção em torno de nosso desejo, o que acontece com o falo; a trilogia de Claudel, o que ocorre com o desejo no mundo moderno. Diria até que *Os embaixadores* e *As meninas* [de Velázquez] ensinam o que é um quadro; Sófocles e Claudel, o que são o trágico antigo e o trágico moderno.

Ora, aproveito-me desta “lista” para nela inserir Beckett, que nos ensina, pondo em cena, em sua obra, através de seus personagens, o sujeito pós-moderno que, em posição trágica em um mundo sem tragédia, abandonado pelos ideais da modernidade, erra exilado de si, à margem, à espera de algo que jamais alcançará. Além disso, o artista também é aquele que testemunha e ensina sobre a própria invenção/criação. É o que se vai aqui abordar.

Talvez esse sujeito, esse que “ainda espera”, já tenha sido, hoje, mais ou menos deslocado por outros: os que caçam desesperadamente seus objetos virtuais nas telas das ultramodernas bugigangas tecnológicas. Mas fiquemos, por enquanto, com

esses que, no avesso da cena espetacular, na vida que se dá a ver em seus sintomas, demissionário de si, é solitário e melancólico, fragmentado, como Molloy. Molloy, não somente é um “*personagem padrão*” beckettiano, como o define Ana Helena Souza (orelha de Molloy, BECKETT, 2014), mas também pode ser tomado como personagem que encarna os traços do sujeito atual, e nos instrui sobre ele:

Molloy, mais que um “vagabundo”, é um ser miserável, um resto humano desolado com a perda de tudo. Ao forjar seu narrador na matéria do abandono, da falta de perspectiva e da miséria, Beckett consegue o incrível feito de buscar o sublime pelo despojamento, de questionar metafisicamente o mundo a partir do reconhecimento do seu vazio e de seu sem sentido. É do ponto zero, onde narrar se torna impossível, que Samuel Beckett escreve. Em plena falência da linguagem, em meio ao entulho e destroços, Molloy, o personagem-narrador, luta, ainda assim, para contar sua história (SOUZA, 2014, orelha).

Além de nos instruir sobre o sujeito contemporâneo – este que decidi nomear aqui como pós-moderno – e sobre sua solidão encoberta por sua eufórica busca pela felicidade, Beckett ensina, insistindo em narrar quando “narrar se torna impossível”, sobre a Arte, sobre o fazer artístico ele mesmo tal como nos é apresentado pela psicanálise. Certo, tampouco Freud ou Lacan intentaram uma “teoria da estética”. Tanto um quanto outro visavam, de forma direta, a clínica, e seu sujeito, é claro! Entretanto, nem um nem outro deixaram de considerar, de tomar esse sujeito a partir de suas manifestações, eminentemente languageiras, discursivas, pois nada do que é “humano” pode ser considerado fora do campo que lhe é próprio: o da linguagem, a humana, fundamentalmente marcada que é pelo equívoco, que somente o significante, com seus jogos de deslizamentos e substituições permite. Assim sendo, é possível, contudo, retirar da psicanálise algo da ordem de *uma* estética. A importância dela, de delinear ao menos, aqui, uma estética, é que ela deixa passar não somente um estilo, mas carrega consigo o *l'air du temps*, os traços de uma época e de seu sujeito. É possível, por estranho que pareça, não sem Freud, construir *uma* estética lacaniana, ainda que não seja este exatamente o objetivo aqui visado. Pretende-se, porém, recortar elementos teóricos que apontem para essa possível estética, a saber, o fato de que a psicanálise desvela ao menos dois pontos essenciais no que diz respeito à origem mesma da Arte, de suas obras; e porque é nela, por ela, em suas mudanças que se revelam os estilos com as marcas de um tempo.

Pensar, portanto, uma estética pelas veredas da psicanálise não é possível sem que se aborde certos conceitos. Com Freud aprendemos sobre *das Ding*. Lacan resgata o conceito de *das Ding* de um texto de Freud, escrito em 1895, intitulado “Projeto para uma psicologia científica”. A ideia central, para Freud, é a de que o psiquismo se constituiria em torno de uma primeira experiência de separação do objeto, que implicaria em um encontro com uma primeira experiência de satisfação, ficando, a satisfação, como acontecimento, por sua vez, não somente inassimilável, mas que se inscreve como possível de ser buscada a partir de um objeto alucinado, de uma alucinação primordial que será, inclusive, a base de estruturação do psiquismo e da realidade. Para Lacan, *das Ding* é o elemento originalmente isolado pelo sujeito em sua experiência com o Outro, que lhe é, desde sempre, estranho, *Fremde*. “O *Ding* como *Fremde*, estranho, e podendo mesmo ser hostil num dado momento, em todo caso, como o primeiro exterior, é em torno do que se orienta todo o encaminhamento do sujeito” (LACAN, 1988, p. 69). Ainda que inassimilável, *das Ding* serve de referência para o desejo, e para a arte, e não pode ser senão reencontrado, quer dizer, para Lacan, jamais encontrado enquanto tal. O desejo e a arte, então, têm sua origem no “estranho”, na falta radical.

Conceito importante, portanto, sem ele não se pode pensar essa “estética possível”, *das Ding* é um objeto perdido que está na origem da experiência humana, e que nos conduz a pensar que não somente a arte é um construto em torno deste objeto perdido, mas que o próprio campo da realidade aí também se articula. “Nossa experiência [a psicanálise], conduziu-nos a aprofundar, mais do que jamais fora feito antes de nós, o universo da falta” (LACAN, 1988, p. 10). Com Freud, aprendemos que a arte é uma das formas de sublimar a pulsão, quer dizer, de satisfazê-la sem que esta passe pelas vicissitudes do recalque. Com Lacan, a partir de Freud, aprendemos que a arte é um modo de constituir e organizar o vazio central que funda mesmo a experiência humana, cujo modelo mais antigo seria o primeiro vaso, somente possível de ter sido construído com a mão humana. O “vaso”, na perspectiva de Lacan é

[...] um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se efetivamente, como um *nihil*, como nada. E é por isso que o oleiro [...] cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, *ex nihilo*, a partir do furo [...] há uma

identidade entre a modelagem do significante e a introdução no real de uma hiância, de um furo (LACAN, 1988, p. 153).

Lacan, em *O Seminário, livro 4, a relação de objeto* (1995), introduz uma intrigante ideia, a saber, a de que é sob o fundo da morte que nasce o significante. Para Lacan (1995, p. 48), “O que está no fundo da existência do significante, de sua presença no mundo [...] da vida, do vivido, do fluxo das emoções, do fluxo libidinal é a morte”. Sendo assim, ela, a morte, como “condição absoluta e irreduzível da existência” (LACAN, p. 47) é base e suporte das operações de funcionamento da linguagem pelas quais “o significante existe” (LACAN, p. 48). Portanto, todo o campo da linguagem humana, no que ela é constituída por suas cadeias, surge tendo como ponto de origem a morte. Sob o fundo da morte, então, aparece o campo próprio ao humano: o simbólico.

Deparando-me com a afirmação lacaniana, usei construir uma outra. Algo que estaria próximo de um mito, pois disso não se pode ter uma confirmação nos moldes em que hoje se exige. Usei imaginar que esse primeiro significante diz respeito, entretanto, a um ato que lhe foi anterior, a saber, que quando da morte de um ser da mesma espécie, aquele que teria sido o primeiro humano, foi o que, ao apreender o fato de que aquele que se foi para sempre, fez uma marca, um traço, ou colocou algo no lugar desse desaparecimento. Essa marca, por sua vez, foi sonorizada e tornada possível de ser transmitida a outros. De lá para cá, portanto, o homem jamais pode parar de tentar simbolizar, representar, elaborar esse momento que se repete e que é traumático e doloroso. A humanidade, assim, nasce sob o fundo da apreensão não da morte, pois que esta permanece inapreensível em si mesma e irrepresentável, mas de sua mortalidade, finitude, transitoriedade.

De lá para cá, dos primeiros sons que surgiram como sonorização de uma perda, como sonorização do traço deixado no lugar da coisa que se foi e que se transmitiu como sendo capaz de representá-la<sup>66</sup> a um outro, passando pelas inscrições nas cavernas à dita linguagem informatizada, tão atual, o que se pode verificar foi um longo processo de constituição do campo simbólico como dimensão própria, exclusiva do humano como estrutura que porta um furo central, uma falta radica, que

---

<sup>66</sup> A tentativa de representar o irrepresentável, então, está na origem mesma de toda representação, contudo, à representação sempre escapará algo, um impossível de representar, que escapa a toda forma, a toda palavra.

é aquela de um significante capaz de representar a morte, a perda irreductível, traumática, trágica, porque dela não se escapa. A morte é o destino. Esse significante, entretanto, que a representaria, não existe, o que constituirá esse ponto fora da linguagem – ex-sistente – que será a causa, o empuxo a todo movimento da linguagem: os efeitos de significação, o sentido e a inexorável dependência do homem de, ele próprio, ter que, a cada dia, fazer e refazer o sentido de sua existência.

Acompanhando essa lógica, pode-se arriscar a dizer que, em função desse 'furo central', o simbólico não parou de criar formas, objetos. Daí nascem os discursos, quer dizer, as diversas maneiras de abordar, não sem os significantes, o inapreensível, o inabordável, o indizível da experiência. O Real, nos diz Lacan. A fala, as diversas línguas, a escrita, as artes e suas diversas formas e manifestações, todo o campo do conhecimento, dos mitos, da filosofia à ciência, o sentido mesmo da história, tudo, tudo no mundo humano, mesmo aquilo que conhecemos como realidade, se constrói e se modifica em torno deste vazio, desta ausência radical, deste inominável que é a morte. Mas não sem o significante. A Arte, nesse sentido, é uma construção em torno desse vazio central, mas que “[...] não se contenta em adornar, ilustrar; ela realmente organiza” esse vazio/furo, como nos diz François Regnault (2001, p. 22), e um “[...] vazio que não tem somente uma função espacial, mas também simbólica. Ele é da ordem do real. *Ele está entre o real e o significante*” (REGNAULT, 2001, p. 30).

Mas tudo isso não servirá para outra coisa aqui senão para dizer principalmente duas coisas. A primeira diz respeito à importância deste “simbólico”, pois as transformações de todo tipo que conhecemos passam por sua modificação. A segunda é que as mudanças, as mutações discursivas e subjetivas que sofrem a humanidade, o que implica mesmo o sentido do termo História, dessas a Arte jamais deixou de acusar o golpe, de testemunhar e mesmo de provocar, essas mutações. Isso se dá justamente porque os significantes são mutantes. Lembrando Ferdinand de Saussure, a relação entre o significado e o significante que constituem o signo linguístico é um pacto social, é histórica, diacrônica, para além da sincronia. Se pensarmos então o signo como Lacan o toma a partir de Saussure, como signo “[...] de um funcionamento de significante” (LACAN, 1982, p. 68), quer dizer que o

significante é o fundamento dos discursos, que é ele então que comanda, pois que “[...] não há nenhuma realidade pré-discursiva. Cada realidade, se funda e se define por um discurso (LACAN, 1982, p. 45) e a letra, a letra que se escreve e que se faz escrita literária, “A letra é, radicalmente, efeito de discurso” (LACAN, 1982, p. 50). A escrita, assim, é efeito da linguagem (LACAN, 1982, p. 63) e, “Da escrita, depois que a linguagem existe, nós vimos as mutações. O que se escreve é a letra, e a letra não se fabricou sempre da mesma maneira, sobre isto, fazem história, história da escrita” (LACAN, 1982, p. 63-64), e história da literatura. Invertendo a fórmula, a literatura nos conta a história do homem e de suas “mudanças de letra”, mudanças de discursos, de suas mutações subjetivas.

Não ao acaso, nas últimas décadas, a pintura, a literatura e outras manifestações desse campo são incluídas nas fontes da História, da Filosofia, da Psicanálise, por exemplo. E principalmente porque através dela, da Arte, é que se pode mais aproximar do invisível, do inaudível, do indizível, do que resta à sombra de um tempo, que habitam a experiência propriamente humana. Além disso, o que aqui se quer é mostrar, com alguma argumentação, comentário e citações é que o traço essencial de nossos dias – seja lá como se o nomeia – a novidade que nossa contemporaneidade experimenta, que o que vem sendo atingido, sofrendo mutações e, em alguns aspectos até sofrendo uma avaria, destruição, é o próprio campo simbólico enquanto tal, como suporte de tudo o que se considera humano. Visto que não há o humano fora do funcionamento da linguagem, do campo simbólico, o que se pode colher, então, pela Arte, aqui, no caso, com os personagens beckettianos? E não somente de um mundo arruinado, mas dos sintomas de uma carência, de um empobrecimento simbólico que tem deixado o homem de hoje sem palavras diante do trágico da vida, diante da falta de sentido radical frente à qual somente encontra recursos quando a palavra encontra seu valor e potência de significar e ressignificar o real que habita sua experiência?

Natural que Beckett, oleiro, como artista, contemporâneo (no sentido agambeano, tal como explicitado no Capítulo 2 deste trabalho), tenha podido bem capturar, querendo ou não, o “espírito” de sua época. Beckett é contemporâneo, sua estética é aquela de uma “modernidade tardia”, mas o que se quer supor é que o sujeito que ele ao menos anuncia é pós-moderno. Beckett o apresenta ora nos bastidores ora

na cena mesma. E ele o fez colocando em relevo, em evidência, personagens em estado de derrisão, justamente porque, em nosso tempo, a linguagem vem perdendo sua função de “saída para o ser sempre em perda” para reduzir-se à sua função de comunicação, em um mundo onde a dita “cultura”, ela mesma tornou-se objeto a ser consumido. O que se passa é o seguinte: quando a linguagem perde seu valor de tésseira, perde seu valor estruturante para o sujeito como suporte do campo simbólico, passando a não comunicar mais nada, perdendo seu valor de transmissibilidade. De transmissibilidade da vida, pois a vida, para o humano, está para além de sua biologia: o próprio da condição humana é justamente que ela é uma “condição” que não sobrevive fora do campo simbólico. E ainda que esta novidade – isso é novo na história – tenha sido engendrada na Modernidade mesma, impossível não reconhecer momentos de ruptura, de passagem, de mudança, que carecem de ser nomeados. Denominaremos, então, “pós-modernos”, no escopo deste trabalho de tese, aos elementos novos, à novidade, ao “jamais visto” que tem invadido a cena do mundo deixando seus rastros, seus efeitos de mutação, para o sujeito e para o laço social, já considerando que não há um sem o outro. Clov, por exemplo, na paisagem/mundo devastados e sem perspectiva de renovarem-se de *Fim de Partida*, ainda moderno, como um personagem de *Esperando Godot*, ainda espera: “Eu amo a ordem. É o meu sonho. Um mundo onde tudo estivesse silencioso e imóvel, e cada coisa em seu lugar, sob a poeira final” (BECKETT, 2002, p. 112).

De certa forma, toda a obra de Beckett, cada um de seus personagens, tocam no ponto miserável, impotente, do sem sentido, do mal-estar inerente à condição do falante, do *falasser*, para lembrar da beckettiana – ousa dizer – nomeação de Lacan do que se chama propriamente “o humano”. O “*falasser*”, no ensino de Lacan, aparece somente uma vez em *O Seminário, livro XXIII, o Sinthoma* (1975-1976) (p. 64). De maneira sucinta, pode-se dizer que o *falasser* (le *parlêtre*, no original) – neologismo forjado por Lacan – é a noção que condensa o sujeito cindido pelo significante com a substância gozante, na medida em que o significante, ao representar um sujeito, dividindo-o, representa-o para outro significante, mas deixando algo de fora, irrepresentável, quer dizer, no real. O *falasser* é o termo que inclui, na noção de sujeito, o corpo, suporte do ser, mas o sujeito, assim, afetado pela falta-a-ser – este resto irrepresentável –, ficará dividido entre o seu ser, sempre

em falta, e seu corpo. Por isso o humano não é um corpo, como o animal, ele *tem* um corpo, que é uma “substância gozante”; assim Lacan dirá que o significante, com ele se escreve, com ele se (a)borda o corpo, mas ele é também “a causa do gozo” que se encontra no real, quer dizer, fora da linguagem, e que afeta o corpo. Beckett é um escritor que escreveu, com sua letra, o irrepresentável, o inominável de si e do mundo em que viveu. Por isso o sujeito em Lacan é o *falasser* tal como os personagens de Beckett.

Por isso talvez sua obra mais emblemática, exemplar no que diz respeito tanto à impotência da linguagem em apreender o que resta inapreensível por ela mesma, quanto aponta para a igual impossibilidade de dela nos servirmos porque outro meio de subsistência não há, seja justamente *O inominável* (BECKETT, 2009). A hipótese aqui é a de que ao acaso não é que esta inquietante obra tenha sido escrita no momento em que foi: durante e após a Segunda Grande Guerra. “A guerra terá, então, profundamente transformado Beckett”<sup>67</sup>, afirma seu biógrafo James Knowlson (1999, p. 451). Sam – como lhe chamavam os íntimos – foi testemunha – como todo homem de seu tempo – da devastação e do desespero. Ele viu os escombros das moradas, outrora habitadas, destruídas e esvaziadas pelo ódio. Ele assistiu ao lamentável espetáculo das vidas despedaçadas através dos objetos quebrados e abandonados, queimados. Deparou-se com a tuberculose que levou amigos recentes, mas atualizou a perda de sua prima e primeiro amor, Peggy. Ele viu a fome e o frio devorar as pessoas. Por isso suas últimas obras, fundamentalmente, pariram-se nas ondas da “desorientação, do exílio, da fome e da privação” (KNOWLSON, p. 452) que o atravessaram neste período. As palavras, aí, são impotentes para descrever, nomear, simbolizar o horror. Só resta, então, ao escritor, como no gesto do oleiro que constrói, *ex-nihilo*, o vazio, recriar o mundo que perdeu seus suportes, seu sentido. Assim é que *O inominável*, escrito em 1949, último romance da assim chamada trilogia do pós-guerra (*Molloy*, em 1949, *Malone Morre*, em 1948), Beckett “[...] põe em cena uma voz anônima [...] emitida de algum lugar na linguagem [...] A voz não quer falar sobre coisas. Não quer significar conceitos. Não quer se expressar. Não quer orientar a fala por *um* sentido” (HANSEN, 2009, p. 7-8). O que faz Beckett, então, diante da devastação, do inumano? Transforma “[...] a

---

<sup>67</sup> Tradução livre de “*La guerre aura donc profondément transformé Beckett*”.

letra em lixo – *lettre/litter* – (que) produz o impessoal (HANSEN, 2009, p. 9). Desta maneira, a forma de seu texto, sua estética, contorna o que não tem nome:

Falando de si com palavras de outros (“essa voz deve pertencer a alguém”, (BECKETT, 2009, p. 177), a voz não quer orientar e interpretar as significações com *um* sentido como elas fazem. Com isso, toda ideia de começo e fim também desaparecem. Assim como o espaço da sua ocorrência é o da arbitrariedade da linguagem, também o tempo dela é um produto, não uma estrutura com *um* sentido, mas múltiplas orientações contingentes que articulam as repetições dos processos materiais do seu corpo. Melhor dizendo: do seu não-corpo dessubjetivado e conectado com os *disjecta membra* da linguagem (HANSEN, 2009, p. 9).

Nas palavras de João Adolfo Hansen sobre o que se passa em *O inominável*, que integra à forma o que se quer significar – mesmo sendo impossível –, vislumbra-se os traços do homem reduzido ao objeto voz, destroçado, arruinado, dessubjetivado e sem corpo, em um espaço não identificável, irreconhecível, onde a linguagem já não quer significar porque não há mais nada a significar. Fora do tempo e do espaço, só lhe resta ancorar-se aos restos, aos pedaços, (*disjecta membra*), da própria linguagem, seu último, único, recurso possível. Certo, isso fala da condição humana, a de todos os tempos, mas fala também do modo como se apresenta a angústia e a dor de existir hoje, que é a do sujeito que não conta mais – ou muito pouco, somente com os restos de uma modernidade em ruínas – com as referências de antes. É impossível não supor seriamente que as duas últimas guerras mundias, e foram precisas duas, uma bem próxima à outra, com seus horrores, não tenham introduzido na História, subvertendo-a, um ponto de não-retorno.

E impossível é pensar o que quer que seja da obra de Beckett no pós-guerra sem considerar os efeitos desta para o sujeito Beckett, menos ainda das consequências em sua ficção, em suas criações/invenções, uma vez que o enquadre da página lhe serviu de moldura para um mundo que se estilhaçou, por dentro e por fora. É nesta época que, tomado por um “frenesi de escritura”<sup>68</sup> (KNOWLSON, 1999 p. 458), Beckett adota o francês como língua de escritor. Mesmo que tenha escrito *Watt*, cuja escrita se inicia em fevereiro de 1941 (KNOWLSON, 1999 p. 459) – livro que escreveu, segundo ele próprio, para “[...] descrever a obstinação do pensamento para se manter bem na borda do vazio” (LÉGER, 2006, p. 64, “para preservar são o

<sup>68</sup> Tradução livre de: “*frénésie d'écriture*”.

seu espírito”<sup>69</sup> (KNOWLSON, 1999, p. 459) – ainda em inglês. Sua decisão, escrever em francês, além de “escrever sem estilo”, segundo Knowlson (1999, 459, permitiu-lhe também certa simplicidade e objetividade, seja em sua busca do “ser”, sua exploração da ignorância, da impotência, mas também da inteligência. O francês lhe permitiu, igualmente, “[...] melhor se ligar à música da língua, a suas sonoridades e seus ritmos”<sup>70</sup> (KNOWLSON, 1999, p. 459). Além, supostamente, de introduzir uma ruptura de estilo, uma forma de subtrair-se à influência de James Joyce, seu mestre, seu ideal durante a juventude.

*Mercier et Camier* (2006), primeiro romance totalmente em francês, *Primeiro amor* (2004), *O expulso* (1970), *O calmante* (1958), *O fim* (1958), *Textos para o nada* (1958), *Eleuthéria* (1947), sua já citada trilogia, *Molloy*, *Malone morre* e *O Inominável*, e antes deste último, a peça *Esperando Godot*, impulsionado por um frenesi, foram todos escritos depois da guerra. Beckett, o sujeito e o escritor, jamais foram os mesmos, ou seja, tantas foram as intensas modificações em sua vida, que sua escrita se transforma com ela. Diante do vazio de si que, talvez neste momento, equivalesse à devastação do mundo, frente à perda de sentido, Beckett responde com sua escrita, segue escrevendo o indescritível. Doravante, ele sabe que a angústia pode bem ter efeitos depressivos e profundamente desestabilizadores, porque uma coisa é sabê-la, outra coisa é vivê-la. Mas a escrita servirá para que não ceda à vertigem quando ela é desvelada. E é sua face desnuda que se apresenta a Beckett durante e após a guerra. Assim é que diversos “[...] elementos de todas suas últimas obras serão extraídos diretamente de períodos de incerteza”<sup>71</sup> (KNOWLSON, 1999, p. 452). São devidas também a este período, segundo Knowlson (1999, p. 452), sua aguda consciência a respeito do caráter ambíguo da caridade, bem como seu humor que, deliberadamente, muitas vezes serviu-lhe de “*garde-fou*”<sup>72</sup>. Seja em Paris, durante a ocupação, ou em Roussillon e Saint-Lô, durante seu exílio como resistente, tudo isso, mais o gosto pela vida simples, foi o que tornou suportável a vida em guerra (KNOWLSON, 1999, p. 452).

<sup>69</sup> Tradução livre de: “[...] à le garder sain l'esprit”.

<sup>70</sup> Tradução livre de: “[...] pour mieux s'attacher à la musique du langage, à ses sonorités et à ses rythmes”.

<sup>71</sup> Tradução livre de: “[...] éléments de ses toutes dernières œuvres sont directement issus des périodes d'incertitudes”.

<sup>72</sup> “*Garde-fou*” é um peitoril que protege uma varanda, uma espécie de corrimão. Mas, em sentido metafórico, é um recurso que nos impede de tombar no vazio, da existência, por exemplo.

### 3.4 ANOS LOUCOS OU A IRRUPÇÃO DO “PÓS-MODERNO”?

Fraturado, o mundo também se modifica após experimentar os horrores tanto da primeira quanto da segunda guerra. Mas o homem, como sempre, encontra um meio de encobrir – recalcar, para usar o termo freudiano –, os efeitos reais, traumáticos, insuportáveis provocados pela presença cotidiana da morte que a guerra sabe bem pôr na cena. Diante do horror dos corpos mutilados ou enterrados nas próprias trincheiras onde foram estilhaçados, criou-se uma outra: a do espetáculo. Foi o que se viu acontecer antes mesmo do grande conflito mundial. No entre-guerras, durante mais ou menos dez anos, Paris foi o palco, *scène*, de inúmeros acontecimentos que talvez se possa chamar já de uma irrupção, uma antecipação do que se denomina hoje de “pós-moderno” que, como um raio, um relâmpago, fez sua aparição para, em seguida, quase desaparecer sob os novos bombardeios e desatinos, do horror do Holocausto, da guerra seguinte. Foi o que se chamou “*Les Années Folles*”, os “Os Anos Loucos” que, passados, uma vez recalçados, os elementos, o que de novidade aí surgiu, parece ter retornado, pois as coisas, a arte, a cultura, o homem, seu cotidiano, e mesmo suas patologias, depois deles, nunca mais foram as mesmas. Promovida por um grupo de mulheres e homens que lançaram sobre o mundo, sobre os costumes, sobre a arte, um olhar inovador, virando as costas para as “boas maneiras”, esse período viu nascer uma verdadeira revolução cultural. A “loucura” desses anos era a deles. Página inusitada na história, os anos loucos eclodem de forma a fazer Paris bascular em um novo período que vira definitivamente a página do século XX. Isso porque

[...] depois de quatro anos de uma temível guerra, a juventude francesa tem somente uma obsessão: esquecer essa tragédia! Um único remédio: a festa! E uma louca esperança: inventar um novo mundo, um mundo sem guerra, um mundo de riso e diversão [gozo]. Para descrever em seguida a excitação que apreende o capital, uma palavra se impõe desde os anos 20: a loucura, aceleração de tudo, destituição dos valores de antes da guerra, emancipação das mulheres, dança, festa, carnaval<sup>73</sup> (YOUTUBE, *Les Années Folles*, 25/01/2016).

<sup>73</sup> Tradução livre do comentário inicial do filme-documentário (YOUTUBE, *Les Années Folles*, 25/01/2016): “[...] *après quatre années d'une guerre éffroyable, la jeunesse française n'a qu'une*

Eles, dançarinos, inventores, escritores, artistas de todo tipo arrastaram Paris em um turbilhão de ritmos e de cores. Momento mágico e de liberdade entra as duas guerras mundiais, eles foram curtos, mas de tal forma intensos que se tornaram inesquecíveis.

Nesse período, um episódio ilustra brilhantemente a relação entre a ficção e a vida cotidiana. Criticado, considerado imoral e sacrílego, um insulto à nação que, oficialmente, vivia o luto das perdas e terríveis mutilações, na mesma medida, contudo, um romance, uma obra literária, *Le diable au corps*, de Raymon Radiguet – o mais jovem romancista da França até então –, tornou-se o livro de cabeceira daqueles cuja juventude foi poupada com o fim da guerra. Suposto romance autobiográfico, nos bastidores, correndo por trás das batalhas (Radiguet era criança e não vai à guerra), uma história de amor clandestino entre um jovem e a mulher de um soldado que combatia no *front* é narrada. Sucesso e escândalo, o fato é que sua insolência e coragem marcarão essa juventude do pós-guerra que não possuía nenhuma inclinação ao luto, tampouco à culpabilidade. Como o autor do romance, que não se culpabilizara por ter apenas 12 anos quando da declaração de guerra, tal juventude, na flor da vida, não queria outra coisa senão se divertir, e viver! Neste caso, a realidade da guerra motiva o romance; depois, é o romance que passa a intervir na vida. “É culpa deles se tinham 18 anos quando a guerra acabou?”<sup>74</sup> (*Les Années Folles*, Youtube, 25/01/2016). E, imitando a arte, Paris se lança, mergulha no espetáculo, na corrida, no divertimento. Divertir-se, viver, eram os únicos objetivos que interessavam. E foi essa juventude desacorrentada que lançou Paris numa “corrida louca” que não visava senão esquecer a guerra e a morte. Nunca se viram tantas festas e paradas. E o que chama a atenção: eram “corridas para nada”, “corridas para rir”. E o mundo imita Paris!

Anos loucos, uma irrupção, em alegoria, do que viria a ser o “pós-moderno”? Alegoria porque a “festa” constante, as noites sempre brancas durante estes anos incluíam o carnaval, onde se misturavam fantasias de todas as épocas, danças e

---

*obsession: oublier cette tragédie! Un seul remède: la fête! Et un espoire fou: inventer un monde nouveau, un monde sans guerre, un monde de rire et de jouissance. Pour décrire alors l'effervescence qui s'empare de la capitale, un mot c'est imposé dès les années 20: la follie, accélération de tout, mis à bas des valeurs d'avant guerre, émancipation des femmes, dance, fête, carnaval".*

<sup>74</sup> Tradução livre de: “*Est-ce leur faute s'ils ont eu dix-huit ans quand la guerre s'est terminée?*”

ritmos vindos dos quatro cantos do mundo. Cabia igualmente o *pathwork*, a montagem/colagem que traziam a memória de outros tempos onde o pastiche substituiu, francamente, a paródia. Viver agora, “como se não houvesse amanhã”, sem renúncia, indicaram uma mudança radical na relação com o tempo. Mudança cujas consequências vemos ressurgir, sintomaticamente, na experiência cotidiana: é difícil suportar a dor de existir, hoje, sem que essa conduza o homem contemporâneo a uma espécie de melancolia, muitas vezes ao suicídio; pais têm dificuldades de colocar limites e introduzir o tempo de espera de satisfações para os filhos que não seja o “imediatamente”, porque eles próprios não suportam falta e adiamentos; além disso, tempo virou “dinheiro”, “*time is money*” parece ser a injunção, o imperativo languageiro que hoje escraviza os corpos, impulsionando-os a darem tudo, o máximo de si.

A Arte, nos anos loucos, viu nascer o dadaísmo, o cubismo, o surrealismo que conviveram ainda com Renoir e seu impressionismo. Viu-se surgir, igualmente, a justaposição de traços culturais distintos presentes na “grande festa”, bem como um frenesi em renunciar a antigos valores: os do Estado-Nação, da família, os ideais iluministas de ordem, harmonia e felicidade que somente a racionalidade científica, segundo estes ideais, poderiam fornecer, mas não sem a reflexão metafísica. Os homens foram à guerra, e as mulheres que deles dependiam para assinar um cheque, trabalhar, enfim, nada faziam sem suas permissões, tiveram que fazer sem eles. A moda as libertou dos espartilhos e as aproximou dos homens. O cabelo “*à la garçon*” e os traços da vestimenta masculina eram mesmo quase obrigatórios na “festa”, nos grandes eventos. A ciência/tecnologia – a máquina de lavar roupas, o ferro elétrico, e outros tantos objetos tornaram mais brandos e rápidos os trabalhos domésticos. Terminada a guerra, o gosto da liberdade contaminou suas ações levando as mulheres à conquista de direitos jamais imaginados. Mas surge, paralelamente, a pornografia como nunca se vira. E a mulher, nua, ocupa o centro desta cena que o mundo passa a cobiçar, mas como objeto degradado, ao mesmo tempo. Em uma só cena das intermináveis festas dos anos loucos podia-se ver um casamento gay, mulheres que se beijavam vestidas como homens e outras nuas carregadas nos ombros e bulinadas pelos dançarinos do salão, que explodia em ritmos e risos. Tratava-se, sim, do jamais visto, ao menos não na cena pública. Essa

explosão de liberdade, essas “corridas para nada” não vão durar muito. Contudo, deixarão seus rasgos, suas inscrições.

Mundo em crise, ao final da década de 20, “*Montmartre semble triste et les lilàs sont mort*”<sup>75</sup>, metáfora de um clarão que se apaga. A festa acabou. A crise do capitalismo varreu a alegria e assistiu à ascensão do fascismo, do nazismo e de todo tipo de totalitarismos como resposta aos bastidores da festa, solo onde a miséria se propagou de forma avassaladora. Como nunca, porém, a ciência se presta a fornecer, literalmente, as armas da destruição e do horror. Finda a segunda guerra, triunfam, não mais a “festa”, mas os ditos ideais democráticos, de liberdade, mas não sem o que ficara recalcado no entre-guerras, não sem o imediatismo, não sem a crença nos objetos produzidos para dar conta da satisfação e da busca da felicidade. Os “ideais de liberdade”, então, não tardaram a se confundir com os objetivos/imperativos, do liberalismo. Seus *diktats*, se quisermos. Isso não foi e não tem sido, em absoluto, sem consequências. Essa nova economia no âmbito econômico-social exige e se esforça ao máximo no sentido de liberar o homem de seus entraves, e com a ajuda altamente eficaz de um novo setor: a publicidade e a propaganda. Mas desta vez, na História, não se trata de liberdade para criar, inventar, pensar, refletir. Trata-se, isso sim, de atender à demanda do “deus de prótese”<sup>76</sup>, como nomeia Freud (1974) em *O Mal-estar na civilização*, que assumiu a face do Mercado e seu imperativo, categórico: consuma sem reservas, sem limites, aqui e agora, pois sem isso, sem esse sacrifício pós-moderno, o deus atual não sobreviverá.

Ora, o que ocorre vai justamente na contramão do que Freud apresentava ao mundo, ou seja, ele acabara de revelar a violenta sutileza dos mecanismos que permitem ao homem “humanizar-se”, quer dizer, que ele depende da cultura, do Outro, portanto, que lhe possa transmitir um elemento que lhe permita renunciar a uma parte de suas satisfações egoístas, individuais. Freud desvela o fato de que,

<sup>75</sup> Tradução livre de: “Montmartre parece triste e os lilases estão mortos”, *La bohème*, canção de Charles Aznavour.

<sup>76</sup> Nos diz Freud nesse célebre texto: “O homem, por assim dizer, tornou-se uma espécie de “Deus de prótese”, quando faz uso de todos os seus órgãos auxiliares, ele é verdadeiramente magnífico; esses órgãos, porém, não cresceram nele e, às vezes, ainda lhe causam muitas dificuldades [...] As épocas futuras trarão com elas novos e provavelmente inimagináveis grandes avanços nesse campo da civilização, contudo, não esqueceremos que atualmente o homem não se sente feliz em seu papel de semelhante a Deus” (1974, p. 111-112).

originalmente, somos habitados por impulsos violentos que exigem uma satisfação, mas que sem a mediação de um terceiro, que está fora, seria impossível construir as coordenadas do prazer e da satisfação. Este terceiro, para Freud, é o que corresponde à função do pai. O pai seria este que, não sem uma certa violência, introduziria para a criança a lei que lhe permitiria ordenar esses “impulsos”, as pulsões, como ele as nomeou. É o que permite à criança, ao subtrair-lhe gozo – castrá-la –, que ela advenha como sujeito desejante. Posição que não é sem a Lei. Não há, portanto, desejo sem Lei. Ora, esta Lei, dirá Freud, é aquela que torna o incesto proibido, e a criança somente pode “introjetar”, integrar esta lei como uma “instância psíquica” se for capaz de renunciar ao primeiro objeto de seu desejo, a saber, a mãe. Sem esta que seria a primeira renúncia, que se inscreve ainda no âmbito do que se chama a família, seja lá como estiver estabelecida, constituindo uma instância fundamental de nosso dividido psiquismo (Freud o dividiu, contrariando a moderna noção de indivíduo, em “Ego”, “Id”, e “superego”), o superego, o humano terá dificuldades em se posicionar no laço social. Terá dificuldades em abrir mão de sua satisfação agressiva; não experimentará o remorso e a culpabilidade, não exitará em tomar seu corpo e o corpo do outro sem o seu consentimento, raramente respeitará a lei social e/ou a tomará como um instrumento a ser manipulado de forma privada, e não para fins coletivos.

Ponto de mutação importante, o sujeito pós-moderno parece ser aquele que se encontra exilado em relação ao território antes delimitado pela função do pai que retirava, outrora, sua legitimidade para introduzir a lei da renúncia, do impossível de tudo possuir, da castração (para nomearmos esta que é uma função simbólica e que introduz para o homem a possibilidade de simbolizar sua experiência) do patriarcado. Ora, como já dito, o patriarcado há muito perdeu sua força de legitimação do pai, de sua função, na família. Certamente o homem não o interrogou e enfraqueceu-o por acaso, porém, o problema atual é justamente saber de onde retirá-la, esta legitimação, para que alguém, atualmente, esteja em posição de barrar as “invasões bárbaras” representadas, em nossa contemporaneidade, pela injunção ao gozo, à satisfação imediata e sem limites de nossos impulsos.

Em Beckett, não é ainda exatamente esse sujeito que se apresenta: forjado, produzido, numa sociedade que se apresenta em “redes”, como uma associação de

indivíduos conduzidos como se fôssemos uma grande empresa, um grande mercado. Mas o que tem vindo, no lugar de Godot, que não veio, o que tem se apresentado bem pode ser traduzido pelo personagem do filme *O abutre* (2014). Louis Bloom, sujeito em errância, resto exilado, à margem do mundo, herói sem qualidades, busca na internet uma “profissão”. O “discurso” ao qual adere, sua retórica, será a do mundo corporativo/empresarial, completamente calcado na “oferta e na demanda”. Nada de ética, nenhum valor “antigo” a ser considerado. O que interessa é valorizar sua mercadoria: elimina a concorrência, manipula a realidade, utiliza o marketing brilhantemente, barganha e maximiza seus lucros, com a tranquilidade de quem não deve nada a ninguém. Falta-lhe humanidade. Bloom é o protótipo do homem feito para o capitalismo. É a encarnação do que de pior pode produzir um mundo onde tudo virou mercadoria: o semelhante, a educação, a cultura. Trazemos todos, hoje, queiramos ou não, algo de Bloom, pois “É uma verdadeira interiorização do modelo do mercado a que estamos assistindo – um acontecimento de consequências antropológicas incalculáveis, que mal começamos a entrever. [...] É a constituição íntima das pessoas que ela contribui para remodelar” (GAUCHET apud LEBRUN, 2008, p. 104).

O comentário que se segue tem sua importância pelo fato de que faz menção a essas transformações permitindo articular um elemento essencial para pensá-la do ponto de vista da psicanálise. O século XX fez da cultura uma mercadoria, processo levado às últimas consequências pela sociedade de massa que passa a consumir a cultura em sua forma de “diversão”. Esse processo levou e vem levando a uma profunda transformação nos valores, tal como nos mostra Celso Lafer (2000, p. 12-13) em texto de apresentação do livro *Entre o passado e o futuro*, de Hanna Arendt, comentando-o:

O risco deste processo reside no fato de que a indústria de diversão está confrontada com apetites imensos e os processos vitais da sociedade de massas poderão vir a consumir todos os objetos culturais, deglutindo-os e destruindo-os. A sociedade de massas, que se orientou para uma atitude de consumo, dificilmente modificará esta tendência devoradora, e o ócio e a *cultura animi* de que falava Cícero, que recompunham na tradição ocidental o *balancez* entre diversão e cultura, não constituem uma resposta adequada para a perplexidade de um niilismo que, em vez de enfrentar valores vigorosos criados pela cultura, se esvai no contato indigno com a diversão (ARENDE apud LAFER, 2005, p. 12-13).

De maneira curiosa, ao que aí se faz menção, quando se traduz os efeitos destas mudanças em termos de “apetites imensos”, é ao conceito de pulsão, em Freud. Pode-se pensar, então, que, nesse sentido, é uma mutação no campo pulsional, na economia pulsional humana que aí se inicia. E que ainda não parou, que ainda não conheceu os limites de seus efeitos. A pulsão, pois, para Freud (FREUD (1915), 1974, p. 130), é o que fica “entre o somático e o psíquico”, “como representante psíquico das forças orgânicas”, o conceito que articula os “impulsos” que se originam no interior do organismo e a exigência de uma satisfação que dele advém, e a possibilidade que eles teriam ou não de se satisfazer. No entanto, essa satisfação depende de seus “representantes representativos” – como nos diz Freud –, depende do campo do Outro, nos diria Lacan, depende de que estes “impulsos internos” se “liguem” a elementos eminentemente languageiros, simbólicos, exteriores ao dito organismo. Dependem de que sejam traduzíveis e é por isso que não há nada, no campo propriamente humano, que possa ser pensado fora do campo da fala e da linguagem e que não implique, necessariamente, o organismo que, ao depender do campo da linguagem, ao inserir-se no circuito da demanda do Outro, se constitui como corpo. E por isso somos dependentes, de maneira radical, do modo como este campo se organiza. Dependemos da linguagem para a satisfação pulsional/libidinal. Isso é o que define, para Lacan, o domínio do gozo: a linguagem é aparelho do gozo (LACAN, 1982, p. 75). Em termos lacanianos, diremos que essas transformações têm trazido, como já abordado, profundas modificações na economia do gozo; e que tem se caracterizado por um aumento, sim, deste “apetite”, por um excesso, na medida em que vivemos em um mundo que não suporta nenhum limite, valor, ou renúncia que pudesse fazer barreira ao consumo, o que está em consonância com a instância mais arcaica de nosso psiquismo, que é o empuxo a esta satisfação mais primitiva que nos habita: Goze! = Consuma!, sem abrir mão de nada, em um aqui e um agora imediatos, pois não há um amanhã, um futuro, parecem dizer todos os anúncios que nos bombardeiam diariamente. Isso já não é mais moderno. Esse seria o tempo – no da instantaneidade, o que exige a satisfação imediata e sem renúncia, o da imediatez, o que impede o relançar para um tempo futuro – não da modernidade, mas um tempo “pós”, não sem a modernidade, mas que já não conta com uma chamada “transcendência”. Certo, os “vícios” sempre existiram. Mas mudaram de “forma”, e de meios, de objetos. Talvez, como estes tenham se tornado

“massificados”, de fácil acesso e tornados obrigatórios, o que é possível verificar nos dias atuais.

Uma reportagem no jornal (A TRIBUNA, 11/09/2016), como tantas desta natureza, exemplifica isso. Na primeira página anuncia-se “os melhores tratamentos para dez tipos de vícios” de nossa vida atual: “uso excessivo do celular, jogos virtuais, pornografia via internet e compulsão por compras ou comidas são alguns dos problemas dos tempos atuais que afetam a vida das pessoas”. E a lista pode crescer: dificuldades em colocar e sustentar limites para os filhos, o excesso de tatuagens que tem coberto os corpos de todas as idades, o abuso das trans (de)formações produzidas nos corpos pelas cirurgias estéticas, a questão posta pela pedofilia, o aumento de suicídio, notadamente entre os jovens etc. Há muito o que se acrescentar a esta plethora de sintomas, alguns inimagináveis na época de Freud, ou mesmo na de Lacan ou Beckett (que viveram praticamente nas mesmas décadas do século XX), mas cujos antecedentes já estavam lá: quais sejam, o grave é que a transformação da “cultura” em objeto consumível<sup>77</sup>, por sua vez, já é sintoma de um enfraquecimento da função constituinte do simbólico para o humano. Isso porque “Para instalar seu ordenamento psíquico próprio, o sujeito tem [...] necessidade de uma arquitetura da sociedade na qual se constrói como sujeito (LEBRUN, 2008, p. 107). Único verdadeiro recurso frente a nossa precariedade, frente ao buraco, ao vazio da existência, sem que a palavra tenha valor de sustentar a “função sujeito”, o que lhe resta é a errância, a loucura, o suicídio, os sintomas de fragmentação e a dificuldade em se sustentar em seu próprio nome, daí as “saídas”, as soluções a partir de identificações também imaginárias propostas pelo Mercado. Carlos Drummond de Andrade nos indica isso de maneira singela e contundente, poeticamente:

Eu, etiqueta<sup>78</sup>  
(Fragmentos)

Em minha calça está grudado um nome[...]  
Um nome... estranho [...]  
Minhas meias falam de produtos

<sup>77</sup> “La culture devenue intégralement marchandise doit aussi devenir la marchandise vedette de la société spectaculaire” (Debord, 1967, thèse 193, p. 99). Tradução livre: “A cultura, tendo se tornado integralmente mercadoria deve tornar-se a mercadoria vedete da sociedade do espetáculo”.

<sup>78</sup> Texto completo em ANEXO A.

Que nunca experimentei  
 Mas são comunicados a meus pés [...]

Com que inocência demito-me de ser  
 Eu que antes era e me sabia [...]

Ser pensante sentinte e solitário [...]

Onde terei jogado fora  
 meu gosto e capacidade de escolher, [...]

Sou gravado de forma universal, [...]

Da vitrine me tiram, recolocam,  
 Objeto pulsante mas objeto  
 Que se oferece como signo de outros  
 Objetos estáticos, tarifados.

Por me ostentar assim, tão orgulhoso  
 De ser não eu, mas artigo industrial,  
 Peço que meu nome retifiquem.  
 Já não me convém o título de homem.  
 Meu nome novo é Coisa.  
 Eu sou a Coisa, coisamente.

(ANDRADE, 1984).

### 3.5 BECKETT EM CENA

Retomando a cena beckettiana, inegavelmente se vê, em Beckett, a impotência/impossibilidade da linguagem não somente em “tudodizer” de nossa humana e traumática condição, mas também seu fracasso em simbolizar um mundo que dela tenta fazer um mero instrumento de comunicação (LACAN SEM 20). Em *Fim de partida*, obra do pós-guerra claramente ligada à experiência de destruição/devastação, Hamm e Clov, personagens sobreviventes excluídos de um mundo em pedaços, tornados uma espécie de lixo, tentam sobreviver através de fragmentos, ruínas da memória familiar, tentam comunicar-se, em vão tentam significar a si e ao mundo:

HAMM  
 O que está acontecendo?  
 CLOV  
 Alguma coisa segue seu curso.  
*Pausa.*  
 HAMM  
 Clov!  
 Clov  
 (*irritado*) Que é?  
 HAMM  
 Não estamos começando a... a... significar alguma coisa?  
 CLOV  
 Significar? Nós, significar! (riso breve) Ah, essa é boa! [...]

HAMM  
 Uma pulga! Ainda há pulgas!  
 CLOV  
 (se coçando) A não ser que seja um piolho!  
 HAMM  
 (muito perturbado) Mas a humanidade poderia se reconstruir a partir dela!  
 Pegue-a, pelo amor de Deus! (BECKETT, 2002, p. 81-82).

Este mundo (inominável) é o que parece ter visto nascer o narrador beckettiano de “La Fin” (BECKETT, 1958, p. 71). Beckett anuncia, enuncia a crise, *no* e *do* pensamento, as rupturas que se evidenciaram após a Segunda Guerra. Tornando deliberadamente *flo*<sup>79</sup> suas próprias impressões, suas reminiscências e lembranças, confere a estas uma dimensão universal. Assim é que o “[...] o “eu”<sup>80</sup> que fala em “La Fin” descreve a experiência desconcertante que lhe acontece em uma cidade, antes familiar, onde todo um bairro tornou-se irreconhecível”, como nos mostra seu biógrafo Knowlson (1999, p. 479):

Na rua eu estava perdido. Havia tempos que eu não colocava os pés nesta parte da cidade e ela pareceu-me bastante mudada. Quarteirões inteiros haviam desaparecido, as paliçadas haviam mudado de lugar e de toda parte eu via em grandes letras os nomes dos comerciantes que eu jamais havia visto em parte alguma e que eu tinha mesmo até dificuldade em pronunciar. Havia ruas, lá, que eu nem mesmo me lembrava de ter visto, várias dentre aquelas das quais me lembrava tinham desaparecido e outras, enfim, tinham mudado completamente de nome. A impressão geral era a mesma que a de antes” (BECKETT apud KNOWLSON, 1958, p. 77-78).<sup>81</sup>

Nessa “imprecisa” passagem, contudo, Beckett revela a profunda reviravolta que se opera nele após a guerra. Esta imprecisão, contudo, lança sua experiência no universal pois, parodiando sua própria vida, Beckett evoca a alienação, “[...] a ignorância, a confusão, a perda de referências” que pode ser a de qualquer um de nós, ou a de qualquer um que tenha sobrevivido à devastação e ao Holocausto, sintomas de um mundo que já havia desmoronado, mas que precisava destruir seus

<sup>79</sup> O *flo*, na pintura, por exemplo, consiste em eliminar os limites das figuras desfocando-as, não permitindo visualizar os limites entre uma figura e o fundo, entre uma figura e outra, caracterizando formas imprecisas e/ou inacabadas.

<sup>80</sup> Lembrando aqui que, no francês, há duas formas pronominais, o “*je*” e o “*moi*”. Para a psicanálise, é importante dizer que o *moi* se distingue do *je*, sendo, o primeiro, função imaginária, o segundo, o *je*, o sujeito da enunciação, o sujeito do inconsciente propriamente dito.

<sup>81</sup> Tradução livre de: “*Dans la rue j'étais perdu. Il y avait longtemps que je n'avais pas mis les pieds dans cette partie de la ville et elle me semblait bien changée. Des bâtiments entiers avaient disparu, les palissades avaient changé de place et de toute part je voyais en grandes lettres des noms de commerçants que je n'avais jamais vu nulle part et que j'aurais été même en peine de prononcer. Il y avait des rues là où je ne me rappelais pas en avoir vu, plusieurs parmi celles que je me rappelais avaient disparu et d'autres enfin avaient complètement changé de nom. L'impression générale était la même qu'autrefois.*”

restos. Literalmente, incinerando-os, lançando-os insepultos em fossas comuns, sem a marca do humano, por excelência: a da sepultura.

Em uma paisagem desértica, que é lugar nenhum, espaços e tempos imprecisos, por isso pode ser qualquer um, apenas a lua, uma árvore desfolhada no primeiro ato, que ganha alguma no segundo e último, dois vagabundos, que tentam inutilmente se separar, esperam, em vão, Godot.

Ilustração 09: Cenário de *Esperando Godot*



Fonte: O Prazer da Literatura (2016)

Enquanto esperam, tentam conversar, e, em suas falas, emergem, metaforicamente, *in absentia*, o mundo em ruínas, o pensamento em ruínas, de um tempo que bem pode ser aquele que restou do Holocausto:

ESTRAGON

Enquanto esperamos, vamos tratar de conversar com calma, já que calados não conseguimos ficar.

VLADIMIR

É verdade, somos inesgotáveis.

ESTRAGON

Pra não pensar.

VLADIMIR

Temos nossas desculpas.

ESTRAGON

Par não ouvir.

VLADIMIR

Temos nossas razões.

ESTRAGON

Todas as vozes mortas [...]

*Silêncio.*

VLADIMIR  
 Falam todas ao mesmo tempo [...]  
 VLADIMIR  
 E falam do quê?  
 ESTRAGON  
 Da vida que viveram.  
 VLADIMIR  
 Não foi o bastante terem vivido.  
 ESTRAGON  
 Precisam falar [...]  
 VLADIMIR  
 Diga alguma coisa.  
 ESTRAGON  
 Estou tentando.  
*Longo silêncio.*  
 VLADIMIR  
 (*angustiado*) Diga qualquer coisa!  
 ESTRAGON  
 O que vamos fazer agora?  
 VLADIMIR  
 Estamos esperando Godot  
 ESTRAGON  
 É mesmo [...]  
*Silêncio.*  
 VLADIMIR  
 Como é difícil.  
 ESTRAGON  
 E se você cantasse?[...]  
 VLADIMIR  
 Ah, não. (*Pensa*) Só temos que recomeçar.  
 ESTRAGON  
 É, não parece muito complicado.[...]  
 VLADIMIR  
 Não corremos mais o risco de pensar.  
 ESTRAGON  
 Então do que estamos reclamando?  
 VLADIMIR  
 Pensar não é o pior.  
 ESTRAGON  
 Claro, que não, claro que não, mas já é alguma coisa.[...]  
 VLADIMIR  
 O terrível é já ter pensado um dia.  
 ESTRAGON  
 Mas será o nosso caso?  
 VLADIMIR  
 De onde vêm todos estes cadáveres?[...]  
 ESTRAGON  
 Devíamos ter mergulhado profundamente na Natureza  
 VLADIMIR  
 Tentamos[...]  
 ESTRAGON  
 É verdade [...]  
 VLADIMIR  
 É, mas agora precisamos de alguma coisa nova.

O sujeito em ruína é também Molloy, o “narrador-narrado”, sempre fora do tempo e do espaço”, herói sempre hesitante, que não sabe o que é o “ser” (BECKETT, 2014,

p. 46), tampouco o que é rir ou chorar, cuja vida sempre foi “uma longa emoção confusa” (BECKETT, 2014, p. 46), que esquece seu próprio nome, que duvida se alguma mulher possa impedi-lo de ir até sua mãe; errante, vive à mercê dos acontecimentos e tem dificuldade para simbolizar o mundo, esquece-se de si mesmo, de seu próprio nome – “Sim, isso me acontece e ainda me acontecerá, de esquecer quem sou e de me deslocar diante de mim à maneira de um estranho” (BECKETT, 2014, p. 67) –, fragmentado, ainda que se lembre vez ou outra de seu nome, incapaz de afeto, claudicante, encontra dificuldades para se reconhecer em outra parte que não fosse em seus imperativos:

[...] os imperativos [...] sempre tive tendência a obedecê-los, não sei bem por quê. Pois nunca me levaram a parte alguma, mas sempre me arrancaram dos lugares onde, sem estar bem, não estava pior que os outros, e depois se calaram, deixando-me perdido. Logo, eu os conhecia, meus imperativos, e, no entanto, os obedecia. Tinha virado um hábito. É preciso dizer que tratavam quase todos da mesma questão, a das minhas relações com minha mãe” (BECKETT, 2014, p.123-124).

Pois bem, se em “*La fin*” são as “imprecisões”, o *flou*, que permitem lançar o narrador que pode ser qualquer um de nós, e o homem, em sua condição na contemporaneidade, em *Molloy*, são as incertezas que não cessam de ser criadas que fazem com que Molloy nos traga sempre algo de perturbador, em nós mesmos ao mesmo tempo em que, nos *mostra* como o sujeito, na atualidade, tem comparecido na cena do mundo:

[...] mais que um “vagabundo”, é um miserável, um resto humano desolado com a perda de tudo. Ao forjar seu narrador na matéria do abandono, da falta de perspectiva e da miséria, Beckett consegue o incrível feito de buscar o sublime pelo despojamento, de questionar metafisicamente o mundo a partir do reconhecimento de seu vazio e de seu sem sentido. É do ponto zero, onde narrar se torna impossível, que Samuel Beckett escreve. Em plena falência da linguagem, em meio a entulho e destroços, Molloy, o personagem-narrador, luta, ainda assim, para contar sua história (SOUZA, 2014, p. 7).

Ainda há, contudo, em Beckett, a “experiência metafísica”. Por estas e outras razões é que ele faz parte de um “modernismo tardio”, entretanto, em suas páginas como em suas *scènes*, que seja em seus bastidores, nos apresenta este sujeito abandonado pelo simbólico e em apuros para abordar o real de sua existência, que é este que chamamos aqui “pós-moderno”.

Considerarei – ainda que tardiamente o texto me tenha chegado às mãos – oportuno trazer para o espaço desta tese, a título de informação, uma importante discussão

que se deu em novembro de 2013, organizada no *Centro Studi Arti della Modernità de l'Università de Turin*. Tratou-se de conferências organizadas em torno do tema “*Samuel Beckett Moderne/Postmoderne*” cujo objetivo foi o de reunir pesquisadores de diferentes países que apresentaram diversas abordagens e críticas em torno de Beckett e sua obra, mostrando, justamente, o caráter um tanto infrutífero de se tentar etiquetar esse autor a partir desta dicotomia “moderno/pós-moderno” (SABATINI, 2014, p. 7). Tais conferências foram reunidas em uma revista, *CoSMo Comparative Studies in Modernism (2014)* sob a organização de Federico Sabatini, que, encarregado de sua introdução, nos traz importantes informações a respeito das razões que motivaram o debate e realização deste evento. Ele nos conta, situando o ápice das querelas em torno do modernismo e do pós-modernismo no ano de 1986, que Hugh Kenner, por exemplo, declara nessa época que “O último modernista está vivo e mora em Paris onde vive sob o nome de Beckett” (SABATINI, 2014, p. 7). Da mesma maneira, mais tarde, em 1996, Anthony Cronin, intitulará sua biografia do autor *O último modernista*. E prossegue:

Tais observações contrastam com as definições anteriores ou contemporâneas de Beckett como um autor pós-modernista, como a interpretação de Beckett de David Lodge "o primeiro escritor pós-modernista importante", e Lance Butler e Robin Davis que descrevem Beckett como "o poeta da idade pós-estruturalista", ou Ihab Hassam marcando a data de publicação de Murphy (1938) como o início da era pós-modernista (SABATINI, 2014, p. 7).

Para além das divergências, Sabatini considera que, ao fim das contas, o significativo que se destacou foi a “diferença como o valor mais precioso” a ser considerado.

Talvez Beckett, na pele de seus personagens, esteja próximo da posição do último cavaleiro agonizante de *O sétimo selo*, de Ingmar Bergman (1956), que ainda tenta significar o mundo com o aparato da ideologia/filosofia medieval, enquanto seu escudeiro já está a deslumbrar-se com o pensamento racional que começa a iluminar o que era trevas no mundo. Mas Bergman, como Beckett, talvez tivesse as mesmas inquietações daqueles que sobreviveram à guerra. Sem outro recurso que buscar uma voz que continue dizendo, sem a tragédia, mas mantendo sob a fraca luz que ilumina suas páginas ou seus palcos, Beckett insiste, (comi)tragicamente.

#### 4. BECKETT, O TRÁGICO EM UM MUNDO PÓS-MODERNO SEM TRAGÉDIA

[...] um novo homem, subtraído de sua faculdade de julgar e empurrado a gozar sem desejar, está aparecendo”  
Dany-Robert Dufour (2008)

Mas, como diria Drummond, de tudo fica um pouco: a poética da indigência em Beckett é também uma poética da persistência de vestígios, de restos recalitrantes, “(do) mínimo in anulável” em que se encontram e desafiam mundo e sujeito  
Fábio de Souza Andrade (2001)

Beckett, ainda quando jovem adulto, terá um encontro com o texto trágico que será decisivo em sua obra. Ele

[...] assiste à representação de duas peças de Sófocles adaptadas por Yeats, Édipo Rei e Édipo em Colona. O terrível destino de Édipo encontrará nele um prolongamento (paródico) na primeira das questões, todas retóricas, que coloca Hamm em *Fim de partida*: “Pode haver – (bocejo) – haver miséria maior... maior que a minha?”<sup>82</sup> (KNOWLSON, 1999, p. 96).

Como nos diz João Adolfo Hansen (2009, p.14), “já se falou do trágico de Beckett”, é claro! Todavia, nunca é demais retomar esse tema uma vez que é justamente o “trágico” beckettiano o que torna, para mim, sua ficção, sua leitura e encenação, de extrema importância no sentido de refletir sobre uma época que insiste em subtrair o trágico da experiência. Beckett, portanto, nesse sentido, caminha na contramão de sua época. Na contramão da história, cujo movimento, hoje, engendrado por uma lógica que é a da paixão pela ignorância, pelo nada querer saber, Beckett faz renascer o coro trágico, única voz capaz de recolocar na cena do mundo o próprio sentido da história, lembrando ao homem de que sua única possibilidade de advir, como humano, é confrontar-se com sua miséria. Confessadamente, Beckett buscou, com sua arte, no fim das contas, apenas uma voz. Ouso dizer que essa seria o retorno da voz calada, há mais de dois milênios, do coro trágico.

---

<sup>82</sup> Tradução livre de: “[...] *il assiste également à la représentation de deux pièces de Sophocle transposées par Yeats, Œdipe roi et Œdipe à Colonne. Le terrible destin d'Œdipe trouvera chez lui un prolongement (parodique) dans la première des questions toutes rhétoriques que pose Hamm dans Fin de partie: “Peut-il y avoir misère plus... haute que la mienne?”*”

#### 4.1 NIETZSCHE, FREUD, LACAN E BECKETT

Vivemos em um mundo sem a Tragédia. Sabemos que, como forma estética, a tragédia não sobreviveu muito mais que a um período em torno dos 450 anos que antecederam ao surgimento do cristianismo, monoteísmo que solapou, recalçou a experiência grega, seu pensamento e sua lógica. Mas, tamanha foi a virulência posta a nu pela invenção desse gênero, na medida em que colocou literalmente em cena a radicalidade do *phatos*, das paixões da alma, que tratava-se mesmo, como dizem alguns, de “o inconsciente a céu aberto”. Dizer que o inconsciente está a “céu aberto”, quando encenado nas tragédias, quer dizer que, na medida em que recontavam os antigos mitos, lembravam ao homem político, ao homem da *polis*, que esse seria capaz de cometer crimes monstruosos. Por exemplo: conta o mito dos Atridas, dentre outros terríveis episódios, que Agamenon sacrifica sua filha, Ifigênia. Ele mesmo é morto por sua mulher, Clitemnestra, que é, por sua vez, assassinada por seu filho Orestes. Tem-se, então, em um curto “[...] espaço de duas gerações e no seio de um pequeno grupo familiar, todos os crimes os mais monstruosos, mata-se um ao outro entre irmãos, entre esposos, entre pais e filhos”<sup>83</sup> (Romilly, 1970, p. 158).

O que Freud desvela é que estes crimes foram sendo limitados pelas leis. Produziu-se um recalque, quer dizer, eles foram banidos, por elas, da cena social, contudo, permanecem como “intenção de”, melhor, “desejo de”, no inconsciente, sendo o interdito de tais crimes, e notadamente o de incesto e o do parricídio, os responsáveis mesmo pelo surgimento, em um só golpe, do inconsciente, como efeito do recalque, e do laço dito “civilizado”. Nos sonhos, por exemplo, esses desejos proibidos, recalcados, reaparecem, poucas vezes de forma clara, na maioria, disfarçadamente em verdadeiras formações “metaforonímicas”. Talvez essa virulência tenha convocado seu próprio recalque, seu próprio desaparecimento. Segundo Jacqueline de Romilly (2006, p. 6), “[...] foi uma eclosão repentina [...],

---

<sup>83</sup> Tradução livre de: [...] *espace de deux générations et au sein d'un petit groupe familial, tous les crimes les plus monstrueux, s'entretuent entre frères, entre conjoints, entre parents et enfants.*

breve, efervescente. A tragédia grega, com sua colheita de obras-primas, durará ao todo oitenta anos”<sup>84</sup>. Talvez tenha sido exatamente porque as tragédias mostravam que havia algo que orientava a experiência humana, o Destino, para além da vontade individual, que comandava os atos humanos, e isso que ela “mostrava”, em ato, tornou-se insuportável. Possivelmente por esse motivo, a (nova) racionalidade grega tenha surgido como efeito diante desta insuportabilidade frente à qual, muitas vezes, se experimenta a impotência, o “nada a fazer” beckettiano.

Acompanhando Freud quando da descoberta do inconsciente, sabe-se, entretanto, que o que foi expulso, recalcado, seja no social ou na vida íntima, não quer dizer que tenha sido eliminado. Muito ao contrário: o recalcado retorna de maneira irreconhecível, não sem deixar de apresentar os traços do que pretendeu eliminar. Ele pode retornar como sintoma, patologia ou como arte. Possivelmente, é isso que atesta uma obra como a de Beckett e seus personagens, situados que estão não somente em um espaço literário para além dos gêneros, mas na borda mesmo de suas experiências como humanos: sempre à beira do desaparecimento.

Em *Le Séminaire, livre IV, Le désir et son interprétation*, citando Freud, Lacan (2013, p. 282) nos mostra como Freud acordava papel fundamental às obras de arte. No caso das tragédias, no sentido de desvelarem o que se passa no âmbito da cultura e de seu caminhar. E ele, Freud (1974, p. 358-359), o faz justamente comparando uma tragédia antiga e uma moderna. Eis o que diz:

Uma outra de nossas grandes obras trágicas, *Hamlet* de Shakespeare, têm as mesmas raízes que Édipo Rei. Mas uma encenação bastante distinta de uma matéria idêntica mostra que diferenças há na vida intelectual destas duas épocas, e que progresso fez o recalque na vida sentimental da humanidade.

Essa observação freudiana ganha relevo aqui pois este trabalho visa a mostrar que, de um modo que não é qualquer, Beckett e sua forma de “encenar o trágico” testemunha o ponto de mutação, da incidência do recalque, ou talvez sua suspensão, que produz uma “virada” na cultura, introduzindo, para ambos, sujeito e cultura, um distinto modo de existir. A referência à tragédia em Beckett, entretanto, está sim presente, mas não somente dessa forma. As citações e alusões são

---

<sup>84</sup> Tradução livre de: « ce fut [...] une éclosion soudaine, brève, éblouissante. La tragédie grecque, avec sa moisson de chefs-d'œuvre, dura en tout quatre-vingts ans. »

constantes. *Em Fim de Partida*, peça escrita a partir de uma comparação com o jogo de xadrez, Hamm, o rei (de)posto, a todo momento, em xeque, uma vez que seu sofrimento é descrito como “sublime” (HANSEN, 2002, p. 17), isso o

[...] vincula aos heróis de tragédia, ligação reforçada por seu nome, que parece abreviar Hamlet, e pelas citações truncadas de Ricardo III (“Meu reino por um lixeiro”, em inglês, *nightman*, aludindo também à peça de xadrez, *knight*, o cavalo) e Próspero (o “*Finie la rigolade*”, “Fim da folia”, fala de Hamm que anuncia a proximidade de seu solilóquio final, foi vertido em *Fim de partida* pela fala de *A tempestade*, “Our reverls are ended.”) (ANDRADE, 2002, p. 17).

Segundo Fábio de Souza Andrade (2012, p. 15), *Pra frente ou pior, Cap ou pire*, forjando um léxico e uma sintaxe próprios, faz ecoar o paradoxo shakespeariano de *O Rei Lear, King Lear*, Ato 4, Cena 1: “The worst is not as long as one can say”, “o pior ainda não veio, enquanto se pode dizer: eis o pior”.

Como Beckett, Freud faz ecoar as tragédias em suas descobertas. Muito cedo, em uma de suas “Cartas à Fliess”, *Carta 71* (FREUD, 1974, p. 358-359), antes mesmo que a psicanálise tenha sido propriamente fundada, Freud faz menção ao herói de Édipo Rei para designar o modo pelo qual um sujeito advém enquanto tal em função de uma dialética que gira em torno da problemática do amor em jogo na experiência primordial infantil. Ainda que somente mais tarde irá nomeá-lo, conceituando, esse drama trágico por excelência, de complexo de Édipo. Freud, então, jamais deixou de fazer referência à tragédia: a história de Édipo traz algo de universal em relação à lógica a partir da qual um sujeito pode ter acesso ao desejo, a uma posição sexual, tal é o que lhe ensina esse drama antigo. E foi tentando desvendar os mecanismos da paranoia, nomeada (em linguagem literária), inicialmente como “*dramas*<sup>85</sup> de destino” (FREUD, 1974, p. 358), bem como os da histeria que, neste momento, diz Freud (1974, p. 358) pela primeira vez: “Sendo assim, podemos entender a força avassaladora de *Œdipus Rex*, apesar de todas as objeções levantadas pela razão contra a sua pressuposição do destino”, referindo-se ao próprio enamoramento, dele Freud, por sua mãe e ao ciúme de seu pai – evento que considerará “universal no início da infância” (1974, p. 358). E prossegue Freud:

[...] passou-me pela cabeça uma rápida ideia no sentido de saber se a mesma coisa não poderia estar no fundo também de Hamlet. Não estou

---

<sup>85</sup> Grifo meu.

pensando na intenção consciente de <sup>86</sup>Shakespeare, mas acredito, antes, que aí algum evento real instigou o poeta à sua representação, *no sentido de que o inconsciente de Shakespeare compreendeu o inconsciente de seu herói* (1974, p. 358).

Curiosamente, é refletindo sobre a hesitação de Hamlet que Freud faz explícita menção, pela primeira vez, ao que mais tarde nomeará como complexo de Édipo. Freud assim se refere a Hamlet e sua dubitação: “Como é que ele consegue explicar sua hesitação em vingar seu pai, assassinado por seu tio – ele, o mesmo homem que, sem um escrúpulo, envia à morte seus cortesãos e que efetivamente se precipita a matar Laertes? (FREUD, 1974, p. 359)”, senão a partir de sua “[...] consciência [que] é seu sentimento inconsciente de culpa [...] E não faz ele descer sobre si, no final, de modo tão evidente como os meus pacientes histéricos, o castigo, sofrendo o mesmo destino de seu pai, sendo envenenado pelo mesmo rival? (FREUD, 1974, p. 359). Édipo, por sua vez, era aquele que “não sabia”, que se casa com sua mãe, sem o saber, e mata seu pai da mesma forma: “na inconsciência”. Talvez por essa razão é que Freud tenha escolhido esse último para nomear o drama em jogo em nossa real origem que é, propriamente falando, no desejo de um Outro que, inconscientemente, sem o saber, desejamos. E mais: ardentemente!

Aproveito aqui para dizer, na tentativa de suspender um verdadeiro “preconceito” que há, no campo literário, da crítica, propriamente falando, que de maneira alguma Freud “rebaixa” ou julga/estigmatiza, seja um artista, uma obra ou um de seus personagens ao aproximá-los das estruturas clínicas como definidas pela psicanálise. Justo ao contrário, Freud “eleva” a condição do dito “doente”. No caso, aqui, neste momento dos trabalhos de Freud, a tentativa era a de “dar voz” às histéricas, que só não foram esquecidas em algum canto de uma *Salpêtrière* qualquer porque lá onde se não as escutava, elas berravam, contorciam-se, se paralisavam parasitadas pelas palavras que não conseguiam dizer; ou escrever! Serão as histéricas, histéricos, o avesso dos artistas?

Retornando à tragédia, anos mais tarde, Jacques Lacan (2013, p. 288) considerará essa incursão/apropriação freudiana da tragédia distinguindo a posição dos dois

---

<sup>86</sup> Grifo meu para chamar a atenção para o modo singular como Freud coloca a relação do personagem com seu criador invertendo a lógica comum: é Shakespeare quem compreende Hamlet, por isso ele, o personagem, não é a mera encarnação ou expressão de seu inventor.

heróis para então dar relevo ao que nos traz Hamlet a respeito da entrada de todo sujeito no campo do desejo. Hamlet é convocado pelo espectro paterno, “aquele que sabia”. Sabia ter sido assassinado por seu irmão. Todavia, o herói hesita e se paralisa diante de seu tio na medida em que, nos diz Lacan, “Cláudio é uma forma de Hamlet” (2013, p. 289). Hamlet iria *agir*, então, *sabendo* a quem assassinar: um rival em seus ciúmes infantis. Seu ato, o de Cláudio livrar-se de seu pai e ocupar seu lugar junto à mãe, é bem o desejo de Hamlet. É sua culpa inconsciente o que impede sua ação.

A rigor, Freud, leitor que era dos grandes textos trágicos, pode reconhecer, no mito como na tragédia, um ponto do universal na tragédia de Sófocles. Qual seja: o “tornar-se humano” depende, para o filhote do homem, das condições do desejo de um Outro. E nisso reside algo de inevitavelmente trágico, destino fatal já posto na origem de nossa subjetividade, pois introduz elementos a partir dos quais *agimos*, na cena do mundo, à maneira de Édipo, quer dizer, sem o saber. Em Freud, portanto, encontraremos, por excelência, a dimensão trágica da condição humana que ele bem soube escutar na fala, nos romances/dramas familiares, no mito individual – como nos diz Lacan – de seus pacientes, mas não sem que o texto dos antigos poetas sobre ela lhe instruisse. O único prêmio que Freud recebeu em sua vida, como já mencionado, foi o “Goethe de literatura”. Não foi por ter escrito tragédias, é evidente. No entanto, nos ensinou, como os poetas, sobre a tragédia do desejo.

Em Beckett também não encontraremos algo que se assemelhe à cena da tragédia. A não ser que a tomemos em seu avesso. Considerando aqui duas de suas obras essenciais, não encontraremos, por exemplo, a peripécia. Se por este golpe de cena passava-se da felicidade à infelicidade a partir de um inesperado acontecimento no texto da tragédia clássica, em Beckett, nada acontece, e não há nada a fazer, nada a esperar. Enquanto o herói da tragédia grega é aquele que age e cujo fim poderá ser alcançado ou não, os de *Fim de Partida* (BECKETT, 2002, p. 14) têm como única tarefa “acabar de existir”.

Vladimir e Estragon, por exemplo, heróis ao avesso de *Esperando Godot*<sup>87</sup>, ainda que inquietante seja o sentido da urgência que acompanha a fidelidade entre estes dois personagens, e do compromisso misterioso, sempre adiado, o que se passa entre eles não poderia ser qualificado como trágico, segundo Fábio de Souza Andrade (2002, p. 9). A ação aí é esta espera infundável de um “nada a fazer”: fala de Estragon que abre a peça. Todavia, não seria essa espera, justamente, a “espera sem remédio”, justo *uma* maneira de apresentação do trágico, sem tragédia, onde esta se mistura ao cômico, conferindo um caráter comitrágico seja a Vladimir e Estragon, Lucky e Pozzo em *Esperando Godot* ou Hamm e Clov, Nag e Nell em *Fim de partida?*

Vagabundos, trôpegos, andarilhos, decrepitos e incapazes de comunicação com o mundo, impotentes, esses personagens beckettianos

[...] são contemporâneos da ficção e dramas destes anos [o pós-guerra]. Portadores dos despojos da civilização burguesa, dos restos do otimismo da razão iluminista convertidos em bugigangas, passam e repassam sua existência de significados por um implacável crivo analítico, herança cartesiana. O efeito deste alto poder de abstração consubstanciado no mais instintivo e simples é avassalador [trágico, portanto], cômico e inquietante a um só tempo (ANDRADE, 2002, p. 12).

Esses são personagens que se aproximam do cômico, ao mesmo tempo, por colocarem na cena o derrisório/risível por um lado, por outro, sua espera leva o espectador/leitor a experimentar, senão a catarse, a angústia trágica por excelência que há em toda espera, em todo enigma, como há na voz que, vinda de alhures, enuncia seu próprio fim em *O Inominável*, o que é, inegavelmente, da ordem do trágico. Ao menos é o que se pode reconhecer como uma *sintaxe trágica* quando esta, a voz, *se fala* à maneira do coro:

Entretanto fiquei suficientemente impressionado por certas expressões para me jurar, enquanto continuava a ganir, nunca as esquecer e, o que é mais, dar um jeito para que elas engendrassem outras e, inflando-se num todo irrecusável, banissem da minha boca miserável todo outro discurso, da minha boca gasta em vão com vãs ficções todo outro discurso exceto o delas, o certo enfim, o último enfim. Mas esqueci tudo e não fiz nada [...] (BECKETT, 2009, p. 50).

<sup>87</sup> “Escrita em francês durante o [...] decênio do pós-guerra que viu surgir o essencial da criação de Beckett (*Esperando Godot*, *Fim de partida*, mais a trilogia romanesca de Molloy, Malone morre e *O Inominável*), a peça estreou em Paris, no ano de 1953, sob a direção de Roger Blin, e logo se afirmou como divisor a águas do teatro do século XX, como revolução de toda estética teatral do Ocidente e, finalmente, como imagem da vida humana em tempos difíceis e num compasso de espera” (ANDRADE, 2005, p. 7-8).

Mas se não se encontra a peripécia, ação propriamente dita ou o herói como *aquele que age* no texto beckettiano – “Mas esqueci tudo e não fiz nada [...]” (BECKETT, 2009, p. 50) –, por outro lado, encontrar-se-á algo que está no limite da ação humana por excelência, a saber, o ato da fala. Mesmo que não haja mais esperança, mesmo que não seja mais possível a comunicação, ainda que a morte esteja próxima, é preciso continuar a falar. Lembrando que é porque somos falantes, nós, humanos apreendemos o fato inexorável e trágico de que somos mortais. Ou nos tornamos falantes por termos nos dado conta de nossa mortalidade? Este sim, destino trágico e “único poder possível para o ser em perda” (JANVIER, 1969, p. 1), do qual nenhum humano pode escapar: é preciso continuar falando.

Inútil procurar a possibilidade de reconciliação – finalidade da tragédia – em Beckett: “é sem reconciliação”! Poderia ser a exclamação de qualquer um de seus personagens. Assim sendo, admitindo-se esta possibilidade, uma outra se coloca. Se nenhum elemento da tragédia se conserva no texto beckettiano, que recurso cênico/estético responderia pelo trágico em sua obra, notadamente em suas peças de teatro?

Veremos a seguir, evocando Nietzsche, que o desaparecimento do coro conduz ao fim da tragédia como gênero. Todavia, deixa atrás de si o trágico como herança dessa invenção. Para melhor dizer, o coro era quem conferia o trágico à tragédia. A questão colocada, pois, não teria como possibilidade de resposta o fato de que Beckett tenha preservado justamente o coro em suas encenações? Não seriam, notadamente suas peças de teatro, compostas fundamentalmente pelo coro? Um grande coro trágico que faz advir “o impossível como inevitável” (ESCOLA, 2002, p. 38) na contramão do que seria a lógica dos tempos atuais, a saber, tempos regidos por uma lógica que tenta tornar evitável, a todo custo, o impossível. Pensemos na função do coro: lançar um questionamento, interrogar os atos em *mise en abîme*, manter vivos os paradoxos e conflitos sem permitir que se pudesse chegar a uma verdade, proferir coisas “chocantes”, características desse elemento de composição da tragédia, inclusive, criticadas por Eurípedes.

Em tempos marcados pela ausência de questionamentos, Beckett, todavia, reintroduz o coro de forma incontestada: faz renascer sua função oferecendo-lhe toda a cena, onde seus personagens se aproximariam àqueles do coro antigo, inclusive

em sua impotência. “Nada a fazer” (BECKETT, 2005), a não ser esperar, seguir falando, ou tentar “matar o tempo” (BECKETT, 2009). Como o coro de várias das primeiras tragédias – *Sete contra Tebas*, *As suplicantes* – “[...] o coro deve ser ao mesmo tempo o mais interessado que qualquer outro no desfecho dos acontecimentos, entretanto incapaz de desempenhar ele mesmo aí um algum papel. Ele é, por definição, impotente” (ROMILLY, 2006, p. 28)<sup>88</sup>, tal como os personagens do grande coro beckettiano.

Nietzsche, como é sabido, atribuiu a Sócrates, “homem do saber consciente”, mesmo antes do cristianismo, a morte da tragédia. Sócrates, para Nietzsche, bem testemunhou e protagonizou o que se passou no momento em que a Grécia, ela mesma, declina e leva consigo a arte da tragédia. Inimigo da poesia, do entusiasmo dionisiaco, e para quem “a arte trágica” (NIETZSCHE, 1964, p. 91) não “apresentava” mesmo “a verdade” (p. 91), Sócrates introduz no mundo grego, no discurso filosófico, uma racionalidade que se colocaria justamente como o avesso das paixões – espírito mesmo da tragédia – pois, se por um lado há um pessimismo em sua essência, por outro, ela exalta a vida. A Grécia, então, tratou ela mesma de arruinar sua obra máxima ao repudiar o espírito da tragédia, inaugurando um pensamento racionalista, hostil à arte, anti-trágico, portanto.

Sabe-se também que Nietzsche escreve sua obra, *O espírito da tragédia*, justo em um momento em que se assistia o avanço do que ele denominou o “otimismo da ciência”, bem como o do recrudescimento do utilitarismo. Inventor de um “valor estético” do “dionisiaco” (NIETZSCHE, 1964, p. 172), ele o faz em radical oposição ao cristianismo, que sempre disseminou “o desgosto e o tédio da vida” disfarçados, dissimulados, fardados sob a fé em uma “outra”, “melhor”, vida” (NIETZSCHE, 1964, p. 171). Ora, não seria possível aí fazer uma aproximação e comparar os tempos de Sócrates, os de Nietzsche e os nossos, que estariam mais próximos dos de Beckett? Talvez o ponto que os una seja aquele do triunfo da racionalidade, ainda que esta tenha sofrido variações, e do utilitarismo, que não tardou a assumir a forma extrema do consumismo. E a “fé em uma vida melhor”? Mais que nunca essa se apresenta na cena do mundo, porém, há um grande deslocamento em relação a onde essa

---

<sup>88</sup> Tradução livre de: “[...] *le chœur dois être toute à la fois plus intéressé que quiconque à l'issue des événements et pourtant incapable d'y jouer lui-même aucun rôle. Il est, par définition, impuissant.*”

“vida melhor” será alcançada. O que era prometido em uma vida que se supunha ser eterna, hoje passou a ser requisitado com voracidade e imediatez: tem-se direito à felicidade, aqui, agora! E a “fé”, a demanda, deslocada para uma outra forma de verticalidade/divindade, o “deus Mercado”, como afirma Dany-Robert Dufour (2008) e já mencionado acima. E o homem, assim, tem se afastado daquilo, justamente, que é o cerne de sua experiência, a saber, das palavras, tecelã da vida e de seu sentido.

Não se trata aqui de avançar a respeito da reflexão nietzscheana sobre a Tragédia, mas de evocar o ponto a partir do qual o filósofo indica o momento em que, já na Antiguidade, se anunciava o mundo atual racional/científico/tecnológico no qual o espetáculo constitui a cortina do palco onde se joga o jogo do “entretenimento” velando o trágico de nossa humana condição. Auto-intitulando-se “filósofo trágico”, não estaria Nietzsche tentando sustentar uma posição frente a uma outra, a que se poderia chamar de pós-moderna? Nietzsche, no campo filosófico, sustenta algo do “trágico”. Beckett com sua arte, igualmente, pois ainda que esta não reproduza a forma da tragédia, pode-se reconhecer o trágico no “jogo intertextual (o hipotexto sofocleano) no teatro de Beckett”<sup>89</sup>, como afirma Marc Escola (2002, p. 40), em *Esperando Godot* e *Fim de partida*; o mesmo se reconhecendo em seus romances, notadamente em sua “trilogia do pós-guerra”: *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*.

Se, então, a tragédia subsiste, se ela está presente em outros gêneros que não no teatro, ou mesmo neste, ainda que irreconhecível à primeira vista, é graças a uma sintaxe trágica, ao efeito trágico por ela produzido. Abre-se aqui uma digressão para lembrar o que é a tragédia e o trágico na tentativa, ao mesmo tempo, de aproximá-los e distingui-los.

#### 4.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRAGÉDIA E O TRÁGICO

Tratar-se-á, neste momento, de lembrar o que nos disse Aristóteles sobre a tragédia, em linhas gerais, na medida em que esse filósofo foi, por excelência, quem cuidou

---

<sup>89</sup> Tradução livre de: “[...] *le jeu intertextuel (l'hypotexte sophocléen dans le théâtre de Beckett)*”.

de defini-la como forma particular de arte que originou aquela do teatro como hoje o conhecemos, incluindo suas inúmeras modificações. Para tanto, considerar-se-á, ainda, o que nos trouxeram Nietzsche, Jean-Pierre Vernant, Marc Escola, Barthes e outros a respeito da tragédia e do trágico.

Passando pelo surgimento do conceito de trágico na Filosofia e na Psicanálise, pode-se refletir o que acontece na atualidade, em nossa contemporaneidade, desde o princípio considerada aqui como um tempo onde o trágico da condição humana se presentifica, na vida como em textos literários, sem a tragédia. Trata-se, concomitantemente, de uma pesquisa e da tentativa de introduzir um questionamento, mais que uma resposta, em relação às questões de nossa época, onde abundam os elementos pós-modernos.

Sabemos que a tragédia como gênero, forma de organização de texto que comporta um drama, nasceu na Grécia, em torno do século VI antes de Cristo. Ela encontra suas fontes – ainda que um tanto obscuras –, para Aristóteles, por exemplo, provavelmente nos ditirambos, nos mitos, na rica e poética tradição religiosa do povo grego em suas origens. Mas foi somente no século V, em Atenas, que encontrará sua forma literária, digamos, acabada. Deste momento, de seu nascimento, nos foram legadas as obras de três de seus grandes poetas: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Os textos trágicos frequentemente envolvem um conflito entre um personagem e algum poder de instância maior, tais como a lei – as leis da cidade –, os deuses, o destino ou a sociedade. Ainda que não se possa reduzir a isso suas raízes, as primeiras representações estavam ligadas ao culto de Dionísio. Inclusive, encontra-se aí a etimologia da palavra *tragédia*, como combinação das palavras gregas τράγος, *tragos* (bode, referência aos sátiros, seres meio bodes que cercavam Dionísio), e ᾠδή, *odé* (canto), que resultou em *tragoidia*, cujo sentido se aproximaria de “canção dos bodes”.<sup>90</sup>

Segundo Jean-Pierre Vernant (1985, p. 142), de um ângulo que difere um pouco da visão aristotélica, a tragédia e sua meteórica existência delinearão o fenômeno trágico, para além do gênero literário, mas não sem ele, como uma verdadeira

---

<sup>90</sup> Wikipédia, enciclopédia livre: *Tragédia*.

invenção cuja origem ultrapassaria aquela dos rituais religiosos. Tratou-se de um fenômeno extremamente novo que marcou um momento histórico localizado no tempo e no espaço, e profundamente ligado a condições tanto sociais quanto mentais muito particulares dos gregos.

A tragédia marca uma virada: ela inova, e de modo radical, o domínio das instituições sociais, das formas de arte, da experiência humana. Fundação dos concursos trágicos, aparecimento de um novo gênero literário, emergência de uma consciência trágica, tais são, com efeito, as três faces de uma só e mesma realidade que os gregos, em sentido próprio, inventaram (VERNANT, 1985, p. 142).<sup>91</sup>

Muitas foram, porém, ao longo da história, e em lugares diversos, as formas assumidas pela tragédia que, antes de ser somente um gênero, introduz algo novo na experiência humana, como nos diz Vernant, ao inventar uma “consciência trágica”, um ponto de perspectiva decididamente novo de abordar a experiência, o que mais adiante vamos chamar o *trágico*, que é justamente o que põe em cena, e inventa, a tragédia. E pôr em cena neste caso não se reduz à encenação, mas ao que de trágico há em seu texto, em sua poética.

Aristóteles, para quem o modelo da tragédia é encontrado em *Édipo Rei*, nos dá, em sua *Poética*, os elementos de sua composição. Bem como faz aí já notar as mudanças ocorridas em sua estrutura. Trata-se, para ele, na poesia trágica, como em todas as formas de arte – a epopeia, a comédia, o ditirambo, no jogo da flauta e da cítara – de formas de imitação, da *imitatio*, que se diferenciariam umas das outras, por imitarem, seja *objetos* diferentes, seja por *meios e maneiras* diferentes (ARISTOTE, 1997, p. 7). E Sófocles, para Aristóteles, é um imitador exemplar, cujas obras podem ser chamadas de dramas, *dramatas*, pois que imitam não somente personagens nobres, como em Homero, mas fundamentalmente porque *imitam personagens em ação*. Entretanto, se a tragédia se assemelha à epopeia ao se construir em versos, ou seja, em uma métrica, por outro lado, nos diz Aristóteles, ela irá distinguir-se desta na medida em que a primeira não se limita no tempo, e a segunda se limita, o máximo possível “no tempo de uma só revolução do sol, ou de

---

<sup>91</sup> Tradução livre: « *La tragédie marque un tournant : elle innove, et de façon radicale, dans le domaine des institutions sociales, des formes d'art, de l'expérience humaine. Fondations des concours tragiques, avènement d'un nouveaux genre littéraire, émergence d'une conscience tragique, telles sont en effets les trois faces d'une seule et même réalité que les Grecs ont, au sens propre, inventé.* »

ultrapassá-la por pouco” (ARISTOTE, 1997, p. 7). A essência, pois, da tragédia, para Aristóteles, consiste no fato de que ela *imita* uma *ação importante e completa*. Tal ação, representada por atores, tem como objetivo suscitar a purgação de duas emoções: a  *piedade* e o *terror*. Para tanto, além da representação da ação, há ainda a música e a elocução para que se obtenha a imitação, que supõe, necessariamente, “personagens que agem”. Tais personagens decidirão de seus atos, diz Aristóteles (1997, p. 7), por seu “pensamento e caráter” (1997, p. 7), e seu fim poderá “ser alcançado ou falhado” (1997, p. 7). A imitação é aquela de um mito, e qualificará o personagem da ação, sendo a

[...] parte mais importante [...] a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser. Os caracteres permitem qualificar o homem, mas é de sua ação que depende sua infelicidade ou felicidade. A ação, pois, não se destina a imitar os caracteres, mas, pelos atos, os caracteres já são representados. Daí resulta serem os atos e a fábula a finalidade da tragédia; ora, a finalidade é, em tudo, o que mais importa. Sem ação não há tragédia, mas poderia haver sem os caracteres [...] na tragédia, o que mais influi nos ânimos são os elementos da fábula, que consistem nas peripécias e nos reconhecimentos (ARISTÓTELES, sd, p. 248-49).

Aristóteles prossegue, em sua *Arte Poética*, definindo os elementos da ação complexa: *peripécias*, *reconhecimentos*, *acontecimento patético* ou *catástrofe*. “A peripécia é a mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado e sempre [...] em conformidade com o verossímil e o necessário.” (ARISTOTE, 1997, p. 7). Assim é que, em Édipo,

[...] o mensageiro que chega julga que vai dar gosto a Édipo, e libertá-lo de sua inquietação relativamente a sua mãe, mas, quando se dá a conhecer, produz o efeito contrário. [...] O reconhecimento, como o nome indica, faz passar da ignorância ao conhecimento, mudando a amizade em ódio ou inversamente nas pessoas votadas à infelicidade ou ao infortúnio. O mais belo dos reconhecimentos é o que sobrevém no decurso de uma peripécia, como acontece no *Édipo*. [...] Com efeito, a união de um reconhecimento e de uma peripécia excitará compaixão ou terror; ora, precisamente nestes atos capazes de os excitarem consiste a imitação, objeto da tragédia. Além do que, infortúnio e felicidade resultam de semelhantes atos. [...] duas partes constituem a fábula: peripécia e reconhecimento; a terceira é o acontecimento patético (catástrofe). [...] o patético é devido a uma ação que provoca a morte ou sofrimento, como as das mortes em cena, das dores agudas, dos ferimentos e outros casos análogos (ARISTÓTELES, sd, p. 255).

Tratando ainda tanto de sua essência quanto de sua forma, Aristóteles divide a tragédia, agora quanto à forma, em partes distintas: *prólogo*, *episódio*, *êxodo* e o

*canto coral*, que seriam comuns a todas as tragédias até então, ainda que algumas pudessem apresentar outros elementos particulares como, por exemplo, os cantos fúnebres. No capítulo XIV, descreve os diversos meios de produzir o terror e a compaixão, que podem nascer da encenação da tragédia. Mas a tragédia que melhor mostraria a habilidade do poeta seria aquela derivada do arranjo dos fatos. Para Aristóteles, os autores que provocam somente “a emoção perante o monstruoso” (ARISTÓTELES, sd, p. 260) através da encenação estariam distantes da natureza da tragédia, uma vez que esta “não deve produzir um prazer qualquer, mas apenas o que lhe é próprio” (ARISTÓTELES, sd, p. 260). Não seriam, portanto, quaisquer acontecimentos ou arranjo dos fatos aqueles capazes de provocar o efeito esperado. Por exemplo, nos diz Aristóteles (sd p. 260):

Se um inimigo mata outro, quer execute o ato ou o prepare, não há aí nada que mereça compaixão, salvo o tratamento recebido considerado em si mesmo. [...] Mas quando os acontecimentos se produzem entre pessoas unidas por afeição, por exemplo, quando um irmão mata o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou está prestes a cometer esse crime ou outro idêntico, casos como estes são os que devem ser discutidos.

Sobre sua forma, mas sempre de maneira a esclarecer como a tragédia mantém sua essência através desta, no capítulo XVIII, Aristóteles afirma que em toda tragédia há o *nó* e o *desenlace*. O nó seria “o ponto a partir do qual se produz a mudança para uma sorte ditosa ou desditosa” (ARISTÓTELES, sd, p. 269). O desenlace, por sua vez, é “a parte que vai do princípio desta mudança até o final da peça” (ARISTÓTELES, sd, p. 26). Importante notar a afirmação de Aristóteles de que o objetivo do poeta seria provocar a *emoção trágica* e os *sentimentos de humanidade*.

Ainda nesse capítulo, Aristóteles faz referência ao coro: “O coro deve ser considerado como um dos autores: deve constituir parte do todo a ser associado à ação, não como em Eurípedes, mas à maneira de Sófocles” (ARISTÓTELES, sd, p. 26). Evidencia-se aí o fato de que esse não era um elemento estável da tragédia. De autor para autor ele se modifica chegando mesmo a desaparecer, tendo sido duramente criticado por Eurípedes. Segundo Nietzsche (1964, p. 78,79), Eurípedes questionou a função do coro não como polemista, mas como dramaturgo. Não encontrando aliados, a princípio, Eurípedes saiu de seu isolamento e lançou forte ataque, por exemplo, a Ésquilo e a Sófocles, opondo à “concepção tradicional à sua

concepção da tragédia”<sup>92</sup> (1964, p. 79). A tragédia antiga, para Eurípedes, segundo Nietzsche (1964, p. 78), “[...] parecia reenviar a um mundo incerto, impenetrável” (1964, p. 78). O dramaturgo constatou algo que surpreendeu aos que eram íntimos de Ésquilo quando percebe “[...] uma disparidade em cada traço, em cada linha, uma clareza enganosa que se despendia sobre um plano de fundo de profundezas enigmáticas, infinitas (1964, p. 78)”.<sup>93</sup> *Disparidade* que implicava toda a estrutura da tragédia e, antes de tudo, colocava em questão a significação mesma do coro, descrevendo assim Nietzsche (1964, p. 78) a posição de Eurípedes:

O quão duvidosa lhe parecia a solução dos problemas éticos, quão contestável a utilização dos mitos! Para ele [Eurípedes] a língua mesma das antigas tragédias apresentava inúmeras coisas chocantes, ou ao menos enigmáticas; ele via sobretudo muita pompa para exprimir relações comuns, muitas figuras retóricas e monstruosidades aos olhos da simplicidade dos expectadores. Pensativo e perturbado, ele olhou de seu lugar para o palco e confessou que não ele, espectador, compreendia seus grandes predecessores.<sup>94</sup>

A análise de Nietzsche é importante a ser considerada aqui, pois o pensamento de Eurípedes parece bem coadunar com a lógica de nossa atualidade, apogeu de um pensamento que visa, pela ciência, retirar, eliminar do Real seus enigmas. Que visa tornar raso, achatado e completamente compreensível e previsível o acaso, a fatalidade, as *peripécias* que, na cena do mundo, colocam o homem frente a seu fatal destino, do qual não há como escapar: frente ao Real, portanto. Todas as obras que não são tragédias, mas que, por um golpe de cena, colocam o espectador diante de sua humana e mortal condição, que mantêm irresponsável o enigma de existir, mas que retiram daí sua força mesma em “seguir dizendo”, preservam, sem a forma da tragédia, sua dimensão trágica, ineliminável, da experiência humana. Esse parece ser o caso de Beckett.

Retornando à Tragédia, suas encenações iniciaram-se com um único personagem. Passaram depois a dois e a três, como se pode observar em Eurípedes, em que o

<sup>92</sup> Tradução livre de “*conception traditionnelle sa conception de la tragédie*”.

<sup>93</sup> Tradução livre de “*une disparité em chaque trait, dans chaque lingne; une netteté trompeuse que se détachait sur un arrière-plan aux profondeur énigmatique, infinies*”.

<sup>94</sup> Tradução livre de “*Combien douteuse dut lui paraître la solutions des problèmes éthiques, combien contestable l'utilisations des mythes. Pour lui la langue même de l'ancienne tragédie présentait nombre des choses chocantes, ou tout au moins énigmatiques; il voyait surtout trop de pompes pour exprimer des choses communes, trop de figures de réthorique et des monstruosités au regard de la simplicité des caractères. Ainsi songeur et troublé, regardait-il de son gradín, et il s'avoua que lui, spectateur, ne comprenait pas ses grands devanciers.*”

coro passa a ser um terceiro personagem para, em seguida, como já visto, ser profundamente posto em questão. Mas é preciso considerar que a própria origem da tragédia concerne a presença do coro, uma vez que ambos estão ligados aos ditirambos, espécie de procissão informal com o objetivo de homenagear Dionísio. A presença do coro nos ditirambos representou uma evolução. O coro era formado por coreutas e pelo corifeu,<sup>95</sup> que cantavam, dançavam, contavam histórias e mitos relacionados aos deuses. Mas a novidade aconteceu quando da introdução do diálogo entre coreutas e o corifeu, o que propriamente fez surgir a ação na história, dando origem assim aos textos trágicos e ao próprio teatro. Nietzsche (1964, p. 47) nos diz, por exemplo, que “A tradição nos afirma, sem dúvida possível, que a *tragédia nasceu do coro trágico*, que em sua origem ela foi o coro e nada mais que o coro”.<sup>96</sup> Conclusão mais que óbvia a que chega Nietzsche: desaparecido o coro, está morta a tragédia!

A finalidade inicial do coro era, pela dança, pela fala, pelo canto, a de alegrar o espetáculo teatral falado e questionar. Porém, com a evolução dos textos, sua função também se modificará, passando a ter, mais tarde, um papel mais narrativo, no intuito de intensificar a emoção presente. Muitos são os exemplos das variantes de sua função. O coro tem papel fundamental em *As Bacantes* – curioso – peça de Eurípedes, em que narra a história de mulheres que foram embriagadas por Dionísio. Ele representava aí a vontade do povo que contestava o poder enquanto tal. O coro lamenta a situação de Prometeu, em *Prometeu acorrentado*; agressivo, ataca o herói em *Édipo Rei*; é pobre em *Medeia*, pois esta se fecha ao diálogo. Já em *Os sete contra Tebas*, cabe ao coro solucionar os problemas de sangue. De modo geral, cabia ao coro questionar a pólis, grande terror, aliás, do povo grego. Ressaltando temas elevados, que implicava a ética e as leis da cidade, o coro lançava mão de linguagem à altura. E quando era necessária linguagem mais ‘baixa’, dele se destacava um personagem, o corifeu, tal era sua função. Aristóteles considerou a importância da catarse para o público. Assim sendo, a peça, tendo

---

<sup>95</sup> O "Coro" era composto pelos narradores da história, que através de representação, canções e danças, relatavam as histórias do personagem. Ele era o intermediário entre o ator e a plateia, e trazia os pensamentos e sentimentos à tona, além de trazer também a conclusão da peça. Também podia haver o "Corifeu", que era um representante do coro que se comunicava com a plateia do acontecimento. Wikipédia, enciclopédia livre: *História do Teatro*.

<sup>96</sup> Tradução livre de : « *La tradition nous affirme, sans doute possible que la tragédie est née du chœur tragique, qu'à l'origine elle fut le chœur et rien que le chœur.* »

como elemento essencial para tanto, o coro, deveria causar o horror e a piedade, para que esses sentimentos fossem purificados (RODRIGUES, 2009).

É certo que ‘causar horror e piedade’ para que fossem ou *purgados*, ou *purificados* (DELEULE, 2004)<sup>97</sup> – o que não quer dizer a mesma coisa –, tal é o que quer dizer, numa dupla vertente, a *catarsis* a que se pretendia com o texto trágico. A experiência trágica grega, que tinha nos concursos de tragédia – realizados a cada ano na ocasião das festas dedicadas a Dionísio – sua expressão máxima, colocava em cena a tragédia, pelo jogo teatral, diante dos cidadãos em um espetáculo aberto a todos. Mesmo os mais pobres tinham sua presença garantida pelo Estado.

A tragédia, então, através de suas representações, não somente estava integrada à vida cívica e política da qual constituía, inclusive, um de seus aspectos. Ao dar a ver, na cena, o desenvolvimento inteiro de sua ação, provocou profunda modificação nos modos de expressão literária. Retirando da epopeia sua matéria, pois versa sobre os gestos, os atos, os feitos dos grandes heróis legendários, dos antigos mitos, da poesia lírica, tomará emprestado, do canto coral, a métrica tradicional. Em seu momento áureo, se assim podemos dizer, a tragédia desenvolvia-se, de acordo com Vernant (1945, p. 142) geralmente, em dois planos separados. Na cena, propriamente, estavam os antigos heróis encarnados, verdadeiros protagonistas do drama, eram sempre mais ou menos estrangeiros se comparados ao cidadão

---

<sup>97</sup> “A ambiguidade mesma da tradução do termo *catarse* em Aristóteles convida a uma reflexão levada mais adiante: esta ambiguidade não é somente uma hesitação possível de um tradutor zeloso, ele é o indício de um problema real de interpretação. Escolhendo *purificação* ou *purgação*, nos engajaremos em uma via precisa e determinaremos, num mesmo golpe, *a priori*, o estatuto da contemplação estética. Se traduzirmos *catarse* por *purgação*, a contemplação estética aparece então como um simples fenômeno mecânico de descarga de afetos acumulados, fenômeno necessário para a preservação da coesão do grupo. Se traduzimos *catarse* por *purificação*, a contemplação estética se torna uma operação de ordem essencialmente intelectual e moral, propriamente individual, revelando uma promoção interna do sujeito que contempla, pois que este último purifica emoções antes de tudo impuras. O estatuto da contemplação estética se liga então estreitamente àquele do indivíduo no seio do grupo social.” Tradução livre de: «*L'ambiguïté même de la traduction du mot catharsis (du grec kajarsiv, qui signifie de la façon la plus courante purification ou purgation) chez Aristote invite à une réflexion plus poussée : cette ambiguïté n'est pas seulement hésitation possible d'un traducteur zélé, elle est l'indice d'un problème réel d'interprétation. En choisissant purification ou purgation, on s'engage dans une voie précise et l'on détermine du même coup, a priori, le statut de la contemplation esthétique. Si l'on traduit catharsis par purgation, la contemplation esthétique apparaît alors comme un simple phénomène mécanique de décharge d'un trop-plein d'affects, phénomène nécessaire pour la préservation de la cohésion du groupe. Si l'on traduit catharsis par purification, la contemplation esthétique devient une opération d'ordre essentiellement intellectuel et moral, proprement individuel, révélant une promotion interne du sujet contemplant, puisque ce dernier purifie des émotions d'abord impures. Le statut de la contemplation esthétique se lie donc étroitement à celui de l'individu au sein du groupe social.*»

comum. O coro, por sua vez, ocupava a *orquestra*. Tratava-se de cidadãos que cantavam e dançavam e cujos sentimentos expunham a sabedoria popular.

A este desdobramento do coro e do herói trágico corresponde, na língua da tragédia, uma dualidade: o coro se exprime em estrofes cantadas, na métrica própria ao lirismo, os personagens dialogam em trímetros iâmbicos, vizinhos da língua falada. Ligados por suas linguagens ao comum dos homens, os personagens heroicos não somente são tornados presentes na cena sob os olhos dos cidadãos, mas através das discussões que se lhes opunha aos coristas, tornavam-se objeto de um debate, eram colocados em questão diante do público. Dentro deste novo quadro da representação trágica, o herói legendário cessou de ser um modelo, como o era na epopeia na poesia lírica, ele tornou-se um problema (VERNANT, 1945, p. 142).

Trata-se aí, como colocado por Vernant, de um aspecto importante a ser considerado se quisermos pensar sobre o destino tomado pela tragédia até nossos dias, as modificações que sofreu e, fundamentalmente, se se pretende colocar uma questão a respeito do que querem dizer essas mudanças em relação ao sujeito, a sua experiência como sujeito do inconsciente, tal como nos traz Freud, com a psicanálise, quer dizer, o que as transformações sofridas pelo texto trágico podem nos ensinar a respeito de possíveis mudanças de posição subjetiva, de possíveis deslocamentos sofridos pelo homem em sua História em função das condições do recalque. Jacques Lacan, por exemplo, tomando como apoio a tragédia moderna, com Shakespeare, irá nos instruir justo sobre a dimensão trágica do desejo, da tragicidade em jogo na forma como o humano, mais especificamente o homem moderno, a partir da dialética de sua relação ao desejo de um Outro, por uma dubitação, digamos, hamletiana, pode aceder, ele próprio, à condição de sujeito desejante.

Teria, então, se tornado, o “herói trágico”, um “problema”? Justamente em função do fato de que o poeta, através dele, de sua criação, e de suas relações com o próprio coro, por ter posto a nu as questões/contradições de seu tempo? E diante do quê o homem grego decide pela “saída” racional filosófica em contraponto aos “enigmas”, “obscurantismo” e “insolubilidade dos conflitos”, “impossibilidade de vencer a fatalidade”? O herói trágico não seria, nesse caso, como criação artística, uma forma de encarnação da contemporaneidade de seus criadores? Como nunca os poetas trágicos encenaram aquilo que foi preciso, com rapidez, expulsar do campo do sensível, do audível, do visível, transformado a matéria incômoda em outra forma de

olhar o mundo, o que a razão socrática muito bem encarnou. Um Real, então aí em jogo, com seus paradoxos, enigmas e lembrando que há um irrespondível, em cena, no drama humano, precisou, em nome da razão, ser criticado e expulso. Mas se desaparece a forma estética da tragédia por um lado, por outro, a própria racionalidade filosófica tratou de nomear o que a tragédia deixou como resto impossível de ser banido da experiência. Tomando, pois, esta vereda, faz-se necessário refletir sobre o que seria propriamente a dimensão trágica da experiência humana ou, antes, o que é o *trágico*, para além da tragédia. Qualquer fato, no cotidiano, que introduza uma brusca mudança, uma transformação, uma virada inesperada dos acontecimentos que introduza a ideia de um destino, de uma fatalidade, antes que se possa lhe conceder uma explicação racional, tal fato pode ser considerado trágico. “Um deus ronda por trás de um acontecimento”, assim Roland Barthes (1964, p. 196) indica, metaforicamente, o que estaria por trás de um fato que se poderia considerar trágico.

Todavia, o que se terá que considerar aqui, é o justo significado do predicado trágico como um efeito violento, surpreendente e “[...] que faz passar da felicidade à infelicidade um personagem ilustre – virada do destino que possui possíveis relações com um conflito ao mesmo tempo familiar e político – sem que se possa precisar de imediato a parte exata de responsabilidade que cabe à vítima” (ESCOLA, 2002, p. 12). Acompanhando Marc Escola, é preciso dizer que, como predicado, o termo trágico diz respeito, antes de tudo, a certo modo de “perceber ou configurar um acontecimento por sua maneira de ser narrado” (ESCOLA, 2002, p. 12) do que propriamente de uma “qualidade intrínseca do acontecimento” (ESCOLA, 2002, p. 12). E isso na medida em que tal modo de configuração, de narração, retire algo da tragédia como gênero. Noção nada fácil de estabelecer. Por exemplo, se toma o sentimento do trágico como universal, teremos que supor que ele já estava lá antes da tragédia. Ao mesmo, tempo, o trágico, sobreviveu ao declínio do gênero literário.

A tarefa é árdua e, momentaneamente, parece desarticulada com o tema proposto para esta tese. Convém, então, lembrar que não seria possível prosseguir sem que esta noção, o trágico, ficasse ao menos um pouco clara e manejável, sem que se a tomasse como “já sabida”, e justo porque se quer aqui considerar o texto beckettiano como sendo, ainda, trágico. Mas por que é trágico esse texto? A hipótese, além

disso, é de que ele instrui sobre as condições de subjetivação em nossa contemporaneidade, quer dizer, sobre o modo como um sujeito, o que se denomina pós-moderno, tem acesso à sua posição desejante pois que o modo como um humano advém como sujeito desvela, do desejo, sua tragicidade.

Marc Escola (2002, p. 13) nos indica, para tanto, duas vias pelas quais se pode ter acesso ao trágico. A primeira seria o remetimento à longuíssima e complexa história do gênero literário, antes mesmo que se considere as mutações que acompanharam sua evolução, ao que já se procedeu aqui de forma bastante reduzida diante de sua complexidade e de forma talvez um pouco extensa diante do objetivo deste trabalho. A segunda seria aquela que faz “[...] do trágico um “fenômeno” existencial” (ESCOLA, 2002, p. 13) procedendo-se a um retorno à filosofia, que levantaria a interrogação a respeito de que concepção de *destino* e de *liberdade* reenviariam ao sentimento *trágico* e, partindo daí, poderia-se pensar que a invenção da tragédia seria coincidente com o surgimento de uma *consciência trágica*.

Escola, todavia, dirá que estes dois caminhos levam a duas aporias. Não é aqui o objetivo segui-las. O que se pretende é uma aproximação com a ideia. Nesse sentido, nos contentaremos, por exemplo, em supor, com Escola (p. 13-14), que seria possível que a invenção do trágico tenha se dado séculos antes do surgimento da tragédia. E ainda, que as categorias filosóficas com as quais se toma hoje seus textos lhe sejam estranhas, no entanto, é possível afirmar que “há uma relação entre o trágico e o teatro” (ESCOLA, 2002, p. 14) e que, após o declínio do gênero, a filosofia bem pôde nomeá-lo. E mais: que esta relação entre o trágico e o teatro é antiga, e que a *Poética*, de Aristóteles “[...] é também um livro sobre o trágico como efeito de uma sintaxe, a qual define propriamente um gênero literário” (ESCOLA, 2002, p. 14). Para além, portanto, da filosofia, mas não sem ela, é possível, com Lacan, partindo da psicanálise, introduzir uma outra noção do trágico que levaria em conta, para além do trágico como sendo oriundo do “sentimento do trágico”, tributário da “consciência do trágico”. Trata-se de pensá-lo como decorrente do fato não mais de “consciência”, mas justamente como consequência de que o homem, tal como Freud passa a pensá-lo, não é senhor em sua própria casa, aliás, é como uma outra cena, como já visto, que Freud nomeia, muito cedo, o inconsciente. O homem, pois,

é habitado, regido/agido pelo inconsciente, ignorando, por isso, o que efetivamente o orienta em sua vida, em seus atos, seu agir, na grande cena do mundo.

Arrisco-me a dizer, então, que o trágico, ainda que sua nomeação seja datada e creditada ao campo filosófico e da poética, é o Real. O Real, tal como elaborado, ao longo de sua extensa obra, por Lacan, em última instância, é o inapreensível, o que faz irrupção inesperada, é o que resta a ser simbolizado, ainda que o homem só obtenha este estatuto porque é falante. É o impossível a se dizer do sexo e da morte, os dois grandes enigmas, por excelência, para o homem. E justo na impossibilidade de “dizer” o real, de defini-lo, Lacan (LACAN, 2007, p. 117) lança mão de uma metáfora:

De onde vem o fogo? O fogo é o real. O real põe fogo em tudo. Mas é um fogo frio. O fogo que queima é uma máscara, se assim posso dizer, do real. O real é para ser buscado do outro lado, do lado do zero absoluto. [...] O real, aquele do que se trata que é chamado no meu pensamento, é sempre um pedaço, um caroço. É, com certeza, um caroço em torno do qual o pensamento divaga, mas seu estigma, o do real como tal, consiste em não se ligar a nada. Pelo menos é assim que concebo o real.

Ele está lá, por exemplo, na *peripécia*, no inesperado, na surpresa que faz com que o herói se depare com algo que o arranca de sua posição e o coloca diante de seus conflitos e paradoxos, de sua ética, ou a da tradição, que muitas vezes se opõe àquelas da cidade, como em *Antígona*. Essa ideia não está em desacordo, muito ao contrário, com a questão colocada por Escola (2002, p. 18), o que faz, inclusive com que se possa verificar as relações da tragédia com o trágico: “A tragédia grega porta em si uma interrogação ansiosa sobre as relações do agente (o herói que age) com seus atos”. Escola (2002, p.18) prossegue dizendo que é Jean-Pierre Vernant quem mostra, justamente, “[...] que o contexto grego coloca em causa o sistema conceitual implicado em nossa representação do voluntário”. Diz Vernant (apud ESCOLA, 2002, p. 18):

O senso trágico da responsabilidade surge logo que a ação humana toma lugar no debate interior do sujeito, à intenção, à premeditação, mas que ela não adquiriu suficiente consistência e autonomia para se bastar inteiramente a si mesma. O domínio próprio da tragédia se situa nesta zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se à potência divina, onde eles tomam seu verdadeiro sentido, ignorado do agente integrando-se em uma ordem que ultrapassa o homem e se lhe escapa.

Voltando à tragédia antiga, vejamos de que maneira a dimensão do conflito, sob a forma de grandes debates, comparecia nessa forma de arte tão profundamente

ligada à vida do homem grego. Segundo Vernant (2004), “[...] o debate aparece mesmo muito profundamente inscrito na organização da obra trágica”<sup>98</sup>. O drama trágico, articulado que estava em torno dos antigos mitos sobreviventes dos relatos homéricos, preservava este longínquo passado, mas, ao mesmo tempo, o colocou diante dos olhos do cidadão do século V a.C., confrontando a Tradição e os conflitos desse tempo: o novo questiona assim o antigo estabelecendo oposições e contrastes, o que produziu uma hiância, um confronto, pois que é com “[...] os olhos do cidadão” que o mito passa a ser visto. (VERNANT, 2004). Como nos diz ainda J.-P. Vernant (2004):

Mas não é somente o universo do mito que, sob este olhar, advém inteiramente problemático. O mundo da cidade se encontra, num mesmo golpe, colocado em questão e contestado em certos princípios essenciais. Esta tensão entre o passado do mito e o presente da *polis* se manifesta em todos os níveis da tragédia. Em sua linguagem, antes: mais do que em qualquer outro gênero literário, a tragédia utiliza a ambiguidade e o equívoco. As mesmas palavras ganham, na boca de diferentes protagonistas, significados contrários; as mesmas frases têm um sentido para quem as pronuncia, um outro para o coro, um outro ainda, frequentemente inverso ao primeiro, para quem veja as coisas de mais alto, como o fazem os espectadores ou os deuses.<sup>99</sup>

Ainda que não se trate de imaginar a Grécia das grandes tragédias como um mundo melhor quando comparado ao nosso, pois que não há um mundo que seja melhor, caso contrário ele talvez tivesse se conservado, trata-se, contudo, a partir de algumas diferenças entre esse mundo e o nosso, de podermos pensar como tem caminhado a humanidade. Levando ainda em conta o que diz Vernant, por exemplo, teremos que pensar as consequências do fato de que quase tudo, na atualidade, tem sido feito para eliminar o sentido da relação entre o passado e o futuro. Quase nunca se encontra um espaço e um tempo onde verdadeiramente se questiona a ordem do mundo. Parece haver um completo desinteresse, até mesmo um rechaço, em relação ao passado, do mais recente e o que dizer então do mais remoto. As disciplinas e os postos de ensino de história e filosofia, por exemplo, têm sido hoje

<sup>98</sup> Tradução livre de : « *Le débat apparaît même plus profondément inscrit dans l'organisation de l'œuvre tragique. Le drame porte sur la scène une ancienne légende de héros.* »

<sup>99</sup> Tradução livre de : « *Mais ce n'est pas seulement l'univers du mythe qui, sous ce regard, devient tout entier problématique. Le monde de la cité se trouve du même coup mis en question et contesté dans certains de ses principes essentiels. Cette tension entre le passé du mythe et le présent de la polis se manifeste à tous les niveaux de la tragédie. Dans sa langue d'abord : plus qu'aucun autre genre littéraire, la tragédie utilise l'ambiguïté et l'équivoque. Les mêmes mots prennent dans la bouche des différents protagonistes des significations contraires ; les mêmes phrases ont un sens pour qui les prononce, un autre pour le chœur, un autre encore, souvent inverse du premier, pour qui voit les choses de plus haut, comme le font les spectateurs ou les dieux.* »

nas escolas suprimidos de forma vertiginosa. Isso para falar num sentido mais amplo. Nas famílias, por sua vez, há um completo desinteresse pelas histórias das gerações. O tempo para contar histórias, sejam estas quais forem, têm sido destinados à busca do sucesso e da felicidade. Poderíamos dizer aqui que Aristóteles também acreditava na felicidade, e que a vida teria que girar em busca do Bem que pudesse proporcioná-la. Mas a diferença em relação aos dias atuais é que isso não seria possível sem questionamentos, sem reflexão, sem que o homem se interrogasse sobre o seu destino, sobre o sentido de sua vida, sem que ele se defrontasse com os enigmas sobre si e sobre o mundo.

Hoje, bem ao contrário, a busca se faz de forma a eliminar os enigmas, os equívocos e as contradições e, para tanto, intenta-se, a partir da lógica que rege a nossa contemporaneidade, transformar a linguagem em mero meio de comunicação, os enigmas em fórmulas preparadas em laboratórios, cujos efeitos são os de produzir a mais profunda alienação, justamente na medida em que tudo é feito para erradicar o equívoco e a ambiguidade em nome de uma pretensa objetividade dita racional/científica. O resultado é um profundo empobrecimento simbólico, uma enorme dificuldade de construir um mito individual sem o qual é impossível cernir o real da sexualidade e da morte que nos habita, a todos, sem exceção.

Em termos diversos em relação ao que se experimenta hoje – ainda que tenhamos que considerar que algo da função que nos humaniza subsista em alguma medida em alguma parte – a época das tragédias foi aquela do nascimento de uma consciência e de um homem trágicos, ainda que esta surja numa divisão, confrontando o passado dos antigos mitos e um presente da polis fazendo emergir um conflito entre duas justiças opostas, inimigas mesmo. E não importando as mudanças sofridas pelo gênero trágico, que seja Eurípedes, Sófocles ou Ésquilo, a dimensão do conflito está presente e restará desde que se trate de uma obra trágica. Isso porque, diferentemente do que foi pretendido pela filosofia dos tempos que se seguiram aos da tragédia – que pretenderam “definir essências” (VERNANT, 2004) e estabelecer verdades – pelo olhar trágico o

[...] homem e ação humana se colocam não como realidade que podemos cernir [...] mas como problemas que não comportam respostas, enigmas cujos duplos sentidos restam sem cessar a serem decifrados. A tragédia é o primeiro gênero literário que apresenta o homem em situação de agir, que o

coloca na encruzilhada de uma decisão que engaja seu destino. Mas não é para sublinhar na pessoa do herói as características de agente autônomo e responsável. É para pintá-lo [representá-lo] como um ser desviante, contraditório e incompreensível: agente, mas também bem agido, culpado e, entretanto, inocente, lúcido e ao mesmo tempo cego.<sup>100</sup>

Desde Aristóteles, pode-se verificar que todo o drama das tragédias é marcado por reviravoltas, as *peripécias*, que inevitavelmente colocavam literalmente em cena um profundo questionamento, tal como nos aponta Vernant (2004):

[...] quais são as relações do homem com seus atos? Em que medida é ele realmente a fonte daquilo que faz? Logo mesmo que ele parece tomar a iniciativa de suas ações, aí prevendo suas consequências, assumindo suas responsabilidades, não estão elas, para além dele, suas verdadeiras origens?<sup>101</sup>

Avesso, pois, do homem atual, do sujeito pós-moderno, para quem os enigmas e impossibilidades de respostas precisam ao menos parecer possíveis e as respostas garantidas por um saber que não o implica, para o herói trágico, o sentido de seu ato, a significação de sua ação

[...] não lhe restaria até o fim, opaca, de tal forma que é menos o agente que explica o ato, mas antes o ato que, revelando ao termo do drama seu autêntico sentido segundo o que os deuses soberanamente decidiram, retorna sobre o agente, descobre-lhe a seus próprios olhos, revela-lhe, só depois, o que ele é e o que ele fez, sem o querer e sem o saber. Neste sentido, Édipo, decifrador de enigmas, e contudo, por ele mesmo enigma que ele não pode decifrar, é bem o modelo do herói trágico dos Gregos (VERNANT, 2004).<sup>102</sup>

Mas se os Gregos inventaram o gênero *tragédia* introduzindo, certo, uma *consciência trágica*, um homem trágico, por sua vez, não construíram propriamente

<sup>100</sup> Tradução livre de : « [...] l'homme et l'action humaine se profilent non comme des réalités qu'on pourrait cerner, des essences qu'on pourrait définir à la façon des philosophes du siècle suivant, mais comme des problèmes qui ne comportent pas de réponse, des énigmes dont les doubles sens restent sans cesse à déchiffrer. La tragédie est le premier genre littéraire qui présente l'homme en situation d'agir, qui le place au carrefour d'une décision engageant son destin. Mais ce n'est pas pour souligner dans la personne du héros les aspects d'agent, autonome et responsable. C'est pour le peindre comme un être déroutant, contradictoire et incompréhensible : agent mais aussi bien agi, coupable et pourtant innocent, lucide en même temps qu'aveugle. »

<sup>101</sup> Tradução livre de : « [...] quels sont les rapports de l'homme avec ses actes ? Dans quelle mesure est-il réellement la source de ce qu'il fait ? Lors même qu'il semble prendre l'initiative de ses actions, en prévoir les conséquences, en assumer la responsabilité, n'ont-elles pas au-delà de lui leur véritable origine ? »

<sup>102</sup> Tradução livre de : « [...] ne lui demeure-t-elle pas jusqu'à la fin opaque, de telle sorte que c'est moins l'agent qui explique l'acte mais plutôt l'acte qui, révélant au terme du drame son sens authentique selon que les dieux en ont souverainement décidé, revient sur l'agent, le découvre à ses propres yeux, lui révèle après coup ce qu'il est et ce qu'il a fait, sans le vouloir ni le savoir. En ce sens, Œdipe, déchiffreur d'énigmes, et pourtant pour lui-même énigme qu'il ne peut déchiffrer, est bien le modèle du héros tragique des Grecs. »

uma teoria sobre o trágico, sobre a dimensão trágica da vida, da condição humana como tal. Isto somente foi possível muito mais tarde, quando a filosofia passa a se ocupar da tragédia, e mais especificamente da *dimensão trágica*. Antes disso, porém, vimos a tragédia, como gênero, sofrer inúmeras modificações. Aristóteles mesmo chegou a observá-las. Tendo nascido, como a comédia que, por sua vez, originou-se dos cantos fálicos e dos ditirambos,

De transformação em transformação o gênero fixou-se, logo que atingiu sua forma natural [como bem queria e acreditava Aristóteles]. Eis ao que se refere ao número de atores: Ésquilo foi o primeiro que o elevou de um a dois, em detrimento do coro, que, em consequência, perdeu uma parte de sua importância, e criou o papel de protagonista; Sófocles introduziu um terceiro ator e criou a cenografia. Tendo partido de fábulas curtas e de uma elocução grotesca, a tragédia transformou-se, renunciando ao drama satírico e já tarde revestiu-se de gravidade e substituiu o seu metro tetrâmetro (trocaico) pelo trímetro iâmbico. Pois primeiramente havia sido empregado o tetrâmetro trocaico, como mais apto ao drama satírico e suas danças; quando se organizou o diálogo, este encontrou naturalmente seu metro próprio, porque de todos os metros o iambo é o que melhor convém ao diálogo (ARISTÓTELES, 1997, p. 245).

Foi em nome de não tornar enfadonho seu trabalho que Aristóteles abre mão de detalhar outras mudanças por ele observadas no gênero. Mas é evidente que ele evolui, como dá a entender Aristóteles, até fixar-se atingindo uma *forma natural*, de acordo que estava com os princípios de sua filosofia. A tragédia atinge então, diremos aqui, sua forma modelar, mas para em seguida praticamente desaparecer. Foram preciso alguns séculos para que pudesse retornar, como gênero, ainda que bastante modificada quanto a sua forma, e mesmo em relação a sua orientação, quer dizer, em relação à maneira de abordar o trágico da experiência. Foi no período em que Atenas declina como cidade-estado que a tragédia conhecerá também seu declínio, e que a tradição da tragédia *quase* desapareceu. Todavia, não se pode dizer que nesse fato reside a causa de seu declínio. Mais uma vez evocando Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, este apontará o otimismo de Sócrates como elemento decisivo no sentido de desviar a atenção dos gregos das tragédias em direção à filosofia. Contudo, ainda é possível que se coloque a questão: o que teria levado Sócrates a fazê-lo?

Na Roma antiga, o texto trágico não encontrou forças para sustentar a tradição dramática grega. Os romanos se ativeram a adaptações das tragédias gregas sem, contudo, conseguirem o mesmo sentimento trágico, ainda que o teatro romano não

tenha se reduzido a uma cópia do teatro grego. Muitas foram as técnicas e os textos criados. Porém, em Roma, todo o trabalho de criação do véu da criação artística quase desapareceu. O teatro caminhou na direção de um realismo que chegou a *representar realmente*, e não mais de maneira simbólica, as cenas as mais cruéis como torturas e assassinatos. Lá, o teatro tornou-se verdadeiramente o lugar de sacrifícios profanos, deixando completamente de lado as exigências da arte para se tornar uma oferta de sangue e crueldade aos expectadores (LACARRIÈRE, 2004). Após esse período, foi somente a partir do século XVI que o mundo, mais especificamente a Europa, viu renascer textos trágicos propriamente ditos: Calderon, na Espanha, que vislumbrou a possibilidade de uma tragédia cristã; um pouco mais tarde, Corneille e Racine na França; Shakespeare na Inglaterra. A França viu ainda surgir, no século XIX, XX a tragédia de Claudel como exemplar da tragédia moderna. E viu também a filosofia construir o conceito de trágico, com Hegel, Nietzsche, Kierkegaard, Schelling. Viu, igualmente, o nascimento, com Freud, da psicanálise, que levou às últimas consequências uma interrogação, bem como esclarecimentos a respeito do trágico como sendo a própria experiência do desejo, do desejo inconsciente.

Com Lacan, não sem Freud, a psicanálise avança no sentido do desvelamento desta dimensão. Seja quando trabalha longamente a tragédia do desejo em Hamlet, ou do desejo como desejo de morte em Antígona, ou quando em diversos momentos de seu ensino retoma Édipo, no que este encarna um ponto do universal do complexo (o complexo de Édipo tal como formulado pela psicanálise) a partir do qual se funda toda dialética subjetiva. E ainda mais adiante testemunhou, por exemplo, uma recusa, não somente da tragédia como de um destino trágico, como se vê em Bertold Brecht. Bernard Dort, por exemplo, afirma que toda a obra deste autor “[...] é uma polêmica contra a tragédia e a ideia de um destino trágico”, sendo, para Brecht, a comédia tanto mais séria quanto mais apta para abordar os problemas de nossa época que a própria tragédia. E isso, prossegue Dort (2004), porque para Brecht não seria mais um privilégio do teatro dizer a verdade, sendo este mais uma prática social particular, meso que seja a única que teria a possibilidade de introduzir algo da ordem da verdade do que se passa no social. Opondo-se mesmo a Aristóteles – para quem a poesia teria caráter mais elevado que a própria história, como

desenvolve em sua Poética –, segundo Dort (2004), Bertold Brecht inverterá a ideia de Aristóteles afirmando que

[...] o discurso teatral não diz antes o discurso histórico; ele não é mais que dela uma parte constituinte, ele o habita e lhe é subordinado. Toda tragédia lhe parece assim como uma impostura: ela propõe uma solução geral (Hegel fala de uma “realização da justiça eterna nas finalidades e nos indivíduos” que realiza a “solução trágica”) quando única a ação, esclarecida pela constatação teatral, pode aportar senão soluções de meios de retificação ou uma transformação radical. Ela pretende selar uma ordem, pois que vivemos “o tempo da desordem” (Brecht).

Numa outra vertente, porém, se colocam os textos de um Ionesco e a dramaturgia de um Beckett, pois estão longe de se afastarem do trágico, mesmo que seus textos pouco ou quase nada tenham a ver com a forma tradicional da tragédia. Entretanto, a obra de Ionesco segue mais em direção a uma torção da tragédia em algo bufo. Em Beckett, a direção é bem outra. Beckett, antes mesmo de ter abordado o teatro, escreve sobre a tragédia, em seu texto *Proust*, dedicado a este autor, algo que bem se aplica à sua própria obra, a seus personagens:

A tragédia não tem nada a ver com a justiça humana. A tragédia é a narrativa de uma expiação, mas não a expiação lamentável de uma violação de uma lei local codificada por canalhas para uso dos imbecis; o personagem trágico representa a expiação do pecado original, do pecado eterno, do pecado original e eterno que cometeram, ele e todos os seus *socii malorum*<sup>103</sup>: o pecado de ter nascido. *Pues el debito mayor Del hombre es haber nacido*<sup>104, 105</sup>.

Bernard Dort (DORT, 2004) comenta esta passagem de Beckett em concordância com o que aqui se quer afirmar:

Suas peças constituem, com efeito, relatos desta expiação maior, pois “tudo aqui é pecado, não se sabe por que, não se sabe de que, não se sabe em relação a quem. Alguém, diz-se” (*O Inominável*). Todavia, uma expiação não reenvia que a ela mesma. E não saberia conhecer um termo: nem morte nem apaziguamento são concebíveis por ela. No horizonte do universo Beckettiano se perfila bem a presença da tragédia. E, por isso mesmo, derrisória. Um mundo em que o trágico é, talvez, que ele não admite nenhuma catarse. Um mundo de repetição e não de solução, envenenado

<sup>103</sup> Aqui Beckett cita Schopenhauer, *socii malorum*: expressão que quer dizer “companheiros na desgraça/infelicidade”, “malheur”, em francês.

<sup>104</sup> Beckett cita Calderón, no original, em *La vie et un songe*, igualmente citado por Schopenhauer.

<sup>105</sup> Tradução livre de: “*La tragédie n'a pas de lien avec la justice humaine. La tragédie est le récit d'une expiation, mais pas l'expiation minable de la violation d'une loi locale codifiée par des fripons à l'usage des imbéciles ; le personnage tragique représente l'expiation du péché originel, du péché éternel et originel qu'ils ont commis, lui et tous ses socii malorum.*”

que está pelo fantasma de uma possível transcendência (Godot, talvez...).<sup>106</sup>

O real traz em si seu próprio desconhecimento, afirma Lacan ao enunciar o fato de que diante dele buscamos ‘saídas’ frente ao que porta de traumático, de insuportável, tal como, por exemplo, o recalque, a recusa ou mesmo a forclusão. Não terá sido, então, a própria tragédia, como um comparecimento de real insuportável, assim produzindo o mundo atual, ou seja, aquele que tem horror a sua própria condição trágica de um mundo precário e insuficiente? Ou seja, não terá sido o próprio real posto a nu pela consciência trágica que produziu como resposta toda filosofia e toda ciência que por força tentam eliminar da vida todo enigma, toda contradição, toda ambiguidade e todo equívoco? Beckett, como todo artista contemporâneo, lançando luz nas sombras de seu tempo, com sua estética do mínimo, do fracasso, da impotência, ainda moderna, não terá, de seus bastidores, anunciado um outro mundo e um novo sujeito? Um outro mundo é este em que o sujeito, como nos diz Dufour (2008, p. 92):

[...] privado de todo apoio no Outro, só pode se perder numa confusão interior, vendo-se tanto metade quanto duplo de si mesmo, perdido numa temporalidade distendida entre um antes e um depois, sem presença ainda que habitando um presente extremamente dilatado, separado entre um aqui e um lá. E esse era exatamente o universo explorado por Beckett em *O Inominável*, o do sujeito que se encontra na situação e no dever de fundar a si mesmo.

E o sujeito, o que chamamos pós-moderno, é aquele que, com a pós-modernidade, “[...] a distância diante do grande Sujeito<sup>107</sup> se tornou a distância de si a si” (DUFOR, 2008, p. 92). E, por essa razão, ele “[...] não é apenas clivado, ele está “esquizado” e às voltas com sua própria autofundação (DUFOR, 2008, p. 92):

<sup>106</sup> Tradução livre de: “*Ses pièces constituent, en effet, autant de récits de cette expiation majeure, car « tout ici est fautive, on ne sait pas pourquoi, on ne sait pas de quoi, on ne sait pas envers qui. Quelqu'un, dit-on » (L'Innommable). Toutefois, une telle expiation ne renvoie qu'à elle-même. Et ne saurait connaître de terme : ni mort ni apaisement ne sont concevables pour elle. À l'horizon de l'univers beckettien se profile bien la présence de la tragédie. Mais celle-ci ne se déclare jamais. Nous demeurons dans un monde tragique sans tragédie. Et par là même, dérisoire. Un monde dont le tragique c'est, peut-être, qu'il n'admette aucune catharsis. Un monde de la répétition et non de la solution, empoisonné qu'il est par le fantôme d'une impossible transcendance (Godot peut-être...)*”.

<sup>107</sup> O “grande Sujeito” corresponde aqui, de forma abrangente, ao que seriam as grandes narrativas, em Lyotard, o grande Outro, para Lacan, a Alteridade, em Vernant, a transcendência para a filosofia, o Pai, em Freud, o Estado, em Thomas Hobbes. Trata-se, em linhas gerais, de tudo o que encanarria o lugar da verticalidade nas relações, para além da horizontalidade que une os sujeitos entre si. Basicamente, haver uma distância em relação ao grande Sujeito quer dizer que, hoje, os “[...] homens não devem mais entrar em acordo com os valores simbólicos transcendentais, simplesmente devem se dobrar ao jogo da circulação infinita e expandida da mercadoria” (DUFOR, 2008, p. 13).

abandonado, exilado, errante. Trágica posição, mas sem que dela esse sujeito possa se dar conta.

#### 4.3 NOS BASTIDORES BECKETTIANOS, UM MUNDO ANUNCIADO

Segundo Bernard Dort (2004), toda a dramaturgia do século XX viveu a espera de uma tragédia. Talvez tenha sido a esperança de que o teatro pudesse manter na cena o que o mundo quis velar após ter vivido o horror – o real – de duas grandes guerras. Seria, então, a tentativa de manter a dimensão do conflito, do debate, no centro da experiência humana. Diz, pois Bernard Dort (2004), comparando o tempo das tragédias e o nosso:

Uma tal nostalgia não é somente caso de teatro. Ela é também caso de sociedade. O momento trágico grego, como o escreve Jean-Pierre Vernant [...], é precisamente aquele onde “uma distância se cavou no coração da experiência social, suficientemente grande para que entre o pensamento jurídico e político, de um lado, as tradições míticas e heroicas de outra, as oposições se desenhem claramente, suficientemente curtas, contudo, para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e que a confrontação não cessa de se exercer”. Hoje, a distância se aprofunda ao ponto de não subsistir mais a dimensão do conflito, não restando ao teatro senão a escolha entre utopia do mito (Artaud) e a contribuição a uma prática política (Brecht), portanto, não é mais que uma lembrança.

Beckett, sua obra, mantendo-se nos pilares do trágico, se inscreve nessa tradição do século XX, mas já anunciando o que viriam a ser nossos tempos, estes e que a “dimensão do conflito” tende a ser eliminada. Mesmo a filosofia que, segundo Nietzsche, esteve implicada com o fim da tragédia como forma, carregou consigo o trágico e introduziu outra maneira de pensar o conflito. Beckett, premonitório, segundo Dufour, interroga se “[...] o próprio ato de filosofar tem ainda algum sentido” hoje, e de tal forma isso tem efeitos que se torna até mesmo “[...] difícil dizer quem se é com [alguma] justeza” (DUFOUR, 2008, p. 94).

O momento trágico grego pôs em evidência um rasgo, um corte real na história que se insurgiu para imediatamente apagar-se, mas não sem deixar uma cicatriz, um nó, no sentido aristotélico e, se quisermos, lacaniano, a partir do qual se produz uma mudança radical. Se considerarmos que a experiência da reflexão sobre nós

mesmos e sobre a vida, da vida com todos os paradoxos e contradições que ela inevitavelmente comporta, se considerarmos que esta experiência, a da reflexão, é essencial no que diz respeito ao devir humano, seja em sua intimidade, sua singularidade de sujeito, ou em sua vida coletiva (e não há um sem o outro), o que dizer de um mundo que tenta expulsar, com todos os meios de que dispõe (ciência, tecnologia, fórmulas de felicidade disfarçadas em teorias médico-psicológicas etc.), toda possibilidade de reflexão? O que faz de forma violenta, seja sob os modos do divertimento, da indústria do entretenimento, seja através da produção dos *gadgets*, que se acoplam facilmente aos orifícios do corpo (ideia já desenvolvida neste trabalho) produzindo um efeito tal que torna a presença do semelhante, do outro, como outro humano, aquele com quem antes se faziam os laços, ou bem como nunca como presença não mais simplesmente angustiante, mas avassaladora e intrusiva, ou bem como aquele tornado mais um indispensável objeto de caprichos a ser também acoplado ao corpo ou descartado como qualquer outro objeto consumível.

Trata-se aqui, portanto, de evidenciar de que maneira uma estética, uma nova forma de mostraçãõ de uma arte acusa, em suas subversões, o golpe de uma mutaçãõ no seio da cultura. João Adolfo Hansen (2009, p.19), por exemplo, refere-se assim a *O inominável*, comparando essa obra a outras grandes, ao mesmo tempo em que faz clara alusão ao mundo anunciado nela por Beckett:

[...] diferentemente da *Comédia* que começa mal e termina bem, aqui não há Virgílio que conduza o leitor *per aspera ad astra*, de um estágio mal e inferior para outro bom e superior; nem Beatriz que lhe interprete significações transcendentales dos enunciados; e muito menos Ser, Deus, Razão, Eu e suas filiais. Só comparecem como órgãos, próteses desconectáveis, *gadgets*, supérfluos, lixo – aquilo que trouxemos do Paraguai e vendemos na 25 de Março.

Muitas das mudanças, pois, sofridas pela tragédia, por exemplo, ainda mantinham sua dimensão trágica, mesmo que em formas profundamente modificadas em relação ao que foi a tragédia em seus primórdios. Contudo, as mudanças de nossa contemporaneidade, indicam uma tentativa de eliminar a dimensão trágica da vida, como se fosse possível, pois que esta não se elimina ao preço de se eliminar nossa própria condição, a humana, demasiadamente humana, lembrando ainda Nietzsche, no sentido em que esta se articula em torno justamente de um ponto lógico trágico, tal como nos indicou Freud: a vida começa lá onde algo é *das Ding*, falta real, pura

perda, ponto em torno da qual o humano como tal, em sua condição, por isso mesmo trágica, se constitui como desejante, para sempre. Este é nosso destino, igualmente trágico: fomos irremediavelmente expulsos do paraíso, desligados da natureza. E o mais importante, essa separação radical, introduziu o fato de que não somente somos mortais, mas apreendemos o fato de que o somos. Além do quê, a relação com a morte é paradoxal, visto que ela é tanto temida quanto desejada. Por isso é que Freud ousou, como nos diz Lacan, nomear a presença da morte na vida humana como *instinto de morte*, por ser ela, não somente inevitável, como pelo fato de que todo desejo é desejo de morte, ainda que para que se constitua enquanto tal isso passe pela vida, pela linguagem, por seus modos de articulação discursivos.

Freud, então, na contramão de seu tempo, reintroduz um elemento trágico por excelência para a compreensão do humano: somos regidos não somente pelo impulso de vida, mas também pela pulsão de morte. Em oposição ao “positivismo” de sua época, alinhado com o “trágico”, Freud enuncia algo do negativo pregnante em nossa humana experiência. E disso, quem é que quer saber? No entanto, paradoxalmente, o dito humano não cessa de buscar algo que o coloque sempre no limite, entre a vida e a morte, muitas vezes atestando que precisa se assegurar de que é mortal, posto que vislumbrar a mortalidade – sua condição trágica por excelência –, equivale à possibilidade de inventar um sentido para a vida.

Poderá, então, o mundo, o homem, prescindir de um texto que coloque em cena o trágico que habita, que engendra mesmo sua existência, sem pagar o preço de sua própria destruição? Tentar eliminar os modos de encenação do trágico não seria equivalente a criar os meios de sua, do homem, própria destruição, como nos diz Freud fazendo referência ao arsenal bélico criado, na ocasião das grandes guerras, pelo próprio homem com o fim de se autodestruir? Em *Tristes Tropiques*, Claude Lévi-Strauss (1955, p. 495) diz que “O mundo começou sem o homem e terminará sem ele”<sup>108</sup>. Toda a experiência teórico/clínica da psicanálise, seja de Freud a Lacan ou a prática cotidiana dos analistas atesta que o homem tenta expulsar de sua experiência o estranho, o conflito, suas inquietações. Em vão, pois que eles retornam em seus sintomas, em seu permanente mal-estar; muitas vezes em atos que visam a reintroduzir a fenda, a falha, o fracasso como forma sintomática de

---

<sup>108</sup>Tradução livre de: “*Le monde a commencé sans l'homme et il s'achèvera sans lui*”.

manter a função do desejo. Ao inventar, então, o dispositivo psicanalítico, Sigmund Freud reintroduz a possibilidade de que, em sua vida privada, em um espaço que quero chamar “trágico”, o homem moderno pudesse experimentar o que há em si mesmo de real, de enigmático, “chocante”, para utilizar o termo de Eurípedes que qualifica o que seria justo reprovável na função do coro da tragédia.

É sabido que, no ventre mesmo da Idade Média, impulsionadas pela insatisfação e curiosidades humanas, foram sendo gestadas oposições, verdadeiras resistências a esse modo de viver que recolocaram no centro da experiência humana o que havia sido então expulso. A Modernidade, pois, criará, para além do discurso religioso dominante, figuras como a do Estado, das grandes ideologias como possibilidades de respostas às dificuldades do homem, e, como efeito da ideia iluminista de construir uma *Mathesis Universallis*, funda a Ciência experimental e vai solidificando o Mercado como espaço de obtenção dos objetos possíveis de satisfação. Entretanto, esse “modelo” vai encontrando seu esgotamento, bem como todas as estéticas engendradas neste período. Momento que preservou, contudo, algo da ordem de uma reflexão, ainda que centrada no racionalismo humanista. O homem moderno, pois, era ainda votado à reflexão. Como nos diz Dany-Robert Dufour, (2005, p. 118):

[...] não é com o advento de um suposto indivíduo conhecido de todos os tempos que estamos lidando, mas com uma forma de sujeito precisa, jamais conhecida antes, que convém, pois, definir com cuidado. [...] O que acontece com a forma sujeito hoje, em período neoliberal? [...] Do lado da consciência reflexiva [...], o neoliberalismo quer absolutamente acabar com o sujeito *crítico* [...] E do lado do inconsciente, o neoliberalismo não tem mais o que fazer com o velho sujeito herdado da modernidade, exposto por Freud, classicamente neurótico, assaltado pela culpabilidade. Ao invés desse sujeito duplamente determinado, ele quer dispor de um sujeito a-crítico e, tanto quanto possível. Isto é, um sujeito disponível para todas as conexões, um sujeito incerto, indefinidamente aberto aos fluxos de mercado e comunicacionais, em carência permanente de mercadorias para consumir.

O que se viu/vem se vendo em nossa contemporaneidade, portanto, é a tentativa de retirar da cena este homem, não que “o que pensa”, mas que “se pensa”, que se inclui em sua própria experiência. Do ponto de vista da psicanálise, talvez se possa afirmar que vigore, hoje, um recrudescimento do “nada querer saber” dos conflitos, dos enigmas, das contradições, da angústia e da dor de existir que, tragicamente, habitam nossa alma. Lacan se referiu a estes tempos, os nossos, como aquele marcado por uma forma de alienação jamais vista.

Hamm, tal como Clov, Nagg e Nell, os outros únicos três personagens de Fim de partida, são os sobreviventes de um mundo devastado, arruinado, sem referência outras: "[...] não há mais ninguém do lado de fora, e os de dentro tentam acabar de existir." (BECKETT, 2002, p. 14). Os dois primeiros, Hamm e Clov, mantêm uma relação de dependência extrema: Hamm ordena e Clov obedece sem saber por que. Nagg e Nell, fazem lembrar os "ancestrais enlatados", dos quais nos fala Lacan (1995, p. 386) em O Seminário 4: A relação de objeto, cuja palavra cassada não foi possível ser transmitida a seus descendentes. O tempo todo, no tempo e na ação que nele se desenvolve, interpõem-se intervalos vazios que se presentificam indicando uma "decadência irreversível e irremediável" (BECKETT, 2002, p. 15) diante da qual os "[...] sobreviventes tentam agarrar-se " a rituais e hábitos cuja única finalidade é matar o tempo". É o que nos faz pensar Hamm, por exemplo, quando diz:

Um dia você ficará cego, como eu. Estará sentado num lugar qualquer, pequeno ponto perdido no nada, para sempre, no escuro, como eu. Um dia você dirá, estou cansado, vou me sentar, e sentará. Então você dirá, tenho fome vou me levantar e conseguir o que comer. Mas você não levantará. E você dirá, fiz mal em me sentar, mas já que sentei, ficarei sentado mais um pouco, depois levanto e busco o que comer. Mas você não levantará e nem conseguirá o que comer. Ficará um tempo olhando a parede, então você dirá, vou fechar os olhos, cochilar talvez, depois vou me sentir melhor, e você os fechará. E quando reabrir os olhos, não haverá mais parede. Estará rodeado pelo vazio do infinito nem todos os mortos de todos os tempos, ainda que me ressuscitassem, e então você será como um pedregulho perdido na estepe. (BECKETT, 2002, p. 15)

Acaso não seria esta, para muitos, a cena do mundo atual, que, ao carecer de referências em sua função de transmitir uma história tanto quanto de relançar o futuro, deixa o homem entregue a seu desamparo original, sem possibilidades de criar a partir do vazio, não deixando outra saída senão experimentá-lo, seu desamparo, como puro *non sense* e despedaçamento? Esses personagens, tal como nos apresenta Beckett, não seriam os protótipos do homem "liberado", segundo Lacan, da sociedade ultraliberal (DUFOUR, 2005), condenado a tornar obrigatório o que lhe é oferecido em excesso? Esse homem é aquele obrigado a tomar como sua única referência a posse dos bens de consumo produzidos por um Mercado indiferente às questões essenciais: à apreensão de nossa própria condição humana. Esse é o homem-personagem do palco do mundo que se vê obrigado a retirar de si mesmo, como se fosse possível, os elementos lógicos de sua própria constituição.

Abandonado por Ártemis, Dionísio e Gorgó, o homem pós-moderno não consegue franquear as passagens que lhe permitiriam manter as fronteiras entre a selvageria e a civilização. Não consegue as referências necessárias para se postar como homem ou como mulher, jamais são arrancados de "si mesmos", não conseguem, "a partir do Outro, o seu Mesmo" (VERNANT, 1991, p. 33)<sup>109</sup>, tampouco podem suportar o estranho, assimilá-lo sem o imperativo de ter que assassiná-lo, tirará-lo do jogo da competição sem fim. O homem de hoje, habitante de um mundo sem limites e, no entanto, fechado em si mesmo, vê-se obrigado a se construir numa cena que se aproxima à cena perversa, aquela que prepara, gesta uma forma de estruturação/subjetivação que aponta para a perversão, uma vez que se trata de uma tentativa de suturar, com um objeto, a falta constituinte do campo humano. Ao mesmo tempo em que o ato agressivo, violento, delinquente ou cruel, assume aí sua função última e radical: manter no horizonte a função desta falta como forma de fazer subsistir o sujeito, o lugar do desejo.

Desse homem, então, "[...] que constitui seu mundo através de seu suicídio" (LACAN, 1998, 126) é o que nos dão testemunho Genet, Mishima e Gide que, desejados como mortos, fizeram da morte algo desejável. Abandonados pela mãe e pelo pai, mais especificamente, por suas funções simbólicas, ficaram, paradoxalmente, entregues à primeira, à mãe, sem a suficiente referência à alteridade que lhes permitiria fazer um outro caminho, o que, no caso, somente o recurso à arte, à escrita, o nome de artista pôde lhes oferecer. Recurso que faz borda, que pode constituir para alguns uma maneira de (a)bordar sua própria vida<sup>110</sup>, ou mesmo de sustentá-la, mas que, no entanto, não traz uma cura, no sentido analítico.

O homem pós-moderno – como Gide, Genet, Mishima, com seus derradeiros atos ou seus personagens, como os de Beckett – é a "vítima evadida de alhures" evocada por Lacan (1998, p. 126), abandonado pelo Outro da palavra e lançado diante de um Outro que lhe faz somente a exigência de consumir sem empecilhos, ou seja, sem escolha, sem desejo que faça alguma borda que lhe permita distinguir um objeto e outro, tampouco e menos ainda de se distinguir dos objetos. Ora, para tanto, o

---

<sup>109</sup>

Jean-Pierre Vernant trabalha assim o conceito de Alteridade.

<sup>110</sup>

Como, por exemplo, Clarisse Lispector que diz: "[...] se não escrevo, morro".

sujeito precisará advir como morto em sua posição desejante, só lhe restando colocar sua própria morte como limite a esta invasão. Isso é o que temos visto no âmbito da cultura: na ausência da mão invisível de Ártemis, que possibilita a passagem da infância/juventude à idade adulta, surgem, no palco da realidade – como no de Beckett – sujeitos miseráveis a esperar algo que não chega nunca; ou condenados a jamais atravessarem as fronteiras de sua sexualidade infantil.

Se por um lado é seguro que, diante dessas condições, nem todos tornar-se-ão perversos, por outro, como Atalanta, se veem reduzidos à sua condição preliminar, à nossa inevitável perversão polimorfa, como nos ensinou Freud, confinados em um mundo que se fecha por não permitir a distinção entre o vazio e o nada, onde só se olha para o próprio umbigo, onde o amor e as histórias restam como meras lembranças desgastadas, e por esta razão Clov diz a si mesmo:

Pergunto então às palavras que sobraram: sono, despertar, noite, manhã. Elas não têm nada a dizer. Abro a porta da cela e me vou. Estou tão curvado que só vejo meus pés, se abro meus olhos, e entre as minhas pernas um punhado de poeira escura. Me digo que a terra está apagada, ainda que nunca a tenha visto acesa. É assim mesmo. Quando eu cair, chorarei de felicidade. (BECKETT, 2002, p. 146)

As “palavras que sobraram” não seriam aquelas de um mundo em que a linguagem, como alteridade radical, teria sido destituída de sua função em nome da linguagem dos anúncios e memorandos? Isso faz lembrar a fala de um paciente, em uma sessão de análise:

- Sabe? Me trabalhei a vida toda para ser uma grife de sucesso, meu nome é uma grife, para vender bem uma imagem, no trabalho e nas relações afetivas.

Na sessão seguinte:

- Sabe? Minhas relações são todas descartáveis. Acabam logo. Sonhei esta noite, mas não me lembro do sonho, passei o dia com a sensação de que sou uma embalagem.

O sujeito, pois, enunciado, por Beckett, encarnado por seus personagens/restos de um mundo destroçado, prisioneiros de uma liberdade reduzida à neoliberalidade que os condena ao solilóquio, não seria mais aquele correlativo à Modernidade. Beckett, sendo ele mesmo um autor que se interrogava sobre o que se poderia ainda

inventar, dizer, em um mundo devastado pelas guerras, faz sair de sua pena, de alguma maneira, o sujeito, o herói sem qualidades (MUSIL, 1956) ao qual já me referi, como prefiguração do herói pós-moderno:

Hamm

E agora? Momentos nulos, nulos desde sempre, mas que são a conta, fazem a conta e fecham a história. Se ele pudesse trazer a criança junto... Era o momento que eu esperava. Você não quer abandoná-lo? Quer que ele cresça enquanto você encolhe? Que torne mais suaves seus cem mil derradeiros instantes? Ele não faz a menor ideia, só sabe o que é a fome, o frio e a morte como chave de ouro. Mas você! Você deveria saber o que é o mundo nos dias de hoje. (BECKETT, 2002, p.147).

Hamm anuncia assim o fim da partida. Fim de um tempo? Ou início de um novo? Qual?

## 5. AMOR E EROTISMO, AO AVESSE, EM BECKETT

Willie, tu és quem me permite continuar, de continuar a falar. Willie, se vieres a morrer, [...] se me abandonas, que farei eu do momento em que o despertador toca para que eu me levante até que ele toque para que eu vá dormir? Olharei eu simplesmente para o horizonte mordendo os lábios assim...?<sup>111</sup>

Samuel Beckett (1963-1974)

que faria eu sem este silêncio de abismo dos murmúrios / ofegante furioso  
em busca de auxílio em busca de amor  
Beckett (1948)

Escrever é a violência maior, pois ella transgride a lei, qualquer Lei e sua própria lei.<sup>112</sup>

Maurice Blanchot (1969)

Ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu'on veut dire, ne pas pouvoir ce qu'on croit qu'on veut dire, et toujours dire ou presque, voilà ce qu'il importe de ne pas perdre de vue, dans la chaleur de la rédaction.

Samuel Beckett (1988)

O objetivo deste capítulo é abordar o amor e o erotismo na obra de Beckett mostrando de que forma alguns de seus personagens e textos anteciparam algo do que se passa, em termos de erotismo, de sexualidade, do amor em nossa contemporaneidade. Será privilegiando, para comentário, um sintoma/traço como representante e testemunho de uma importante mudança, qual seja, o deslocamento da posição dos homens, no laço social e no amoroso/erótico na atualidade tendo em vista a hipótese de que aceder a uma posição sexual, hoje, para um sujeito, tem esbarrado em certas dificuldades não verificadas há algum tempo na História. Tais dificuldades se configuram como um sintoma da mutação da qual vem tratando esta tese. Elas constituem uma marca do que é, no homem atual, “pós-moderno”<sup>113</sup>.

<sup>111</sup> Tradução livre de extrato da peça *Oh Les beaux jours*.

<sup>112</sup> Tradução livre de: “*Écrire est la violence la plus grande, car elle transgresse la Loi, toute loi et sa propre loi*”.

<sup>113</sup> Parto aqui da ideia introduzida pela psicanálise de que, ainda que o organismo humano apresente a marca da diferença anatômica, ela não é suficiente para determinar o sexo de um sujeito. Tampouco a fisiologia ou a genética são capazes de orientar um sujeito em sua vida erótica. Por isso Lacan afirmará que o sexo é significante, que ele depende de processos de identificações inconsciente que se organizam em torno do vazio da marca do sexo no psiquismo.

A visada também é a de mostrar de que maneira a própria escrita/criação diz respeito ao amor e ao erotismo sendo, o escrever, um ato erótico por excelência. Para tanto, algumas obras (já citadas) – com ênfase em *Oh Les beaux jours*, *Dias felizes*, na tradução para o português – e personagens do autor foram utilizadas na medida e que são exemplares da hipótese em questão: a de que Beckett falou de amor, apesar de sua poética aparentemente apontar para o contrário, e revelou esse deslocamento supracitado. É o que parece ser, de forma alegórica, e cômica, apresentado pelo personagem de Willie. Para abordar esses textos, lancei mão, por sua vez, da crítica de Alain Badiou, Octavio Paz, George Bataille, além das teorizações da psicanálise, de Freud e de Lacan, para tentar tecer um fio comum que liga as diversas, e próximas, ao mesmo tempo, abordagens do amor e o erotismo na literatura, como na vida.

### 5.1 AMOR, EM BECKETT?

Em que medida se pode dizer que Beckett – com suas criaturas (comi)trágicas, seus vagabundos clownescos, sempre à espera, errantes exilados que beiram a derrisão, sujeitos que tentam comunicar-se, mas para quem a palavra já não comunica mais nada – falou de amor? Será que podemos entrever algo da ordem do erotismo em sua obra? Percorrendo suas páginas, seja a de seus poemas, peças ou romances, do primeiro aos últimos, verifica-se uma constante, a marca beckettiana que nomearia seu gênero: o solilóquio, que não se reduz exatamente ao monólogo, pois as falas, quer se considere as de *Murphy*, de *Fim de Partida* ou *Esperando Godot* até *Dias Felizes* (*Oh les beaux jours*), parecem endereçar-se a um outro, ainda que este outro compareça com seu silêncio, ou não apareça jamais. Por isso mesmo, o tempo, no espaço da obra de Beckett, é aquele, em geral, da espera. No que diz respeito aos temas presentes em seus textos, Beckett tem, como elementos

primeiros “[...] a confusão, o desgosto, a lama interna, os sentimentos de estranheza, de nadificação”(ANZIEU, 1999, p. 64).<sup>114</sup>

Quanto a seu estilo, nos diz Didier Anzieu, “[...] ele tem por objetivo, não aquele, clássico, de uma forma que venha colocar ordem no caos, mas aquele, apropriado ao mundo moderno, de uma forma que se mantém o mais próximo da confusão – confusão exterior, confusão interior, para dar conta dele”<sup>115</sup> (ANZIEU, 1999, p. 64). Caminhando sempre em direção ao “menos”, de uma economia tanto semântica como sintática, Beckett parece ir na contramão daquilo que, comumente, está no cerne da paixão, do amor e do erotismo, a saber, o excesso.

Beckett é um autor cujos personagens encarnam sempre algo da condição humana que oscila entre a esperança, mesmo que louca, e uma tristeza quase intransponível. Com palavras nuas, e cruas, que quase perdem o sentido, eles prosseguem falando. E prosseguem porque elas precisam, as palavras, ser ditas como única forma de os manter na vida, porém, parecem ter perdido a força de transmitir a história, ou de transgredir, pela via do desejo, ou mesmo a de tecer o sentido da vida. Digo isso pensando em uma passagem de Lacan (1988, p. 106), em que afirma que, ainda que o desejo dependa de uma Lei simbólica que interdite o desejo original que é causado por um objeto incestuoso, que a tradição freudiana reconheceu como sendo *das Ding* (a Coisa), o Outro absoluto do sujeito, mas perdido na origem, e somente possível de ser reencontrado por via de uma alucinação, mas como objeto perdido. Mesmo, então, sob o seu vigor, “[...] o ser humano, ao longo dos tempos, foi capaz de elaborar algo que [paradoxalmente] transgredisse essa Lei, colocando-o numa relação com o desejo que ultrapassasse esse vínculo de interdição, e introduzisse, por cima da moral, uma erótica”. A erótica, portanto, o erotismo, é a forma possível, para o humano, uma vez que carece de uma regulação natural para sua sexualidade, de promover um encontro com um objeto, com o outro do amor e do desejo. Esse, contudo, será sempre falho, e, as palavras, ainda que necessárias, testemunharão, sempre, sobre a precariedade humana. Isso quer dizer que a dimensão do amor e do erotismo, encontrará sempre

<sup>114</sup> Tradução livre: “[...] *les gâchis, le dégoût, la boue intérieure, les sentiments d'étrangeté, d'anéantissement*”.

<sup>115</sup> Tradução livre de: “*Il se donne pour objectif, non pas celui, classique, d'une forme venant mettre en ordre un chaos, mais celui, approprié au monde moderne, d'une forme qui se tient au plus près du gâchis – gâchis extérieur, gâchis intérieur – pour en rendre compte*”.

um limite quando se leva em conta uma certa finalidade de eros que seria o tornar a fazer um “todo” com esse objeto perdido que é, na verdade, somente causa de desejo. Daí Lacan (2012, p. 13) afirmar o impossível da relação sexual, que justamente o amor vem velar ao propor, mesmo assim, transgredindo a Lei, propor um objeto para o desejo, ainda que este não seja jamais capaz de satisfazê-lo.

Os personagens de Beckett estão sempre em posição paradoxal, num equilíbrio instável, encarnando essa precariedade tão bem desvelada pela psicanálise, bem como a impossibilidade, mas também o necessário do encontro amoroso. E a cena beckettiana sempre mostra/apresenta os limites humanos ao voltar o foco sobre a “falha e o fracasso” (ANDRADE, p. 8). Daí poder-se supor que Beckett – quase – não falou de amor ou de erotismo. Mera suposição, pois ele está presente, muitas vezes já em seus títulos, ou nas “duplas”, no *Dois*, nos pares que já se apresentam de saída como em *Mercier et Camier*, Nagg e Nell, Hamm e Clov, em *Fim de Partida*, Vladimir e Estragon, Pozzo e Lucky, em *Esperando Godot*. Beckett falou de amor, sim, e não somente em sua face terna, mas fundamentalmente em seu avesso, em sua presença tão acalentadora quanto perturbadora e derrisória, fazendo a “mostração” dessa impossibilidade de fazer uma totalidade com o objeto desejado/amado.

Em *Krapp, A última gravação*, peça onde, para Janvier, “[...] a vida [de Beckett] parece confundir-se com a obra” (JANVIER, 1988, p. 18), o amor revela-se de maneira cínica e desinteressada. O lirismo desaparece e o idílio é substituído pela crueza do ato sexual sem o véu da ternura:

“Ela tinha o nome tranquilo de Ruth, creio, mas não posso garantir. Talvez ela se chamasse Edith. Ela tinha um buraco entre as pernas, oh! não o buraco de tonel que eu sempre imaginei, mas uma fenda, e eu metia, ou melhor, ele metia meu membro dito viril dentro, não sem dor, e eu empurrava e me estafava até lançar para fora ou desistir ou até que ela me suplicasse para desistir. Um brinquedo idiota no meu entender e ainda cansativo, com o tempo. Mas eu me entregava de boa vontade, sabendo que era amor, porque ela me dissera que era amor”<sup>116</sup> (BECKETT, apud JANVIER, 1988, p. 36).

Se percorrermos as páginas de *Molloy* e *Malone morre*, verificaremos ser também essa a visada do amor: zombeteiro e sórdido, ele surge associado à impossibilidade de recobrir a crueldade e a fragilidade humanas, ainda que ele chegue – seus

---

<sup>116</sup>

As aspas são do autor, Ludovic Janvier.

personagens sempre insistem – a tentar, e conseguem, muitas vezes, outras não, aproximar os corpos, reatar amizades, os laços com o outro e até com o mundo... “Mas haverá [em Beckett] sobressaltos pungentes. É na crueldade, sobretudo na crueldade, que liga entre si as várias criaturas fraternas, que se deve interrogar o paradoxo da solidão e do diálogo amoroso” (JANVIER, 1988, p. 40). Entretanto, o amor “[...] é ainda uma busca enlouquecida e dilacerada do outro, uma saída de emergência” (JANVIER, 1988, p. 36).

Em *Primeiro Amor* (1945), curto romance cujo narrador/personagem principal não se identifica, uma história de amor – banal – é narrada onde ele, o amor, é descoberto após a morte do pai. Por isso mesmo, e por outras razões que surgem no relato de uma vida “mortificante”, a epígrafe desta breve e ferina história é “Associo com ou sem razão, o meu casamento à morte” (BECKETT, 2004, p. 01). Plena de ironia e humor cínico, o personagem narrador descobre o amor, mas também a natureza fétida e impossível de esconder dos humanos: “Por mais que se lavem, os vivos, por mais que se perfumem, eles fedem” (BECKETT, 2004, p. 02). O amor, nesta história, aparece em sua face contraditória. Seu narrador acreditava poder, com ele, ficar diante do horror e da perplexidade do mundo e das suas próprias misérias, mas se depara com uma impossibilidade. Ao menos com esse amor isso não foi possível. Esperava que este amor descoberto entre a morte a merda parasse com os gritos/ruídos que ouvia: “Durante anos achei que iam parar. Agora não acredito mais” (BECKETT, 2004, p. 32). Quem sabe com outro: “Teriam sido necessários outros, talvez. Mas o amor não se encomenda” (BECKETT, 2004, p. 32).

Há, em Beckett, uma grade complexidade na construção de seu texto que implica amor, erotismo e sexualidade. Arrisco-me a dizer que talvez esse autor não tenha falado de outra coisa sob a aparente banalidade das situações de suas peças. Beckett, todavia, evita francamente as fórmulas fáceis que os codificam comumente, quer se trate do comparecimento em seu valor negativo, em seu avesso, como em *Compagnie*, cuja última palavra é “sozinho”, quer se trate do amor em sua positividade, como é o caso de *Oh Les beaux jours*. Em sua narrativa, o amor é um acontecimento que se origina no encontro (BADIOU, 2011, p. 2011), ou seja, não há amor, não há nem mesmo uma definição de sexos, para Beckett, sem que haja um encontro, mesmo que em sua face de impossibilidade, um (des)encontro, portanto. E

a potência desse (des)encontro é tão intensa que é capaz de transpor o sentimento, bem como o apelo de um corpo desejante, como observa Alain Badiou: “Se a questão da diferença do outro é pregnante, é que aí se joga a possibilidade do encontro, e sobre esse ponto Beckett **monta dispositivos de experiência literária** tanto para avaliar a hipótese negativa [...] como a hipótese positiva”<sup>117</sup> (BADIOU, 2011, p. 55). Esse “encontro”, o “encontrar-se”, para Beckett, seria o acontecimento onde se originaria o amor: “Encontrar-se como eu o entendo, isso ultrapassa tudo o que pode o sentimento, o mais potente que ele seja, e tudo o que sabe o corpo, qualquer que seja a ciência que o tome” (BECKETT apud BADIOU, 2011, p. 55). De acordo com Badiou, seriam as diversas faces desse que chamarei de (des)encontro – em suas positivities ou negatividades – que, ao fazer “[...] surgir o Dois primordial” (BADIOU, 2011, p. 56), é capaz de sexualizar, marcar uma posição sexuada e sexual que poderá “fraturar o enclausuramento solipsista” (BADIOU, 2011, p. 56). Posição em que estão, muitas vezes, mergulhados, ou enterrados, seus personagens: cegos e paralíticos, como Hamm, como Nagg e Nell, seus pais enlatados; quase imobilizada como Winnie, todos são sujeitos que perambulam pela cena/palco de Beckett, e também nas cenas da vida. Dispositivos cênicos que apontam para uma negatividade, mas, com suas insistências em “fazer Dois”, apostam, ao mesmo tempo, no amor.

Como Malone, que, mesmo moribundo, nos remete às relações entre a sexualidade, o amor e a morte, dando lugar ao erotismo, à sensualidade, mesmo na decrepitude, Nagg et Nell, irremediavelmente separados, cada um em sua lata de lixo, ainda que tornados dejetos, insistem:

NELL  
 Que foi, MEU velho? (*Pausa*) Hora do amor?  
 NAGG  
 Você estava dormindo?  
 NELL  
 Ah, não!  
 NAGG  
 Um beijo  
 NELL  
 Não dá.  
 NAGG  
 Vamos tentar.

<sup>117</sup> Tradução livre de: “*Si la question de l'existence et de la différence de l'autre est prégnante, c'est que s'u joue la possibilité de la rencontre, et que sur ce point Beckett montre des dispositifs littéraires aussi bien pour évaluer l'hypotèse négative [...] que pour soutenir l'hypotèse positive*”.

*As cabeças tentam com esforço aproximar-se, não chegam a se tocar, separam-se.*

NELL

Por que esta comédia todos os dias?

*Pausa.*

NAGG

Meu dente caiu (BECKETT, 2002, p. 56-57).

E o beijo interdito se apresenta, alegoricamente, como insistência e, ao mesmo tempo, impossibilidade do encontro amoroso.

Ilustração10: Cena de *Fim de Partida*



Ilustr. 10. Fonte: Encrypted (2016)

Como é de se esperar, para além de suas situações singulares, a cena beckettiana traz sempre algo – nessa temática como em outras – da condição à qual o humano está assujeitado, a saber, à impotência do amor em fazer *Um* com o outro, com o objeto, bem como tentativa de velar a decadência do corpo: um dente cai após a busca do falhado encontro. Ainda assim, o casal arruinado insiste em romper o isolamento e a solidão buscando um ao outro.

Ainda como recurso formal, além das separações/impossibilidades encarnadas pelas latas de lixo ou cegueiras e paralisias, como “dispositivos de experiência literária”, que apontam para uma impossibilidade mas ao mesmo tempo insiste nesse “encontro”, Badiou explicita um outro, que traz um elemento importante para abordar o que aqui se pretende como suspeita inicial, ou seja, que uma mutação está em curso quando se trata da vida erótica/amorosa, do dito encontro que, para Beckett, determinaria a posição não somente amorosa, mas o próprio sexo do sujeito: trata-se do fato de que Beckett não parte da evidência empírica que distribui os humanos em homens e mulheres afirmando, desse modo, a importância e a necessidade do encontro. Por isso ele trata de fazer, muitas vezes, com que

[...] os pronomes e os artigos não permitam decidir o sexo do locutor, ou do “personagem”. Mas os efeitos do encontro fixariam bem duas posições absolutamente dissemelhantes [dísparas], de maneira que podemos dizer que, para Beckett, os sexos não preexistem ao encontro amoroso, eles são dele, bem antes, o resultado (BADIOU, 2011, p. 56).<sup>118</sup>

## 5.2 OH LES BEAUX JOURS OU OS PARADOXOS DO AMOR

O amor, no universo beckettiano, aparece com e em seu avesso. Ele irrompe na cena mostrando sua face de fracasso frente à impossibilidade que habita toda tentativa de enlaçamento. Dimensão trágica que se mascara na comicidade de Winnie, em *Dias Felizes (Oh les beaux jours)*, por exemplo, que, separada de seu sonolento marido, Willie, e quase desesperada, ainda assim prossegue falando, e suspirando, como que para capturar algo da chama de um amor já extinto, destruído:

Duas jornadas debaixo do sol, no curso das quais, enterrada no chão até o torso e depois até o pescoço, Winnie subsiste. Tragada pelo solo [“*mamelon*”, no original em francês, mamilo, em português] ela se diz leve. Apoiando seu discurso de vez em quando sobre os restos de seu Willie, que deixa de se mexer e talvez de viver, ela fala aos pedaços, reza, conta, cantarola e se recorda, faz um balanço de seus últimos males e bens com sorridente serenidade de quem foi visitada por uma graça singular. O que nos parece um inferno para ela é matéria bruta. Uma palavra de Winnie é uma alegria. Um dia sem morrer é um belo dia. Comedida, indulgente, ela reina sobre a própria infelicidade (JANVIER, 1988, p. 27).

Vou me deter um pouco mais nessa obra. Talvez seja nela onde o amor, como insistência em recuperar algo que se perdeu, inexoravelmente, comparece de forma mais explícita ainda que, ao avessar-se, acaba por desvelar, não somente o necessário do amor como saída frente à morte e à decrepitude, mas também sua fugacidade/impossibilidade. Além disso, seu par amoroso, quase homônimo, aliás, de Winnie, Willie, apresenta-se como um sujeito quase fora da cena. Escondido atrás do “*mamelon*”, Willie é o homem que dorme; que recebe ordens de Willie; que somente se apresenta eroticamente através de uma suposta lembrança quando Winnie pronuncia a palavra “*formications*”, que faz rir o homem sonolento talvez

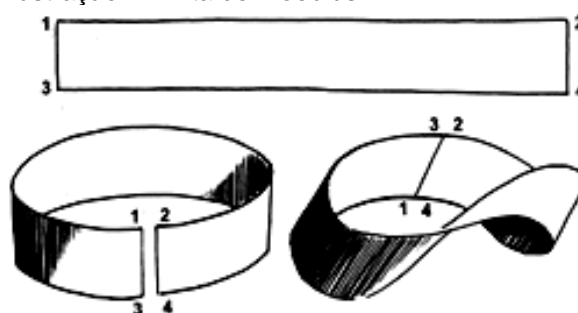
<sup>118</sup> Tradução livre: [...] *les pronoms et les articles ne permettent pas de décider le sexe du locuteur, ou du personnage. Mais les effets de la rencontre fixent bien deux positions absolument dissemblables, en sorte qu'on peut dire que, pour Beckett, les sexes ne préexistent pas à la rencontre amoureuse, qu'ils en sont bien plutôt le résultat.*

porque remeta à “fornicação”: supostamente um fragmento perdido de sua sexualidade.

Willie é um resto de homem, mas é no que se apoia essa mulher que não tem outra saída senão rejubilar-se com estes pedaços de vida diante do deserto de um tempo que se foi. Willie, então, poderia ser a própria alegoria do homem atual, que não conta mais com as estruturas sociais, herdeiras do patriarcado, que lhe asseguravam, frente ao outro sexo, a legitimação tanto de sua função como pai na família – como já foi aqui abordado, (cap. 3) – quanto de sua posição viril.

Segundo Roger Blin<sup>119</sup> (apud DIMANCHE, 1979, p. 35), *Dias felizes (Oh les beaux jours)* foi escrita imediatamente após *Esperando Godot (En attendant Godot)* num movimento coerente com aquele que é o de uma progressão retroativa, um *working in regress*, como nomeado pelo próprio Beckett. Na conhecida opinião de Blin, *Godot* se situaria sob um tipo de céu infinito e, em seguida, Beckett escreve *Fim de partida*, espécie de *huit clos*<sup>120</sup>, fechado, mas em comunicação com o exterior. Por isso talvez caiba melhor aqui a evocação de Didier Anzieu (ANZIEU, 1999, p. 64) sobre de que maneira se estruturam, não somente *Esperando Godot* e *Fim de partida*, mas todas as obras de Beckett: como uma banda de Moebius, segundo figura da direita abaixo:

Ilustração 11: Fita de Moebius



Fonte: Marli Gonçalves (2016)

<sup>119</sup> Homem de teatro (ator e diretor) e de cinema francês, Blin nasceu em 22 de março de 1907, morto em 21 de janeiro de 1984, amigo caro e íntimo de Samuel Beckett, dirigiu inúmeras de suas peças – foi diretor e ator na estréia de *Esperado Godot* (1953) e *Fim de partida*.

<sup>120</sup> Debates judiciários sem a presença do público. (O *huit clos*, pode ser ordenado pelo juiz quando os debates representam um perigo para a ordem pública ou aos costumes. Tradução livre de: “*Débats judiciaires hors de la présence du public. (Les huis clos peut être ordonné par le juge lorsque les débats présentent un danger pour l'ordre public ou les bonnes mœurs)*”. Définitions : \*huis clos - Dictionnaire de français Larousse. [www.larousse.fr/dictionnaires/francais/\\_huis\\_clos/40585](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/_huis_clos/40585)

Figura topológica cara à psicanálise, ao contrário da faixa euclidiana (Fig. da esquerda) que separa interior e exterior, a moebiana, por uma torção de 180°, ao se fechar, quando se une uma ponta da fita à outra, se obtém um interior e um exterior, mas em conexão. Os espaços fechados, portanto, em Beckett, se conectam, nos conectam, leitor/expectador, moebianamente, com o exterior, com o mundo. Assim o grande espaço retorna em *Oh les beaux jours*:

[...] Toda a peça e passa se passa em pleno sol, ao meio dia, em um lugar onde a noite não existe jamais. A noção mesma de dia e de noite não existe mais. [...] Ele situa isso em uma espécie de planície arenosa com mamilos. [...] O personagem principal, Winnie, emerge de um mamilo ou talvez ela imerja em um mamilo (BLIN apud DIMANCHE, 1979, p. 35)<sup>121</sup>.

Em *Dias Felizes (Oh les beaux jours)*, o casal Winnie et Willie parece ser o representante, nesse sentido, por excelência, do teatro de Beckett: Winnie, enterrada nesse mamilo/pequeno monte arenoso, rodeada de alguns objetos, bugigangas, vai se afundado, como que aspirada, para onde, segundo a Bíblia, todos retornaremos, um pouco mais, a cada dia. Mas também parece ser o lugar de onde veio. Não por acaso, Beckett nomeia o montículo de “*mamelon*” que, em francês, é o nome do mamilo. Objeto primordial na experiência da primeira infância, como o sabemos, essa é francamente uma alusão à quase infantilidade de Winnie, mas que nos conduz a evocar o caráter infantil de toda sexualidade, como nos indica Freud em sua obra *Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade (1905)*. O que franqueia essa aproximação encontra apoio no fato de que Beckett de forma alguma era indiferente às teorias de seu tempo. Muito menos à psicanálise, tendo, ele próprio, se submetido<sup>122</sup> a uma, na Inglaterra. Sua mãe assume os custos de seu tratamento na clínica Tavistock, onde se dá o encontro com Wilfred Bion, que durará cerca de dois anos, entre 1933 e 1935. Nessa época, o escritor lê os “discípulos” de

<sup>121</sup> Tradução livre de: “[...] *Toute la pièce se passe sous un plein soleil, à midi, dans un endroit où la nuit n'arrive plus jamais. La notions même du jour et de la nuit n'existe plus. [...] Il situe ça dans une espèce de plaine sablonneuse avec des mamalons. [...] Le personnage principal, Winnie, émerge d'un mamelon ou plutôt elle immerge dans un mamelon.*”

<sup>122</sup> Beckett dirá, ele mesmo, segundo Knolwson (1999, p. 236-37), que após a morte de seu pai lhe sobrevieram problemas psicológicos. Além de uma profunda tristeza provocada pelo desaparecimento de seu pai, sua saúde começa a deteriorar-se gravemente. Eram frequentes os suores noturnos, as crises de pânico, sintomas de angústia que chegavam, em situações mais graves, o paralisavam (KNOLWSON, 1999, p. 242). Nessa época, nada do que fazia acalmava suas perturbações, tampouco seu sentimento de que estava sendo esfolado vivo. Triste, deprimido, perturbado e extremamente preocupado com sua saúde, SB procura seu amigo Geoffrey Thompson, que o aconselha a buscar a psicanálise. O que obriga Beckett a ir para Londres, visto ser esta proibida na Irlanda.

Freud: Alfred Adler, Otto Rank, Wilhelm Steckel e um texto do próprio Freud – a quem apelidou “Freudchen” – “Sobre o tratamento das neuroses” (KNOLWSON, 1999, p. 242). E chega mesmo a mergulhar em um extenso volume *Théorie et pratique de la psychanalyse*, de Ernest Jones, a quem SB, inclusive, apelidou de “Érogène [Erógeno] Jones”. Influências, portanto, da psicanálise e de teorias psicológicas como o behaviorismo, a teoria da forma, estarão presentes. Até o esoterismo da escola de psicologia de Külpe deixará seus rastros na elaboração de Murphy, romance escrito, em parte, neste período londrino (KNOLWSON, 1999, p. 242), mas deixarão seus rastros em suas obras subsequentes.

Retornando à *Oh les beaux jours*, segundo o próprio Beckett (BECKETT apud DIMANCHE<sup>123</sup>, sd, p. 35-37)

A interrupção é uma das chaves para a peça. Algo começa, depois outra coisa. Ela [Winnie] começa, mas não vai até o fim. Ela é constantemente interrompida, ou se interrompe ela mesma. É um ser interrompido. Ela é um pouco louca. Poderíamos dizer maníaca, mas é muito forte. [...] Uma mulher-criança com fraca capacidade de concentração: em um minuto ela sabe, no outro ela se embaralha. [...] Ela é como um pássaro com óleo em suas penas.<sup>124</sup>

Willie, no palco, sempre um pouco atrás de Winnie, mulher interrompida, um pouco louca e maníaca, aparece e desaparece: uma presença/ausência quase sem reposta aos chamados de sua mulher. Diante da vertigem deste vazio, deserto humano, imagem metafórica da morte que ronda os corpos, Winnie mantém-se de pé e prossegue, sempre insistindo, maravilhada, ainda assim, de existir e de surpreender-se com as migalhas de respostas e palavras, às vezes incompreensíveis, pronunciadas por Willie. Ela presta homenagem, mesmo diante do deserto que detesta, à beleza, ao novo dia, e exulta a cada manifestação de vida, até diante de uma pequena formiga. Apesar de tudo, da iminência do fim, ela canta – um hino ao amor? – deixando-nos a promessa de viver, com ternura, o instante:

Agradável hora  
Que nos agrisalha

<sup>123</sup> Dimanche cita uma entrevista de Samuel Beckett à Billie Whitelaw.

<sup>124</sup> Tradução livre de: “*L’interruption est une des clefs de la pièce. Quelque chose commence, puis autre chose. Elle [Winnie] commence mais ne va pas jusqu’au bout. Elle es sans arrêt interrompue, ou s’interrompt elle même. C’est un être interrompu. Ele est un peu folle. On pourrait dire maniaque, mais c’est trop fort. [...] une femme-enfant avec une faible capacité de concentration : une minute elle sait, la suivante elle s’embruille. [...] Elle est comme un oiseau avec du pétrole sur les plumes*”.

Lentamente,  
 A carícia,  
 A promessa  
 Do momento,  
 O inefável abraço  
 De nossos desejos insanos,  
 Tudo dito, Preservai-me  
 Pois que sou sua (BECKETT, 1963-1974, p.76-77).

Trata-se, com Winnie, da positividade do amor, porém revelada em sua louca lúcida insistência, tal como apresentada em sua derradeira canção, que faz alusão à insanidade do desejo. Mas Willie, por sua vez, encarna o próprio fracasso, a impossibilidade do encontro, o avessamento do que se poderia, do encontro, esperar: “Ele, o Willie de Winnie – sem palavras, bípede rastejante, lesmento, antigo ser sentindo-se hoje amordaçado, impotente, que sorri sem pensar na vida, destinado a perder a última tábua de salvação. Homem sozinho e sem arma”.<sup>125</sup> (REAVEY,1997, p. 158). O revólver – uma de suas bugigangas retiradas de sua bolsa –, quem o tem, é Winnie! Winnie insiste, mas aqui a luva não encaixa na mão, como em toda parte. Aqui, o paradoxo do amor aparece nu e cru. Winnie se rejubila e suspira com as migalhas de palavras ternas, mas estão irremediavelmente impossibilitados de se unir seus corpos. A cena fala por si:

Ilustração 12: Oh les beaux jours



Fonte: Ina (2016)

<sup>125</sup>

Tradução livre de: “Lui, le Willie de Winnie – sans voix, bipède rampant, limaçant, ancien être sentant aujourd’hui bâillonné, sans pouvoir, qui sourit stupidement dans la vie, destiné à manquer toujours la dernière perche tendue. Homme seul et sans arme.”

Será, então, que Beckett não trouxe literalmente à cena outra coisa senão o amor, o erotismo, lá onde estes são profundamente necessários e, ao mesmo tempo, tragicamente insuficientes para dar conta da precariedade traumática que é a marca da condição humana? A questão pode ser colocada também assim: será que existe alguma forma, alguma arte, em que o erotismo, ou o amor, não abundem, seja lá quais forem as formas que assumam, da mais grotesca à mais bela? Mas, antes, há outra pergunta que se impõe: o que é o amor? O que é o erotismo?

Abandonemos Beckett, por alguns parágrafos, para fazer um recorte que não responderá a estas indagações, mas poderá esboçar um caminho para não somente fazer emergir como se pode pensar o amor e o erotismo em Beckett, mas também como podem, seus textos, seus personagens, nos instruírem sobre o erotismo, o amor e a sexualidade na contemporaneidade.

### 5.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O AMOR, O EROTISMO E A CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Cada autor, cada um que se atreveu a entregar-se à aventura da escrita, seja no domínio propriamente da literatura seja em outros como os da filosofia, por exemplo, não pôde deixar de fazer menção, direta ou indiretamente, ao amor e ao erotismo. Dos mitos antigos aos textos contemporâneos, ainda que não estejam presentes como tema, ao menos o erotismo se faz presente na medida em que é erótica toda tentativa do homem de circunscrever uma dada experiência a partir da arte: trata-se sempre do encontro de um nada com alguma coisa que cria, ao mesmo tempo, um vazio, tal é o que testemunha a figura do vaso – já aqui evocada – talvez a mais antiga criação que ateste o momento deste encontro. E do vaso, como metáfora da criação<sup>126</sup>:

Esse nada de particular que o caracteriza em sua função significativa é justamente em sua forma encarnada, aquilo que se caracteriza o vaso como tal. É justamente o vazo que ele cria, introduzido assim a própria perspectiva de preenchê-lo. O vazio e o pleno são introduzidos pelo vaso no mundo que, por si mesmo, não conhece semelhante. É a partir desse

<sup>126</sup> Jacques Lacan toma a metáfora da criação do vaso, de Heidegger, como primeiro significante modelado pelas mãos do homem, como já mencionado nesta tese.

significante modelado que é o vaso, que o vazio e o pleno entram como tais no mundo, nem mais nem menos, e com o mesmo sentido (LACAN, 1988, p.151-152).

Daí, do vaso, passa-se a outras metáforas, às palavras, por exemplo, signos que são do vazio que habita a experiência humana.

Na Antiguidade, Homero escreve sua *Ilíada* sobre o pano de fundo da amorosa espera de Penélope. Mais tarde, Aristóteles dedicou um capítulo de sua *Retórica*, no Livro Segundo, capítulo IV, a falar sobre “Quais as pessoas que amamos ou odiamos, e por que motivos”. Platão não fez outra coisa em seu *Banquete*: trouxe o amor, no discurso dos poetas, em todas as suas formas; destacando, é claro, o discurso de Sócrates que, aliás, introduz a questão do amor por um diálogo sobre o desejo. E, não por acaso, coloca o saber sobre ele na boca de uma mulher: Diotima.

Tempos depois, Ovídio dedica pelo menos duas de suas obras ao amor. A primeira é *A Arte de Amar*, onde expõe claramente a relação entre a poesia e o amor, e coloca o amor, na dependência do dizer poético: “Agora, mais do eu nunca, concedei-me vossa ajuda, ó filho de Vênus [Cupido], e tu, Deusa de Cítera. E tu também, Erato<sup>127</sup>, pois deves o teu nome ao amor, esse menino tão volúvel a errar no vasto mundo. É ligeiro e tem duas asas que lhe permitem escapar, e é muito difícil prever seus movimentos”. Nessa obra, o amor libertino.

A outra obra de Ovídio é *Cartas de Amor, as heroínas*, onde o poeta inventa as cartas como gênero literário, e se traveste de heroínas lendárias, trágicas, ou mesmo em poetas como Safo, dando voz às mulheres e fazendo com que a carta passe a ser um substituto da palavra não dita, muitas vezes um “objeto ardente”, “metonímia do corpo”, “substituto do desejo”.<sup>128</sup>

A Idade Média, seus poetas inventaram as canções de gesta – nas quais não somente a guerra e a religião eram cantadas e contadas, mas também o amor – o amor cortês, prova viva de que o erotismo é uma invenção e que depende de um ritual, reconhecido ou não, de aproximação dos corpos, venha ela a acontecer ou não.

<sup>127</sup> Erato é a Musa da poesia erótica. Derivam seu nome do verbo *erān*, que não quer dizer outra coisa senão “amar” (Nota de rodapé em Ovídio, p. segunda do livro segundo, 2003).

<sup>128</sup> Tais expressões foram tomadas emprestadas de Caroline Kruse por Jean-Pierre Néraudau em seu prefácio à “*Cartas de Amor*” (OVÍDIO, 2003, p. 15).

Sequer Descartes pôde desprezá-los; precisou, antes, trazê-los, o amor e o erotismo, sob a forma das *paixões da alma*, ainda que sua ciência tivesse que descartá-las. São, pois, incontáveis as citações e exemplos que podemos evocar em que estes se fazem presentes de forma explícita.

Dando um enorme salto na História – este espaço é pequeno demais para percorrermos ao menos o principal do que se produziu em torno e a partir do amor e do erotismo ao longo dos séculos – evoco aqui alguns autores da atualidade que trataram, de várias formas, do amor e do erotismo.

Octavio Paz, como se sabe, dedicou-lhes uma de suas obras: *A dupla chama, amor e erotismo*. Ele irá aí diferenciá-los, ao mesmo tempo em que os articulará em suas relações com o sexo, o erotismo e a poesia, e assim parece resumir estas relações: “A chama é aparte mais sutil do fogo, e se eleva em figura piramidal. O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida” (PAZ, 1994, contracapa), o que se pode observar no fragmento a seguir:

Na sexualidade, a violência e a agressão, são componentes necessariamente ligados à copulação e, assim, à reprodução; no erotismo, as tendências agressivas se emancipam, quero dizer, deixam de servir à procriação e se tornam fins autônomos, em resumo, a metáfora sexual, por meio de suas infinitas variações, significa sempre reprodução; a metáfora erótica, indiferente à perpetuação da vida interrompe a reprodução. A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema, cristalização verbal, a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação. A disposição linear é uma característica básica da linguagem; as palavras se enlaçam umas às outras de forma que a fala pode ser comparada a um veio de água correndo. No poema, a literalidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e do espiral. Há um momento em que a linguagem deixa de deslizar e, por assim dizer, levanta-se e move-se sobre o vazio. [...] A poesia, [portanto] interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução (PAZ, 1994, p. 12).

Paz (1995, p. 94) assinalará que “[...] a história das literaturas europeias e americanas é a história das metamorfoses do amor” tal é a sua variedade, e ainda, dentre muitas outras afirmações importantes, diz que “[...] o amor é uma das respostas que o homem inventou para olhar de frente para a morte” (PAZ, 1995, p. 117).

George Bataille dedicou ao erotismo sua obra talvez maior; relacionou-o também à morte, ao interdito e sua inevitável transgressão, desvelando sua origem no fato de que o homem, ser em *descontinuidade*, não teria outra saída no que diz respeito à tentativa de reencontrar a continuidade perdida senão inventar formas, entre o prazer e sua inevitável transgressão –, culturais, portanto, de aproximação. Daí ser, o erotismo, algo que diferencia os humanos, radicalmente, dos animais. Mas ele não é manso, pode ser violento, e essa lição Sade bem introduziu no mundo. Para Bataille (1987, p. 13), como em Beckett, “O erotismo dos corpos tem, de qualquer maneira, algo de pesado, de sinistro”, e guardando uma “descontinuidade individual” (1987, p. 13), ele segue “sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico” (1987, p. 13). E a paixão, por sua vez, pode introduzir a confusão e a desordem, apesar da promessa de felicidade que a acompanha, podendo ser tão violenta essa desordem “[...] que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável a seu oposto, o sofrimento (BATAILLE, 1987, p. 13). Mas haveria, segundo Bataille, um erotismo do coração que, mais livre da materialidade dos corpos, seria mais propício a estabelecer uma reciprocidade entre os amantes. Contudo, [...] há para os amantes mais chance de não poder se reencontrar longamente do que gozar de uma contemplação alucinada da continuidade que os une (BATAILLE, 1987, p. 13). É a descontinuidade dos seres, portanto, que é revelada na esfera do amor e do erotismo, bem como a impermanência da “alucinação” que sustenta a paixão, o erotismo e o amor.

A partir da psicanálise, de Freud, com Lacan e os psicanalistas de antes e de hoje, é possível dizer que só se trata, na clínica psicanalítica, do erotismo, do amor, ao que se pode acrescentar, do desejo e do gozo, em consonância com a verdade que se desvela na criação artística: qual seja, criar é sempre um ato erótico por excelência, mas justamente onde o amor fracassa em sua tentativa de fazer suplência à impossibilidade da relação sexual, tal como nos diz Lacan (LACAN, 1982, p. 97), ou seja, fracassa ao insistir em reatar a unidade jamais havida, mas suposta, com o objeto. Vale dizer, uma vez que foi evocado, que o gozo foi a forma como Lacan tomou de Freud, ao longo de sua obra, o conceito de satisfação pulsional a partir de referências outras como a linguística, a lógica, a topologia e até mesmo o direito. O

gozo<sup>129</sup> (1982, p. 9-23, 1988, p. 205-233), para Lacan, seria o modo como o humano se satisfaz com um objeto, mas a partir do trajeto deixado por sucessivas perdas/separações que tiram o organismo de sua condição de organismo, transformando-o em corpo erógeno, uma vez que estas perdas produzem “furos” no corpo, as zonas erógenas.

Freud, desde cedo em sua experiência, passa a tomar o relato de seus pacientes como o texto de um enigmático romance a ser interpretado, e seus sintomas como verdadeiros enigmas a serem decifrados: eram corpos cifrados pela letra/carta (*lettre*) de amor louco do outro que se contorciam, se paralisavam, tal era o sofrimento das histéricas de Freud. Por isso Lacan, ao retomá-lo – ao longo de toda sua extensa obra –, não pôde deixar de reconhecer o fato de que Freud havia não somente inventado o inconsciente ao desvelar suas leis, mas também que estas eram as mesmas que aquelas da linguagem. Freud descobre nos sonhos, por exemplo, que estes são formados por *deslocamentos* e *condensações* nada distintos da metonímia e da metáfora (LACAN, 1998, p. 522). E não só isso: Freud descobre, igualmente instruído por seus pacientes, que na origem dos sintomas, e do próprio inconsciente, estava sua vida erótica, seu desejo incestuoso, e incestuoso porque proibido, dirigido que é, na origem, às figuras parentais dos quais o homem depende de forma radical, e não só de seus cuidados, mas de suas palavras, das palavras que poderão retirar uma criança de seu desamparo e torná-lo humano. Sem isso, sem, portanto, o amor do outro veiculado porque ele é um outro que fala, o bebê humano restará na errância, exilado da existência mesma.

Jacques Lacan, por sua vez, parafraseia a Bíblia para apontar a importância do amor na experiência analítica e diz em seu *Seminário 8, a transferência*: “no início era o amor”, pois que a mola de um percurso analítico é o amor, uma vez a tarefa analítica depende de que um laço “amoroso” se estabeleça entre analista e analisando, mas também que ele se finde, do que depende um percurso analítico.

---

<sup>129</sup> Conceito complexo, desenvolvido por Lacan a cada um de seus longos 26 anos de seminários, ele os dividiu, interligando-os topologicamente, em gozo do Outro, gozo fálico e o gozo do sentido. Eles se encontram, por exemplo, localizados na figura topológica do nó borromeano apresentada por Lacan em um texto denominado *A terceira*, pronunciado da abertura de um Congresso em Roma A terceira, em 31 de outubro de 1974. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/a-terceira-jacques-lacan.html>>. Acesso em 06/11/2016.

Mas o que aqui interessa não é que se tenha uma *definição* do amor e do erotismo, mas observar que há um ponto em comum quando se toma o erotismo e o amor seja nas reflexões de Paz, de Bataille ou pelo viés da psicanálise: eles são da ordem de uma invenção, pertencem, pois, ao campo de uma ficção que tem o poder de engendrar a realidade: na vida, na arte. E ainda, que seja a ficção que orienta a experiência humana, que Freud bem soube nomear de fantasia (inconsciente), seja a criação artística, literária, ambas se constituem em torno de um vazio central da existência que se relacionam, por sua vez, com as ficções do desejo (LACAN, 1998, p. 24). Vale dizer ainda que “[...] o fictício, efetivamente, não é o que é enganador, mas, propriamente falando, o que chamamos de simbólico”, como nos diz Lacan (1998, p. 22).

E isso é mostrado na cena beckettiana, daí a forma elíptica, pausada, intercalada de silêncios que marcam sua narrativa. Assim ele torna visível e audível algo do que cai como resto da experiência humana: a causa, sempre ignorada, do desejo, o que se chama, na psicanálise, um objeto. E é isso, a operação que cifra o corpo – com uma letra tornando-o humano, o que vai marcar, na vida cotidiana, as escolhas humanas, o modo de amar e gozar de alguém, como marcará, igualmente, um modo particular de criação/invenção, um estilo. “É o objeto que responde à questão do estilo” (LACAN, 1998, p. 11) o estilo, portanto, para Lacan, é o objeto, a causa que agencia, por sua vez, as ficções do desejo.

Sabemos que a literatura, ou qualquer forma de arte, não depende de um campo de saber específico, seja a filosofia, a ciência ou qualquer outro, ainda que sejam infundáveis a buscas dos escritores em diversos campos, eles não dependem deste ou daquele. E não seria diferente com a psicanálise: a literatura se faz para além de seus conceitos. Porém, da mesma maneira que os diversos campos de saber, podem, por exemplo, constituir pontos de perspectiva diversos a partir dos quais se pode abordar ou mesmo ter acesso a uma obra, aqui, no caso, da obra literária, psicanálise pode fornecer elementos – sob a forma de seus conceitos, suas elaborações – a quem interessar, com os quais se pode tocar um texto, com os quais pode fazer-se ensinar pela arte, e pelos artistas. Sobre o estilo, por exemplo, a psicanálise tem algo a dizer.

Os modos de criar e o que se cria nem sempre dizem respeito ao mesmo privilégio que possa ter um determinado objeto – tal como o especifica a psicanálise<sup>130</sup> – na “economia psíquica” daquele que cria. Por exemplo, se o que está em questão é o invisível, teremos a pintura; se é o inaudível, teremos a música; se for o intocável, teremos a dança. O fato é que não há forma de arte que se constitua senão em relação a um vazio central que funda a existência. E essa, a “existência”, também não é outra coisa que uma modalidade, uma forma particular de modelar, de contornar um vazio. Mas o que quer dizer esse vazio?

Ele quer dizer que o humano, o filhote do homem, sua fisiologia, é algo insuficiente para inseri-lo no mundo, ou seja: não há, em nós mesmos, nenhum elemento *a priori* que responda pela constituição disso que é e não é, ao mesmo tempo, o ser e o estar. Tampouco encontraremos em outra parte, para nomeá-los, no campo da linguagem, um elemento, um significante que possa nos responder sobre os enigmas, os “rombos” que são, para nós, a sexualidade e a morte. Salvo, é claro, o significante que, por uma operação metafórica, vem velar, dar uma imagem possível para esses enigmas. Trata-se do Falo, tal como nomeado por Freud. Este, como significante, vem oferecer a possibilidade ao humano, em sua precariedade, de construir um romance, um drama particular, em torno da falta que uma criança, em sua tenra infância, apreende no corpo feminino, isso faz questão tanto para as meninas como para os meninos, que não têm outra saída senão contornar esse *trou*, esse *troumatisme*<sup>131</sup>, com uma teoria – uma ficção – sexual qualquer (que não é qualquer uma), que tomará o sexo feminino como uma exceção em relação àqueles que têm, no corpo, um órgão que dá consistência, representação, no psiquismo humano, do sexo masculino. Muitas confusões e permutações podem ocorrer aí. Mas o certo é que o feminino, como exceção (POMMIER, 1997) é o irrepresentável em torno do que se constrói a existência. A própria representação, toda arte, depende disso. E toda escrita, nos dirá Lacan em *O Seminário 20: mais, ainda* (1982), se articula em torno do fato de que, como não há relação sexual (1982, p. 22), *A* mulher, na lógica lacaniana, com *A* maiúsculo, quer dizer, sem falta sem

<sup>130</sup> Lacan parte da noção de objeto perdido do desejo, inalcançável, do *das Ding*, a Coisa, de Freud, para formular seu objeto, a causa de desejo, não sem inspirar-se no *Aleph*.

<sup>131</sup> Em francês, *trou* é furo, buraco, e Lacan lançou mão da homofonia de *traumatisme* / *troumatisme* – que no português se perde na tradução – para falar do efeito traumático da apreensão desse furo, mas que, ao mesmo tempo, funda, esse trauma, o próprio psiquismo, o próprio inconsciente.

barra, também não existe, quer dizer, não há nada que represente, no psiquismo humano, o sexo feminino. Por essa razão, logicamente, Lacan dirá que as mulheres são não-todas, o que, para a humanidade, responde pela possibilidade de criar, inventar e recriar a vida e suas formas.

Tal “rombo”, portanto, é, por excelência, o ponto comum que há entre aquilo que é o “material” com que lida a psicanálise e com o que lida também a arte. É de grande importância, entretanto, esclarecer, lembrando o que já foi dito, de que maneira vale aproximar estas duas experiências tão próximas quanto distintas. Quando se tem a pretensão de abordar uma obra de arte a partir das elaborações psicanalíticas, deve-se partir do pressuposto de que não é possível “aplicar” a psicanálise a uma obra. Muito menos a seu autor. A Psicanálise não é uma chave de leitura ou interpretação, ainda que nem Freud nem Lacan tenham aberto mão, um só instante, das referências às obras de arte e aos artistas. Freud, por exemplo, reconheceu nos poetas seus precursores no que diz respeito ao inconsciente e acerca da questão da feminilidade. Esperava, além disso, validar a Psicanálise a partir de textos literários. Era leitor dos Mitos e Tragédias Gregas, de Ibsen, Jensen, Dostoiévski, Shakespeare, Goethe, S. Zweig, Schiller, Hoffmann, Heine e muitos outros. Lacan, por sua vez, abordou, por Hamlet, o desejo; por Gide, também o desejo e a letra em instância que o inscreveu como perverso; com Joyce e sua escrita; o sintoma, com Velázquez, indicou o ponto do invisível que constitui o olhar como perda, como objeto, portanto; com a anamorfose, no quadro de Holbein, a questão do amor cortês, e daí por diante.

Essa proximidade, pois, é cara à psicanálise, e a tal ponto que Lacan chega a fazer uma, mesmo várias, recomendações, com tom de advertência, àqueles que visam a uma formação analítica. Ele diz que é justamente a conexão da psicanálise com outros campos o que é capaz de resguardar a psicanálise da “[...] objetivação psicossociológica, onde o psicanalista, em suas incertezas, vai buscar a substância daquilo que faz, embora ela só lhe possa trazer uma abstração inadequada em que sua prática se atola e se desfaz” (LACAN, 1998, p. 436). Isso quer dizer que os artistas e suas obras têm, mais que ninguém, a possibilidade de nos instruir sobre o que verdadeiramente está em jogo na experiência humana. Tudo isso já foi

abordado em capítulos anteriores. A retomada dessas articulações, porém, nos servirá para avançar um pouco.

É possível, por exemplo, ao colocarmos em cena a questão da criação, verificar como e a que ponto a sexualidade humana depende da ordem do significante. Permite-nos uma explicitação, uma *mostração* do poder da palavra de afetar o corpo, de constituí-lo, de produzir efeitos reais. Portanto, a questão da criação ilumina as vias que nos indicam e sustentam a efetividade da psicanálise, que, enquanto práxis, aborda o real pelo simbólico, operando com o que é seu elemento fundador, a saber, o equívoco. E em relação a esses “efeitos reais”, onde mais poderíamos colher sua potência, senão na arte? Lugar privilegiado onde o significante, a letra e o objeto – como vertentes distintas e articuladas da criação – são pegos em flagrante, criando e recriando mundos e realidades, mudando, muitas vezes, o curso da história e mostrando-nos, justamente que não há nenhuma “realidade” última das coisas, que toda realidade é, ou possui, uma estrutura de ficção (LACAN, 1998, p. 22). E ficção aqui não tem o sentido de ilusório – “A arte finge imitar” – muito menos de enganador, como já dito. Quer dizer, isso sim, que a ficção mantém uma relação com a verdade que é a seguinte: “[...] toda verdade tem uma estrutura de ficção” (LACAN, 1986, p. 22).

Essa “estrutura de ficção” da verdade aponta para o fato de que a verdade, a respeito da “realidade” para o homem, é que ela é precária, ou seja, precisa ser contornada, precisa ganhar uma forma cujos fundamentos serão encontrados ao modo de uma alucinação primordial. Trocando em miúdos, a realidade humana só se constitui, só pode ser apreendida por meio da alucinação, como nos instrui Lacan:

[...] No final das contas, sem algo que o alucine enquanto sistema de referência, nenhum mundo da percepção [portanto, da realidade que ela apreende] chega a ordenar-se de maneira válida, a constituir-se de maneira humana. O mundo da percepção nos é dado por Freud como que dependendo dessa alucinação fundamental sem a qual não haveria nenhuma atenção disponível (LACAN, 1998, p. 69).

Mas isso não pode ficar assim. É preciso que haja a possibilidade de essa alucinação primordial alcançar uma função organizadora do campo do sujeito e do Outro, abrindo a possibilidade de que este possa recortar para si, no mundo, um objeto, é o que Lacan expõe ao longo de seu *O seminário, livro 7: a ética da*

*psicanálise* (1988). Por isso as ficções do desejo, capazes de construir uma erótica, são essenciais tanto à arte quanto a vida. A partir disso podemos dizer que é aí que entra em cena a questão do erotismo como invenção por excelência, porque este diz respeito ao fato de que o desejo – enquanto causado por um objeto/perda a ser recortado – é o que agencia, por meio do amor, a vida, não só entrelaçando corpos, mas também escrevendo e narrando histórias, construindo imagens, esculpindo o mármore, jogando a tinta na tela ou “fazendo delirar a palavra” como nos disse Ferreira Gullar.<sup>132</sup>

A invenção, pois, de uma maneira singular de contornar o furo, constituindo-o em sua função estruturante é, sobretudo, a única possibilidade de “existência” para o ser falante, no que esta depende do recurso à palavra em sua função significante. Por essa razão podemos afirmar que não só e simplesmente que o erotismo está presente na arte como na vida, mas que tanto a vida quanto a arte são eminentemente, eróticas. Porque o desejo, aquilo que impulsiona a vida, é um puro buraco, mas um buraco contornado, moldado pelo significante, ele é, simultaneamente, o vazio e o modo, a forma de contorná-lo. Há, pois, em toda forma de arte, uma “parasitagem” do objeto – o artístico – pelo desejo, por uma certa forma de delírio amparado pela técnica que, ao mesmo tempo, ordena e possibilita o desvio. Mas esse desvio, esse *dé-lire*, desler, essa transgressão que se passa na arte não resulta na destruição de certos limites. O que acontece é que a operação artística permite que um objeto sofra uma mudança de estatuto, uma mudança de registro: lá onde ele era banal, ao passar pela pena do escritor ou pelo pincel, ele se torna objeto privilegiado capaz de nos fisgar no ponto de constituição de nosso próprio inconsciente. Isso porque o artista, ao deixar lá, no que cria, seu suor ou sua carne, torna-o vivo, pulsante, erótico. O objeto para Beckett: a voz. Era ela que Beckett visava como grau zero de sua escrita, o que só obteve ao espremer as palavras, arrancando-lhes o sentido banal para lhes dar o justo valor que elas têm: o de registrar os primeiros traços sensorio/motores, rítmicos, que permitem ao humano sair de sua precariedade, ficarem de pé sem precisarem permanecer ligados ao Outro, a seu seio, eterno refúgio mas que, no entanto, é preciso esquecer, mas que

---

<sup>132</sup> Tratou-se de anotações que fiz em um evento, I Ciranda de Psicanálise Arte realizada pela Escola Lacaniana de Psicanálise do Rio de Janeiro, em 2003, quando fui debatedora da conferência feita por Gullar denominada “Literatura e Poesia”.

ao dele nos separarmos, o resultado será a impressão, “[...] no caroço do ser um desenho de “ruínas generalizadas”” (ANZIEU, 1999, p. 34).

#### 5.4 O AMOR E O EROTISMO HOJE

O que, com efeito, constitui o fundo da vida, é que, para tudo que diz respeito à relação entre os homens e as mulheres, o que chamamos a coletividade, a coisa não vai. A coisa não vai, e todo mundo fala disto, e uma grande parte da nossa atividade se passa a dizer isto.  
Jacques Lacan. (1982)

[...] um novo homem, subtraído de sua faculdade de julgar e empurrado a gozar sem desejar, está aparecendo”.  
Dany-Robert Dufour (2005)

Alain Badiou, em entrevista concedida ao programa da rádio francesa *France Culture* (26/09/2016), em uma emissão intitulada “*La Grande table (2ème partie)*”, nos fala sobre o fim de uma antiga ordem simbólica hierarquizada, de acordo com os teóricos já citados nesta tese. Mas acrescenta um dado importante. Ele nos dirá que nesta antiga ordem os homens conheciam o seu lugar. Hoje, são as mulheres que encontraram um lugar que não tinham antes, logo, os homens estão mais desorientados simbolicamente, e que as coisas, em certo sentido, vão na direção do desaparecimento do sexo masculino, uma vez que as técnicas de inseminação artificial, por exemplo, permitem que uma mulher tenha filhos sem a sua presença. Evidentemente que não há retorno possível deste antigo modo de simbolizar o mundo, a vida, o real e a diferença sexual. Por isso, de acordo com este filósofo, a possibilidade de um novo modo do simbólico – como campo que pudesse validar a vida e o fazer humano, de forma que os jovens pudessem encontrar seu lugar no mundo para além das injunções ao sucesso a qualquer custo – seria um simbólico igualitário, que ocuparia o lugar da antiga transcendência, a antiga verticalidade. Ainda com Badiou: temos, atualmente, a existência de “falsas contradições” como traço nostálgicos da velha ordem hierárquica, e uma profunda dificuldade em simbolizar as diferenças, fundamentalmente a diferença sexual. Estamos em plena crise de civilização, tal como já anunciava Freud em *O mal-estar na civilização*.

Para Badiou, se o simbólico, ele mesmo está em vias de destruição, é a própria subjetividade, o desejo, que encontrarão suas formas de abolição. O que está em pleno acordo com o que acabamos de verificar com Lacan: a ficção depende do campo simbólico do qual dependem, por sua vez, o desejo e o erotismo; e sem eles a subjetividade não encontra os trilhos – ficcionados – das coordenadas de seu prazer, que permitem ao falasser o encontro com um objeto. E sem as coordenadas do prazer o sujeito fica entregue às invasões do gozo, ou seja, aos empuxos a uma satisfação sem contornos, sem limites, voraz.

Ora, sabemos que foi o patriarcado quem sustentou, ao longo da História, as estruturas sociais de onde os homens podiam legitimar tanto sua posição viril quanto sua autoridade paterna. O patriarcado ruiu, e com ele o antigo lugar dos homens. Daí suas dificuldades, atualmente, em se situarem tanto no social quanto no laço amoroso. Como nos diz Lebrun (2010, p. 57),

[...] nós nos encontramos em um momento inédito e eminentemente delicado, não podemos mais nos apoiar na legitimidade do modelo antigo, este último tendo ruído ao tentar encontrar alhures novos pontos de apoio, mas ao mesmo tempo obrigados a renunciar a um qualquer outro, pelo fato de que esse apoio não pode mais ser encontrado no exterior, mas só podendo vir de seu trajeto singular.

O sintoma pós-moderno por excelência, ousa afirmar, que irrompeu na cena do mundo mesmo, que tudo pareça correr como antes em muitos aspectos, é a tentativa de abolir a diferença sexual e a morte, tal como afirma Dufour (2005, p. 152):

[...] essa diferença sexual constitui, também [tal como a negação da diferença geracional] o objeto de uma severa negação pós moderna. Sabe-se que há dois sexos, mas, mesmo assim... não se deixa de promover o *unissexo*. Pode-se identificar isso através de uma quantidade de fatos sociais, notadamente tudo o que gira em torno das múltiplas flutuações da identidade sexual, muito na mídia, e das pressões reivindicativas referentes à adoção, até mesmo à procriação de crianças por casais homossexuais. São atitudes que supõem todas, no factual, acabar com a diferença sexual no seio mesmo do pensamento que havia dado sua mais rigorosa definição, a psicanálise.

Tal como expressa a figura abaixo: “Salud Michael” ou “Gentil monstro pós-moderno” nascido da abolição das antigas diferenças de gênero e geração”<sup>133</sup> (apud DUFOUR, 2012, p. 180):

Ilustração 13: *Salud Michael*



Fonte: *apud* Dufour (2012)

Certamente não se trata de um julgamento por parte da psicanálise em relação a práticas e reivindicações estas ou aquelas (que, inclusive, já se inscreveram como direitos), mas de interrogar-se sobre suas possibilidades mesmas de sustentação, como intervenção, uma vez que o psiquismo já não se apoia nos mesmos pilares, no “velho estilo” de construção. Um problema crucial se coloca até mesmo em relação a seu destino. A questão reside no fato de que, para a psicanálise, todo seu edifício teórico, tudo se sustenta em premissas que consideram que o psiquismo humano depende de um interdito, da função de uma renúncia pulsional para se constituir, que, na atualidade, tende a desaparecer frente ao imperativo de que não se deve, justamente, a nada renunciar. Não se deve (é da ordem do dever, atualmente) abrir mão de nada. Ora, se a posição subjetiva, o circuito desejante humano – e o desejo é o que permite ao homem decidir, criar relevos, inventar e reinventar a vida – se estrutura em torno da observação da diferença anatômica entre os sexos pela criança (ou, no mínimo, ela tem função aí essencial), como bem nos mostrou a

<sup>133</sup> Tradução livre de “*Salud Michael*” ou “*Gentil (?) monstre postmoderne né de l'abolition des immémoriales différences de sexes et de génération*”.

observação freudiana (FREUD, 1976, p. 301), o que se acontece se essa diferença passa a ser sistematicamente negada pela instância que outrora a sustentava e ratificava?

Há diferença, e, para se “ser” tal coisa, deve-se renunciar à outra, era o que vigorava. Isso mudou, porém, tal observação ainda se coloca como um verdadeiro enigma para a criança. Questão de linguagem, de simbolização, portanto. E é a partir de uma saída lógica para esse enigma que a criança poderá posicionar-se frente a falta, a ausência radical de algo no real do corpo de uma parte dos seres, das mulheres, no caso. No lugar desta ausência é que o falo se apresenta como um significante, passando a ser o representante desta ausência e o referente simbólico, pólo de identificações através das quais um sujeito poderá aceder a uma posição sexual/sexuada (LACAN, 1998, p. 692). O psiquismo, ele mesmo não se constitui sem a inscrição, a marcação de uma diferença: à revelia de seu sexo anatômico, ou bem a criança se identifica com quem é suposto ter o falo ou bem com quem é suposto não tê-lo. É possível ainda que possa identificar-se com o próprio falo. Mas essa operação somente ocorre no âmbito do que Freud denominou de complexo de Édipo: drama imaginário que poderá introduzir a castração simbólica, ou seja, a criança terá que renunciar a seu objeto primordial (sem entrar em muitos detalhes) para poder escolher outros um de fora dos primeiros laços incestuosos. Mas e se essa possibilidade lhe é recusada de saída, o que poderá advir?

Dos novos modos de comparecimento do humano é que a psicanálise terá que ocupar-se, podendo acolher o sofrimento que, certamente, é o que não desaparecerá. A literatura? Enquanto houver, sempre será capaz de antecipá-los. Beckett as antecipou. Não somente apontando a impossibilidade estrutural da relação sexual, mas indicando, inclusive, algo da ordem da tentativa atual de apagamento das diferenças: ele não retira, por exemplo – como nos traz Badiou – a possibilidade de identificação dos personagens não identificando os artigos que indicariam seus sexos, o que se passa somente a partir do encontro? Pois essa tendência tem se anunciado nos palcos e telas do mundo. Mensagens, hoje, na internet, em formulários oficiais a serem preenchidos, por exemplo, têm aparecido, no lugar onde seria definido o sexo de quem fala, um simples e indefinido “x”. No mundo atual, ter um sexo designado está “fora de moda”.

Mesmo que eu não possa ainda me amparar em estatísticas, vou tomar mesmo assim um elemento de minha observação do cotidiano bem como dados da clínica para corroborar essa ideia. É possível afirmar, com certa segurança, que há bem pouco tempo não se encontrava, na paisagem urbana, sujeitos que levantassem a seguinte questão: trata-se de um menino que parece uma menina ou uma menina que parece um menino? Esse mesmo sujeito, é um jovem que parece mais velho ou é alguém mais velho que parece, coberto por tatuagens, *piercings* e alargadores, parece mais jovem? Então, não é somente a diferença sexual o que se pretende abolir. Tomado como metáfora alegórica de nosso tempo, esses sujeitos testemunham um tempo onde as gerações e a passagem do tempo também precisam ser apagadas. Efeito talvez da imortalidade pretendida pela ciência?

Sinais da mesma mutação, na clínica, tempos atrás, eram mais recorrentes as queixas sobre um não saber o que era ser um homem ou uma mulher. Hoje, é mais comum, principalmente entre os jovens, a expressão “eu não sei se gosto de homens ou de mulheres; nem sei, na verdade, qual é o meu sexo, muito menos consigo saber na vida o que quero. Estou, de fato, muito perdido, bastante desorientado”. Há toda uma movimentação, no social, no sentido de legitimar a indiferenciação sexual: é um direito, dizem alguns! O passo seguinte da humanidade seria, então, legitimar todos os modos de gozo que até então habitavam a margem, ou mesmo eram condenados? Caminhamos na direção da morte do desejo para dar lugar ao império dos sentidos? Eis a questão.

Certo, Beckett não chega a apresentar esse sujeito assim tão bem desenhado como no caso das figuras que encarnam, em seu corpo cuja roupa e outros apetrechos se adere, a indiferença quanto a marca da sexualidade. Mas anunciou, sim, o fim da transcendência, o fim do “velho estilo” de Winnie, a impotência, mesmo da Ciência, como no discurso, já citado, de Lucky, em *Esperando Godot*, em responder às questões e os anseios da humanidade. Beckett antecipa, – com a figura decaída, impotente e degradada de “seus homens”: Hamm, o rei (de)posto cego e parálítico, Molloy e Malone que escancaram suas impotências e decrepitude, Krapp que somente existe a partir de suas próprias reminiscências repetidas por um gravador, Willie que dorme e cultiva a indiferença por sua mulher e pelo mundo – não só uma condição humana em mutação, mas a derrocada dos homens que, arruinados,

estariam em vias de extinção, conforme nos fala Alain Badiou? Os homens, negados, portanto, “fora da jogada”, do jogo erótico, do laço amoroso, a reprodução completamente separada da vida erótica, e toda uma economia psíquica, do desejo e do gozo, que se modifica.

Resta saber que forma de erotismo poderá se construir, em tempos antecipados por Beckett, visto ter ele a estrutura de uma ficção, de uma criação, de um romance mesmo, numa civilização onde os homens não conseguem se *dizer* – tal como Malone que, diante da morte, que antes de ser a morte real, trata-se daquela em que o sujeito tem experimentado em vida por ter experimentado, como nunca, uma espécie de pobreza simbólica em que não se chega a poder simbolizar o real, do sexo e da morte, de sua experiência – não conseguem mais se reinventar, não conseguem mais construir a ficção necessária ao laço erótico, ao amor como meio de fazer laço.

Alain Badiou, na entrevista supracitada, nos fala também de um mundo “devastado”, tal como nos apresenta Beckett, onde os jovens têm se guiado mais pela pulsão de morte, colocando-se em situações de risco, que propriamente por um sentido que os mantenha na vida, pois tal sentido somente se alcança por meio das palavras. Mas as “palavras que sobraram” (BECKETT (Clov, 2002, p. 146) darão, elas, conta de sustentar o amor, visto ser ele um dizer (LACAN, texto inédito, 1973-1974)? As “palavras que sobraram” não seriam aquelas de um mundo em que a linguagem, como alteridade radical, teria sido destituída de sua função em nome da linguagem dos anúncios e memorandos? E o amor, sobreviverá como ficção que é, diante dessa “redução” da função da linguagem e à indiferenciação entre os sexos?

Quero terminar este capítulo retomando o ponto de partida, com as palavras de Gerald Thomas:

Beckett gostava de anedotas. Suas peças e sua prosa nada mais são do que anedotas em vários atos e quartos e espaços vazios que nunca serão preenchidos porque somos, como raça humana, fadados a “Falhar. Falhar de novo. Falhar melhor”. Somos nossa pior companhia. Não aguentamos a solidão. “Você está deitado de costas no escuro e a sua própria voz é a sua única companhia”. Beckett pode ser visto como um autor cruel, engraçado, existencialmente saturado e dantescamente macabro. Mas o fato é que, se perguntarmos “por que montar suas peças”, a resposta é mais que evidente: ele é a própria representação do nosso espelho quebrado, despedaçado num canto escuro qualquer dessa nossa vida estranha. E ainda assim, se pensando e se encenando como se não houvesse fim para essa engraçada eterna tortura (THOMAS, 2010).

## 6. BECKETT, OU, O QUE PODE A ARTE FRENTE À LOUCURA?

Resultante da impossível voz o impraticável ser<sup>134</sup>.  
Ludovic Janvier(1988)

Isso Significa apenas que haverá uma nova forma; e que esta forma será de um tipo tal que ela admite o caos e não tenta dizer que o caos é verdadeiramente outra coisa. A forma e o caos permanecem separados. Este último não se reduz ao primeiro. É por isso que a forma ela mesma torna-se uma preocupação, porque ela existe como um problema separado do material que recebeu. Encontrar uma forma que acolha a desordem, é a tarefa do artista agora<sup>135</sup>.  
Samuel Beckett (apud SABATINI, 2014).

Muitas são as práticas que imputam caráter terapêutico à arte. Ela, entretanto, é mais que isso. É o que mostra a vida de muitos artistas como Beckett, Joyce, Clarice, Gide, Genet, Mishima e tantos quantos tenhamos acesso a fragmentos de suas vidas. A função da arte se aproxima à de tecelã da própria existência, do que não cansou de testemunhar, por exemplo, a artista Louise Bourgeois: sua arte, como sua aranha, tecia sua experiência (2010), o que não tem nada a ver com “terapia”. Pretendo, na companhia de Freud e Lacan, Knowlson, Janvier e Didier Anzieu, indicar a que ponto arte e vida para Beckett chegavam a não mais se distinguir. Além disso, a questão – mais que uma resposta – que se coloca, aqui, é: levando-se em conta o valor e a importância de se poder simbolizar a vida, como nos testemunha a função da arte para os artistas, como poderá caminhar o homem em um mundo que tende praticamente a anular essa função, tornando a cultura/arte uma mercadoria?

“Funciona ele de maneira normal? Tudo indica o contrário” (SOLLERS, 1996, p. 494-499). Sim, como nos diz, Thomas, “Beckett pode ser visto como um autor cruel, engraçado, existencialmente saturado e dantescamemente macabro”, contudo, mais do que “espelho de nossa vida estranha”, ele mostra o estranho em nós, porque não o recusava em si. Muito ao contrário, sua vida foi tecida em torno da insistência em

<sup>134</sup> Tradução de Léo Schalafman (JANVIER., 1988, p. 1): “*Issue de l'impossible voix l'infaisable être*”.

<sup>135</sup> Tradução livre de: “*It only means that there will be a new form; and that this form will be of such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else. The form and the chaos remain separate. The latter is not reduced to the former. That is why the form itself becomes a preoccupation, because it exists as a problem separate from the material it accommodates. To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now*” (BECKETT apud SABATINI, 2014, p. 7).

encontrar “essa nova forma” que considerava ser tarefa do artista, mas para colocá-la em relevo, mantendo-se separada, do caos que ela poderá acolher.

Mas que caos é esse do qual nos fala Beckett? Poder-se-ia aproximá-lo da loucura? Defini-la seria o objeto de uma vida. Entretanto, fazendo uma pequena digressão, a partir da psicanálise, podemos dizer que a loucura seria o efeito de uma invasão, sempre traumática, invasão de gozo, se quisermos, diante da qual um sujeito, por diversas razões ligadas à sua experiência de vida – e isso inclui sua vida psíquica, inconsciente – não encontra recursos simbólicos/imaginários para organizá-la (a invasão), dar-lhe um sentido, dar-lhe uma forma. E *traumas*, para Freud, são

[...] aquelas impressões, cedo experimentadas e mais tarde esquecidas, a que concedemos tão grande importância na etiologia das neuroses [...] os traumas são ou experiências sobre o próprio corpo do indivíduo ou percepções sensórias, principalmente de algo visto e ouvido, isto é, experiências ou impressões (1975, p. 91-93, v. XXIII).

Tais “percepções sensórias”, como denomina Freud, não somente são de caráter *unheimlich*, quer dizer, estranho e familiar ao mesmo tempo, como são invasivas e determinantes de pontos de “fixação”. O que pode conduzir, vida afora, a uma “compulsão a repetir” (p. 94), pois antes mesmo de constituírem algo de “bom ou mal”, elas são verdadeiros pontos de referência para o sujeito, e inscritos no corpo.

Isso quer dizer que cada sujeito, cada um de nós, humanos, precisamos construir, na relação com o outro, uma moldura, um enquadre – que Freud nomeia “fantasia inconsciente” – e, à maneira de um artista, transformar esse “real”, traumático por excelência, em uma ficção palatável e digerível. Mesmo que, muitas vezes, sob um fundo amargo demais. Caso contrário, o que se segue é uma indigestão, ou constipação, ou um desarranjo que pode ser mais ou menos grave. Isso é o que Freud e Lacan tentaram mostrar ao longo de suas extensas obras. E que não trago aqui, por acaso, a partir de uma metáfora digestiva. Faço-o justamente porque Beckett apresentava diversos sintomas no corpo, descritos por ele mesmo e desvelados em sua análise com Bion (KNOWLSON, 1999). Beckett, uma vez que começa sua análise, fica logo evidente a Beckett que suas perturbações estavam ligadas à sua “profunda introspecção conduzida por uma impulsão mórbida e obsessiva”, como nos diz Knowlson (1999, p. 245). Pode-se verificar, sem

compaixão, que ele mesmo reconhecia como “o amor feroz de sua mãe” contribuía para tanto (p. 245).

Segundo seu biógrafo Knowlson (1999), na infância, May colocara Beckett em um pedestal, nutrindo-o de sentimento de superioridade na mesma medida em que o sufocava – muitos dos sintomas de Beckett eram ligados ao sistema cardio-respiratório – levando-o à claustrofobia, exigindo que seguisse normas e valores mais que rígidos, mas que, para Beckett, eram inaceitáveis (p. 245). Entretanto, tratava-se de algo ambivalente, como nos revela Didier Anzieu (1998, p. 69) – psicanalista e seu amigo: Sam (como o chamavam Knowlson e seus íntimos) era atormentado por um insondável ódio por sua mãe. Porém, na mesma medida desejava cair ardentemente em seus braços. Mesmo que para isso tivesse que, com fins que justificam os meios, lançar mão da doença para mobilizar a afeição de May. Objetivo inconsciente expresso em uma fantasia “[...] ser acolhido no colo da mãe, levá-la a um movimento de ternura porque vamos morrer. A morte, o preço a pagar pelo amor”<sup>136</sup> (p. 69). Pode-se então supor que a “invasão de gozo”, no caso, para Beckett, estava visceralmente ligada àquela do gozo/materno, diante do qual não teve outra saída, a princípio, que erotizar esse momento de fusão, dando-lhe um enquadre, numa cena (*scène*, em francês), mas que lhe era mortífero, e patogênico. Tirânica, colérica, impulsiva, imprevisível, sobretudo abusiva e fonte constante de humilhações e decepções, desejando mantê-lo próximo e rejeitando-o com não menos intensidade, tal mãe vivia denunciando o “gosto mórbido” de Beckett pela literatura: “Foi a literatura, meu filho, que te fez adoecer”<sup>137</sup> (Anzieu, 1998, p. 70).

Mas o (feliz) encontro com Wilfred Ruprecht Bion permitiu a Beckett um desvio. Intelectual apaixonado pelo processo de criação artística, nos conta Knowlson (p. 246), o psicanalista possivelmente conduziu Beckett a compreender que suas tendências ao isolamento, ao solipsismo, poderiam ser muito bem exploradas pela escrita de maneira frutífera. Desse modo Sam passa a exteriorizar, em sua obra, suas disposições psíquicas (p. 246). Assim, de mórbidos e destrutivos, estes traços, retorno sobre si mesmo, sua violência e frustrações passaram a ser matéria de sua escrita, recursos para a busca da forma. A partir daí, de sua análise com Bion,

<sup>136</sup> Tradução livre de: “[...] être recueilli mourant dans le giron maternel, obtenir d'elle un mouvement de tendresse parce qu'on va trépasser. La mort, prix à payer pour l'amour”.

<sup>137</sup> Tradução livre de: “C'est la littérature, mon fils, qui t'a rendu malade”.

escrever torna-se indispensável para assegurar sua saúde, mental e física (p. 246). Vale lembrar que seu pai, Bill Beckett, jamais se opôs ao desejo do filho de escrever, mas a questão de Beckett com sua mãe, quanto a isso Bill ficava um pouco ao largo. Além do importante papel em sua vida de seu breve e profícuo percurso psicanalítico, onde se deu um *tournant*, uma reviravolta, pela psicanálise, é clara a marca da leitura de Beckett de teses da psicanálise e da psiquiatria ainda em seu período em Londres, de 1933 a 1935 (p. 246), quando começa a escrever *Murphy* (2013), anti-herói, assim descrito:

Indolente mas decidido a fugir do mundo, “nascido aposentado” mas buscando o exílio, amado por duas mulheres de quem foge, perseguido, Murphy é esse “solipcista alquebrado” que acaba sob a forma de um pacotinho de cinzas espalhadas entre a serragem de um bar. Jogo-perseguição, medição sobre o “fiasco colossal” a que a vida condena o vivente (JANVIER, 1988, p.14).

“Solipsista alquebrado”, “Murphy, que nunca por assim dizer, falava, a não ser que falassem com ele, e mesmo assim nem sempre” (BECKETT, 2013, p.195), foge do mundo e vai trabalhar/morar em um hospital psiquiátrico onde viu:

Melancólicos, imóveis e cabisbaixos, as mãos sobre a cabeça ou a barriga, conforme o tipo. Paranoicos, vertendo febrilmente, sobre folhas e mais folhas de papel, queixas contra o tratamento recebido ou relatos circunstanciados de suas vozes interiores [...] hebefrênico [...] hipomaníaco, um esquizoide esquelético, petrificado [...] nenhum deles horrorizavam Murphy (BECKETT, 2013, p.131).

Nesse romance, surge claramente o tema da loucura, que teve lugar importante na obra de Beckett, mas por lhe ser caro na vida. *Murphy* é escrito em seguida à busca de um tratamento para suas próprias angústias e perturbações. Olhando de perto, talvez nem seja preciso tanto, todos os seus personagens se situariam, por sua situação precária e derrisória, em uma situação muito próxima a da loucura. Winnie, *Dias felizes*, por exemplo, seu criador a considerou “louca” (p.172 acima). Derrisório é bem próximo, se quisermos, de desrazão, ainda que não sem o riso (risório), porque o próprio e genial em Beckett, é que ele torna risível o trágico da condição humana. Por isso, a “loucura”, em Beckett é (comi)trágica. A inversão aí se dá por conta do fato de que o riso, o humor cortante, não estão presentes para anular o trágico, mas para apresentá-lo, dar-lhe forma acolhendo-o. Mas se a loucura era um “tema” importante, o caos de que nos fala Beckett é, inegavelmente, aquele experimentado por ele mesmo. É possível suspeitar disso tendo em vista suas

próprias declarações e daqueles que o acompanharam de perto: Janvier, Sollers, Anzieu, Knowlson, citando alguns. Ludovic Janvier (1988, p. 18) nos fala de uma “vida que parece confundir-se com a obra a partir de Krapp em *A última gravação*” (1958). Mas é fato que, ao se “desviar” de onde sua loucura ordinária o levaria, não é ele Beckett, quem vai ao hospício, mas Murphy, seu personagem. Isso porque, pela literatura, esse estranhamente lúcido escritor passa do buraco real da quase indistinção entre si mesmo e o outro materno, à loucura simbolizada, o que não é qualquer coisa: custou-lhe sua obra. Por essa razão, o título deste capítulo bem poderia ser: “Beckett ou o fracasso da loucura”.

## 6.1 HÁ SUJEITO SEM ARTE?

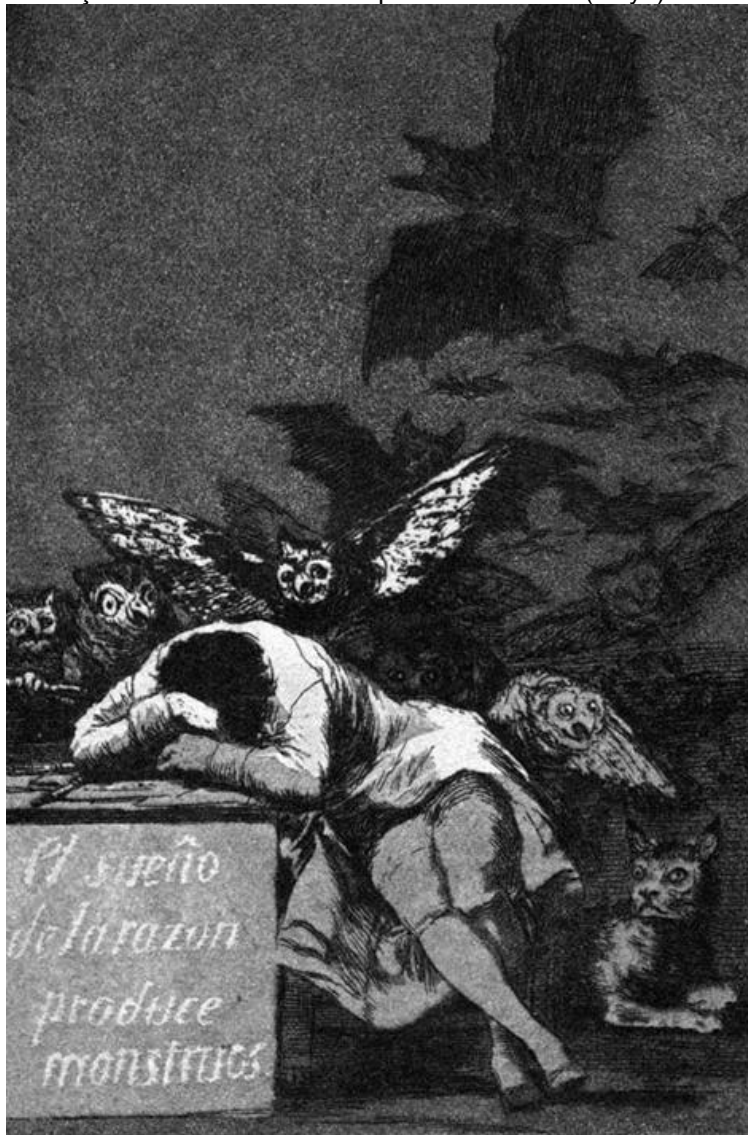
Que as palavras deixem de ser armas, meios de ação, possibilidades de salvação. Sem remeter à desordem. Quando escrever, não escrever, é sem importância, então a escrita se modifica – que ela se realize ou não, é a escritura do desastre<sup>138</sup>  
Maurice Blanchot (1980)

Sabemos que uma das primeiras obras dedicadas à loucura – à *Moria* dos gregos – foi a ela um “elogio”, *O elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdã, que é, nela, um personagem: “eu, a Loucura, aí falo”. E não por acaso, em um momento onde a Razão Moderna, o sonho humanista da razão, deslocou o saber que tinha como centro o divino, o saber religioso, toma sua forma, erige seus métodos e produz uma profunda mutação na história da humanidade. Erasmo (1983, p. 8) ousou, assim, “[...] fazer renascer a malignidade da antiga comédia”. Contudo, se o sono da razão produz, ou faz retornar os monstros medievais, como nos lembra Goya, por outro lado, ela, a Razão, como suposta poder rechaçar da cena do mundo o desatino, o dionisíaco, a surpresa, a tragicomicidade inerentes à condição humana, também criou os seus. Desumanizou o homem com sua tentativa de mensurá-lo, adaptá-lo e pensá-lo a partir de um pretenso retorno à natureza, ou seja, tornando-o objeto

<sup>138</sup> Tradução livre de: “*Que les mots cessent d’être des armes, des moyens d’action, des possibilités de salut. S’en remettre au désarroi. Quand écrire, ne pas écrire, c’est sans importance, alors l’écriture change – qu’elle ait lieu ou non ; c’est l’écriture du désastre.*»

apartado de sua humanidade, de sua subjetividade. O nascimento da Razão moderna, então, espanta o desatino medieval, mas inventa outros.

Ilustração 14: O sono da razão produz monstros (Goya)



Fonte: Shutterstock.com (2013)

O que dizer, então, quando, em seguida, na História, vimos/temos visto, a “coisificação” do homem pela lógica do consumo quando esta, ultramodernamente, passa a tomar o lugar do desejo, de sua ética, de sua função, portanto, de fazer um limite ao gozo avassalador que não cessa – e jamais cessará – de invadir a experiência do sujeito? O que se pode antecipar como advir para a humanidade uma vez que este, o homem, estará sempre “subordinado ao medo narcísico da lesão do corpo próprio” (LACAN, 1998, p. 125), e será sempre regido pelo que “Freud teve a audácia de formular [...] como “instinto de morte” (1998, p. 126), se encontra

empobrecido de elementos para simbolizar seu trauma original/originário e não cessará, assim, de experienciar, de alguma maneira, sua situação de despedaçamento original, de fragmentação, como nos lembra Fedric Jameson?

Agora não mais o sono, mas o sonho da razão, aliado àquele da promessa de felicidade, aqui e agora, a partir da oferta dos objetos de consumo, tal como se apresenta em nossa contemporaneidade, tomaram o lugar do vazio trágico da existência, aquele de onde se origina a própria possibilidade de criar, de tecer tanto a Vida quanto a Arte, um pesadelo. E, Perseu sem escudo – retomando a metáfora – sem poder ficcionalizar o real, filho da Penúria sem o recurso de Poros, este despedaçamento se transformará em um buraco pavoroso onde poderemos reconhecer as chamadas figuras da loucura como “[...] a neurose de autopunição, os sintomas histéricos-hipocondríacos de suas inibições funcionais, as formas psicastênicas das desrealizações do outro e do mundo (LACAN, 1998, p. 126)” com todas as formas que estas podem assumir e suas consequências de fracasso e de crime”, mais uma vez evocando essa preciosa indicação antecipatória de Lacan em seus *Escritos* (1998). É, portanto, esse ser apátrida, exilado de uma existência simbólica, que se tem acolhido na intimidade dos consultórios de psicanálise. Que poderá, entretanto, quando decide romper seu silêncio, reintroduzir em sua vida o sentido perdido ou jamais encontrado. Não há subjetividade sem a fantasia (forma) que nos permite um anteparo (acolhimento) frente ao real. Nesse sentido, todo homem se aproxima do artista por ter que construir, com fragmentos do simbólico, com os restos significantes do Outro, a tela e o enquadre que dê forma à sua experiência. Isso justifica o dizer: viver é uma arte, a *l'art de vivre* tão cultivada pelos franceses. De certa forma, Beckett foi atrás disso. Em sua Irlanda natal, mesmo a prática da psicanálise era proibida. O que dizer, então, de sua transgressora escrita? Lá, ela era estrangeira.

Mas os artistas são aqueles que, diante do real, para além de sua fantasia mesmo, têm a arte como um recurso, um anteparo frente a face insana e obscena do real, ou seja, são aqueles que o abordam sem aboli-lo. Dito de outro modo, talvez a arte seja justo isso: um modo de criar um real contornado, daí sua eficácia, para muitos, no sentido de ficar diante do buraco do real fazendo delirar loucamente o simbólico subvertendo, não sem ele, suas leis, sua lógica, introduzindo uma relação

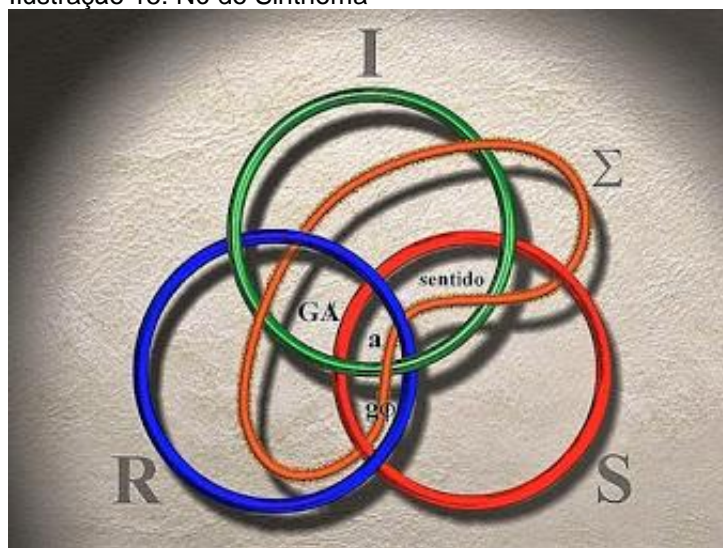
surpreendentemente nova entre o saber e a verdade, ou ainda, mantendo a impossibilidade de um saber que venha dar conta da verdade. O que se passa de forma inversa com a ciência, que pretende, sobre ela, um todo-saber sobre a verdade. Pode-se dizer que o artista é aquele que, sem que se dê conta, ou seja, com seu inconsciente, com seu *sinthoma*, faz um falso-furo (voltarei a ele) com o simbólico e isso, muitas vezes, o impede de enlouquecer, mesmo que não o livre de seus sintomas. Mas pode livrar-lhe do pior? Ao menos é assim que Lacan fala da invenção em Joyce:

É na medida em que o *sinthoma* faz um falso-furo com o simbólico que há uma práxis qualquer, isto é, alguma coisa proveniente do dizer quanto ao que, no caso, chamarei de a *arte-dizer* (*art-dire*), para deslizar rumo ao (*ardor*).

Joyce não sabia que ele fazia o *sinthoma*, quero dizer, que o simulava. Isso era inconsciente para ele. Por isso, ele era um puro artífice, um homem de *savoir-faire*, o que é igualmente chamado de um artista. (LACAN, 2007, p. 114).

Lacan (2007) dedicou todo um Seminário, *O Seminário, livro 23: o sinthoma (1975-1976)*, a Joyce. Transtornado (*bouleversé*) pela escrita joyceana, após um percurso em sua vida e obra, dela Lacan se servirá no sentido de deixar-se instruir pela função que a escrita tinha em sua vida, desvelando com isso o que seria a função do pai na estruturação de todo e qualquer sujeito. O que não é novidade em seu ensino, tampouco no de Freud. O novo aí é que Lacan mostrará isso a partir da figura topológica do nó borromeano.

Ilustração 15: Nó do Sinthoma



Fonte: Jornal Caiçara on line (2013)

Não é o objetivo aqui enveredar pela topologia lacaniana, mas é justo esclarecer que, desde o início do longo ensino de Lacan, sua insistência foi a de pensar as estruturas freudianas de forma topológica; de tomar o sujeito, o psiquismo, ou o “aparelho psíquico” freudiano dependente, para que se constituam, da articulação (topológica/borromeana) entre três dimensões: o real, o simbólico e o imaginário. Lacan dirá que seu objetivo é o demonstrar o caráter fundamental da utilização deste nó para ilustrar uma triplicidade resultante da articulação entre “[...] a *consistência*, que é imaginária, entre o *furo* como proveniente do simbólico e uma *ex-sistência*, que pertence ao real” (LACAN, 2007, p. 36). Justifica-se apresentá-lo, contudo, pois de pretende, através dele, mostrar a diferença da função da arte para Joyce e para Beckett. Levando em conta que, todo sujeito, depende da articulação entre real simbólico e imaginário para constituir seu mundo, seja interno (*Innenwelt*) ou externo (*Umwelt*) (LACAN, 1998, p. 100). A loucura, outro modo de dizê-la, é quando estes estão apartados.

Grosso modo, o que importa destacar é que o nó que dá sustentação ao sujeito é aquele em que se articulam a consistência, o furo e a ex-sistência de maneira borromeana, ou seja, que haja um quarto elo (em laranja, Figura 14) (LACAN, 2007, p. 36). Isso quer dizer que, inicialmente, os três registros terão que estar soltos, e esse quarto será acrescentado de tal forma (passando ora por cima ora por baixo dos elos em superposição) que, uma vez articulados, quando um deles – e aí pode ser qualquer um – se solta, o nó se desfaz completamente.

Uma vez assim apresentado, esse quarto elo é o que equivale à função do pai na estruturação do sujeito. E ele, o pai nessa função, é o que Lacan chamou um “*sinthome*<sup>139</sup>”, no original, *sinthoma*, na tradução para o português, para diferenciá-lo justamente dos sintomas ordinários. Por exemplo, os inúmeros apresentados por Beckett. “O pai é um *sinthoma*” (p. 21), diz Lacan. O que se passa, contudo, é que ele pode faltar, mesmo o pai, o homem, estando lá na realidade, casadinho com a mãe, levando a criança para o internato, lhe ensinando coisas etc., como foi o caso de Joyce. Ele pode faltar em sua função, que é a castração tal como nos ensina a tradição psicanalítica: o pai é um operador estrutural que, como agente de um

---

<sup>139</sup> Trata-se da grafia tomada por Lacan do antigo francês. A atual é *symptôme* (LACAN, 2007, p. 11).

discurso, faz intervir a lei do interdito o incesto que, a rigor e em última instância, consiste em separar o bebê humano de seu primeiro objeto: o desejo da mãe (LACAN, 1992, p.117). Isso é o que seria a mãe, para a psicanálise.

A função do pai como agente da castração, entretanto, somente opera quando o significante mestre, S1, como vimos nos quatro discursos (Cap. 3), está na posição de agente e, ao se emitir aos outros significantes (que Lacan chama de “meios de gozo”, o saber, S2), “[...] não só induz, mas determina a castração” (LACAN, 1992, p. 82). Por isso é o discurso do mestre aquele que inaugura a entrada do sujeito no discurso, o que não é sem essa castração: castração/redução de gozo. Recapitulando – retomando os discursos do capítulo 3 – o que o discurso do capitalista faz, então, como “corruptela do discurso do mestre” (ALBERTI, 2000, p. 8). É justo colocar no lugar da lei que enuncia a castração, os “meios de gozo”, e os objetos que deveriam ser interditados se tornam, assim, acessíveis.

Esse é um dos modos de pensar a “coisificação” do humano pelo viés da psicanálise, o que equivale ao processo de “dessimbolização”, igualmente já mencionado nesta tese. Daí podermos pensar que o Mercado pode tomar a forma de uma Grande Mãe que nutre sem cessar, sem limite. Importante dizer: o que se passa no âmbito da cultura rebate na vida privada. É dessa invasão que gozo que se sofre, e nada se sabe sobre isso, o homem contemporâneo. Isso é de suma importância porque a subtração desse gozo incestuoso interdito faz um furo (pela subtração/interdição de um objeto) que se marcará como ponto de origem do desejo. Esse “buraco” causa de desejo é o que Lacan nomeia de seu objeto a (LACAN, 2005, p. 353), causa de desejo.

Mas todo tipo de vicissitude pode ocorrer na experiência de um sujeito: o pai, como a função que amarra o nó, é contingente. Ele pode faltar, deixando o nó solto, em uma *folie*, loucura entre os três registros que, muitas vezes, é o delírio, o que vem tentar amarrar. Em outros casos, a arte. A despeito, pois, de uma verdadeira ausência do pai em sua função castradora – o que Lacan nomeou de foraclusão, *Verwerfung* (LACAN, 1985, p. 104) – é possível construir um arremedo, uma suplência ao pai que enlace real, simbólico e imaginário, mesmo que não borromeamente, mantendo um “falso-furo”, uma vez que sem um furo a função do desejo não se sustenta (e Joyce tinha um: ser artista/escritor). É assim que “Joyce acaba por ter

visado, por sua arte, de maneira privilegiada, o quarto termo, chamado de *sinthoma*” (LACAN, 2007, p. 38). Sua arte, desse modo, era a fiadora da função paterna ausente. Podemos então relacionar o seguinte: a função castradora do pai introduz um limite à invasão de gozo. Sendo assim, se a loucura está relacionada com uma invasão de gozo, e se é o pai quem o limita, lá onde o pai é frágil (em sua função de castração), a loucura nos espreita.

Se para Joyce, então, a literatura era um *sinthoma* – e a tal ponto que lhe pudesse servir de suplência a um pai, sugerindo que esse *sinthoma* o tenha impedido de *tomber dans la folie*, de enluquecer –, o que podemos dizer de Samuel Beckett, melhor, de sua obra? Que função teve a arte para esse também homem de *savoir-faire*? Joyce não enlouqueceu, graças a ela. Teria Beckett sucumbido à loucura caso não pudesse lançar mão do recurso de sua literatura, cujo termo em francês está mais próximo do que está em jogo em seu estilo, em sua estética? *Littérature* inclui *ratage*, ou seja, traço feito sobre um outro traço, rasura: trata-se, de uma maneira ou de outra, de uma rasura feita em sua experiência de tal forma que ela se apresenta em seu avesso, desvelando o caráter tragicômico da aventura humana. *Littérature*, como já vimos, contém, *raté*, se quisermos, que quer dizer perdido, falho, que é como se apresentam seus personagens: eles são como uma *ratage/ratage* (rasura/fracasso) em sua vida.

Se Lacan (2007) dedicou a Joyce um Seminário inteiro, a Beckett reserva lugar mais discreto, referindo-se, em *O Seminário 16: de um Outro ao outro*, a nossos tempos, nossa contemporaneidade, como aqueles “dominados pela genialidade de Samuel Beckett”, aquele que nos ensinou sobre a função da lata do lixo. Foi aí que surgiu minha curiosidade por esse escritor, do qual só conhecia *Esperando Godot*. E após um tempo, nasce a curiosidade em saber se Beckett, com Joyce, a partir da leitura de Lacan, teria algo a nos instruir sobre a relação arte/loucura. Ao que parece, apesar de sua inquietante e bela estranheza, Beckett, como Joyce, não enlouqueceu, ainda que muitos elementos em sua história conduzissem ao enlouquecimento. Mas isso não foi sem a função de sua arte.

Inegável é que em algum momento de sua vida, como nos diz James Knowlson, surge uma “fascinação pelo reino mineral e tudo que morre, se decompõe ou se petrifica” (1999, p. 62), e pelo que está, no limite; ou à beira da loucura? Há, em

Beckett, a miséria, o desânimo, e um equilíbrio sempre instável que se sustenta em enunciados falidos. Trata-se de uma estética da ruína, de um fascínio pela existência marginal, pela miséria. Seus personagens, seus vagabundos, são constantemente submetidos a crises, do corpo e do pensamento. Mas o que produziu esse fascínio e fez com que Beckett o transformasse em obra, em arte?

Sabe-se que Beckett praticamente se recusava a falar de sua obra a partir de sua vida, de sua biografia. Chegou inclusive a afirmar que não havia relação entre uma e outra. Mas o fato é que não se pode, invertendo as coisas, falar de sua vida sem falar de sua obra. Será então porque sua verdadeira vida transmutou-se – seja em inglês, alemão, italiano ou francês, nas suas diversas formas – teatro, romances, poesia – em obra? E, assim sendo, que função teve este artifício, a arte, para Beckett? Quer dizer, em que medida, Beckett, este autor de humor feroz e apaixonado pela decadência, testemunha, na construção de seus personagens, sim, mas fundamentalmente na lavra de sua escritura, não somente a importância da ficção na construção da realidade, de todo o campo da realidade, mas fundamentalmente de uma realidade psíquica? Mesmo que negasse esta relação – vida/obra, Beckett permitiu a escrita de sua biografia a partir de uma íntima convivência com aquele que foi seu biógrafo oficial, James Knowlson, onde (em sua biografia) deixou registrada a importância de sua produção literária obstinada e intensa. Percorrendo então, as páginas de sua vida de forma tão perspicaz registradas por Knowlson, verificaremos que, se Beckett é um escritor, poeta, ensaísta, teatrólogo dos mais importantes da primeira metade do século XX. Isso se deve ao fato de ter introduzido na literatura uma ruptura, mas também porque, ao confrontar-se com seu próprio desespero, sua própria derrisão e miséria, acabou desvelando a condição do homem de todos os tempos e o de sua época, o homem moderno, renunciando o que tem sido aquela do sujeito pós-moderno. Não sem deixar uma indicação daquilo que poderia ser o único escudo desse último frente à nadificação/coisificação levada às últimas consequências pela lógica que rege a vida em nossa contemporaneidade: a insistência na palavra. A obstinação em seguir dizendo como único recurso frente ao real da morte do sexo diante do qual o homem, hoje, se encontra na posição de um personagem beckettiano: quase-mendigo, quase-morto, quase-louco à espera... sempre na iminência do pior. ...ou pior, *Cap ou pire* (1991), uma direção ou o pior. A escrita ou o pior. Tal é o que

permite entrever essa obra (*Cap ou pire*), onde a experiência com a linguagem é levada a seu extremo, o que se apresenta desde o início:

Ainda. Dizer ainda. Seja dito  
ainda. Tão mal que pior ainda.  
Até mais mecha ainda. Seja dito mecha  
ainda.

Dizer para ser mal dito. Mal dito. Dizer  
desde então para que seja mal dito.

Dizer um corpo. Onde nulo. Nenhum espírito. Ao menos isso.  
Um lugar. De onde sair. Onde retornar. Onde estar.  
Não. Nenhuma saída. Nenhum retorno.  
Nada que aí. Ficar lá. Não há nenhum retorno.  
Só lá. Lá ainda. Sem mexer<sup>140</sup> (BECKETT, 1991, p. 7).

Frases em fragmentos, como um ritornelo elíptico, com repetições e permutações, obra escrita com restos de linguagem, “expressões” sem sentido que conseguem, ainda assim, se lidas em voz alta ao menos, fazer com que se construa uma cena. Como um quadro, quase ao final, pode-se ver mentalmente a criança morta. Trama quase inexistente, a palavra toma aí a cena principal. Que fosse para escrever a pior obra do mundo, era o intento de seu narrador.

A literatura para Beckett, a palavra tornada pura letra serviu à tecitura mesma do sujeito Beckett. E da seguinte forma, como nos diz Teresa Nazar (2009, p. 86) em seu livro *O sujeito e seu texto, psicanálise, arte e filosofia*: referindo-se aos escritores/artistas de uma forma geral:

A letra, enquanto pulsão, agencia a escrita da fantasia e o escritor tece sua obra em um trabalho de elaboração, de recriação da fantasia. Os personagens criados são reinvenções do sujeito-escritor. Se o sintoma vem provar a eficácia da linguagem sobre o corpo real, a escrita (do objeto) mostra que se pode gozar da letra em outro território além da fala, isto é, na folha/tela de um escrito.

Tal é o caso de Beckett. Do pobre território delimitado pelos ideais maternos, sua letra delimita um outro: o espaço de seus escritos. Sobre Joyce, sabemos que veio de família pobre, que teve um pai, sim, porém demissionário em sua função. Tratou-se, neste caso, de um pai foracluído, tal como nos indica Lacan, vindo a literatura aí,

<sup>140</sup> Tradução livre de: “*Encore. Dire encore. Soit dire encore. Tant mal que pire encore. Soit dit plus mêche encore. Dire pour soit mal dit. Dire désormais pour soit mal dit Dire un corps. Où nul. Nul esprit. Ça au mois. Un lieu. Où nul. Pour le corps. Où être. Où buger. D'où sortir. Où retourner. Non. Nulle sortie. Nul retour. Rien que là. Rester là. Là encore. Sans bouger*”.

como sintoma, fazer suplência a essa função. Fazer suplência ao pai, pois, é fazer suplência à sua função, como já vimos.

Sabemos, conforme nos diz Catherine Millot, em seu ensaio *Gide, Genet, Mishima, inteligência da perversão* (2004), que os três grandes escritores que ela aborda foram, de um modo ou de outro, abandonados por suas mães e, sendo assim, permaneceram abandonados à mãe. Por essa razão, tiveram que inventar um nó onde o que fizeram com o sexo estava a serviço de dominar a pulsão de morte. Visto terem sido desejados como mortos, mortos como sujeitos, produziram uma estranha inversão: a morte tornou-se para eles desejável. E a tal ponto para Mishima, que chega ao suicídio por ter erotizado a morte real (2004). Mas o que dizer de Beckett, que, nascido burguês e jamais abandonado por sua mãe, erotizou, suspeito eu, a falha, a fenda, a derrelição, a miséria, chegando mesmo a apresentar-se, quando inicia uma análise com Bion, como um quase-*clochard*<sup>141</sup>? (KNOWLSON, 1999, p. 241). Vale sugerir: Beckett se apresentava, como meio de apartar-se do outro materno, encarnado o avesso daquilo que dele era demandado imperiosamente pelos ideais maternos.

Criança bem-nascida, esportista, Beckett frequentou excelentes colégios, teve influência marcante de um tio paterno em sua formação intelectual, que incluiu a música, além da literatura. Em sua família, os homens eram campeões no esporte, à exceção de seu avô materno, que, após conhecer a prosperidade, morre deixando endividada sua avó, que, por sua vez, deu à luz a seu pai após ter perdido três outros filhos, lutos que jamais terminaram (KNOWLSON, 1999). O pai de Beckett foi o primeiro filho a vingar após estas perdas irreparáveis. Homem que fez fortuna, mas que era um '*homme à homme*', quer dizer, era um homem que preferia sempre os ambientes masculinos, casando-se com May, mãe de Beckett, após ter sido impedido, por questões religiosas, de se casar com uma mulher por quem era loucamente apaixonado. O pai de Beckett estava lá, na realidade, e nada decadente e bêbado como o de Joyce. Contudo, Beckett era o preferido de sua mãe, mulher com ares masculinos e que amava o filho com o tal "amor feroz". May queria Beckett a seu lado, e a tal ponto que Bion sugeriu que deixasse a casa materna. E Beckett se vai. Vai ser escritor, contrariando os ideais (de sucesso) maternos. E para além

---

141

Mendigo.

do que inventará como obra, o que quero ressaltar aqui diz respeito ao fato de que Beckett não somente troca de país, em um exílio voluntário, mas quase abandona sua língua materna, fazendo do francês sua língua de invenção. Acaso não teria sido esta a estratégia magna a partir da qual Beckett pôde resguardar-se da possibilidade avassaladora de permanecer, nem de forma perversa ou, como na psicose, mas talvez obsessivamente preso aos caprichos de sua mãe, onde o sujeito corre o risco de se petrificar e tornar-se uma 'pierre à sucer', 'pedra de chupar'<sup>142</sup>? O exílio semântico e geográfico, portanto, protegeu-o da extrema angústia tornando-a fonte mesma de sua inventividade?

[...] a qualidade de ser menos agora degenerou-se nesta qualidade de ser pior. Entretanto, não é ainda o caso de desesperar-se. Bem ao contrário: a linguagem é quase heroica em sua louca determinação em continuar. O vazio não pode ser conquistado, mas pode ainda ser descrito, sobretudo quando a descrição do escritor repousa, em parte, sobre sua (in)capacidade de descrever. (BRATER apud KNOWLSON, 1996, p. 848).

*Enfant raté*<sup>143</sup>, criança que tinha medo do escuro, adulto, continuou a ter sintomas no corpo. Além dos já citados, teve muitos furúnculos no ânus, e tinha muita queda, como sua avó, pelo whisky, mas, como não era bobo nem nada, na iminência de tornar-se comida de jacaré, melhor, de crocodila, deu-no-pé! Para continuar dizendo, pelas bordas do indizível mesmo! Para ilustrar o de que se trata, trago as palavras de Lacan (1992, p. 105):

O papel da mãe é o desejo da mãe. É capital. O desejo da mãe não é algo que se possa suportar assim, que lhes seja indiferente. Carreia sempre estragos. Um grande crocodilo em cuja boca vocês estão – a mãe é isso. Não se sabe o que pode dar na telha, de estalo fechar sua bocarra, o desejo da mãe é isso.

---

<sup>142</sup> Referência a Molloy, personagem do romance de mesmo nome, que guardava pedras no bolso para chupar; e as permutava com obsessão de modo a não repetir a mesma pedra sem antes ter chupado todas as que portava em um determinado bolso (BECKETT, 2014).

<sup>143</sup> Tradução livre de: Criança fracassada, filho perdido.

## 6.2 RASCUNHO PARA UM NÓ DE BECKETT COM JOYCE, O SINTHOMA

Lugar de restos onde outrora, no escuro, de  
longe ao longe reluzia um resto.<sup>144</sup>  
Samuel Beckett (1976)

De fato, como vou lhes explicar, tudo gira em torno do insucesso.  
Jacques Lacan (1992)

Beckett é um escritor que pôde, dos restos, do insucesso, fazer literatura. Jamais, entretanto, escamoteando o fato de que sua arte tinha uma estreita relação com a sua precariedade como sujeito, tal como está testemunhado, e escrito, por seus amigos e biógrafos. Por isso, todas as afirmações feitas nesta tese sobre a relação de sua vida (quaisquer que sejam seus aspectos), encontram-se respaldadas por eles. Vale dizer que o de que se trata aqui é de refletir sobre que função pode ter a arte na vida. Não somente Beckett, mas todos os artistas, quando interrogados, declaram que não há uma sem a outra. Importante ressaltar que o objetivo não é, de forma alguma, um diagnóstico, muito ao contrário, o que importa é o que Beckett nos instrui sobre a função distinta que a arte pode ter na tessitura de um sujeito, pois “A poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei”, como diz Manoel de Barros (2001). Já a loucura, é a falta delas, ou a impossibilidade de inscrevê-las por um discurso, ou por uma estética. Os artistas contam com este recurso que tem faltado, muitas vezes, ao sujeito contemporâneo.

Lacan não “inventa” seu nó borromeano por acaso. Trata-se de um novo modo de abordar o sujeito tal como ele se apresenta hoje. Por isso ele inventa o “seu real”, não sem Freud, mas um real que, identificando-se hereticamente a Joyce, se distingue do inconsciente freudiano, tal como nos apresenta Lacan em *O Seminário 23, o sinthoma (1975-1976)*. Para quem se interessar, é também esse o objetivo desse *Seminário*. A suposição, aqui, é de que a clínica psicanalítica atual não pode prescindir dessa *novação* lacaniana. Necessário é destacar que, para tanto, Lacan precisou exilar-se não de sua língua, como Beckett, ou de sua pátria, mas em outras

---

<sup>144</sup> Tradução livre de “*Lieu des restes où jadis dans le noir de loin en loin luisait un reste*”.

terras que não aquelas percorridas por Freud, tal foi o sentido de seu encontro com outros campos, como os da linguística, da lógica e da topologia, servindo-se desta última de maneira a dar lugar à radicalidade de sua invenção, à sua heresia em relação a Freud. É o que se verifica quando nos diz o próprio Lacan,

[...] Joyce faz uma escolha e, nisso, como eu, é um herege. Pois *haeresis* é realmente o que especifica o herético. É preciso escolher a via por onde tomar a verdade. Ainda mais porque a escolha, uma vez feita, não impede ninguém de submetê-la à confirmação, ou seja, de ser herético de uma boa maneira. A boa maneira é aquela que, por ter reconhecido a natureza do *sinthoma*, não se priva de usar isso logicamente, isto é, de usar isso até atingir seu real, até se fartar (LACAN, 2007, p. 16).

Joyce, Lacan, e, também Beckett, cada um à sua maneira, com seu *sinthoma*, se serviu de *lalangue*, até se fartarem! Não por acaso, portanto, Lacan atrela aquilo que nomeou de “sua invenção” ao nó borromeano. Trata-se – essa invenção – do real que sustenta esse nó que é, na verdade, nos diz Lacan, ele mesmo, uma cadeia, é um “cadeinó” (LACAN, 2007, p. 16). O real aí em jogo, portanto, é o real que enlaça RSI. Trata-se de um real que se escreve sob a forma deste nó, uma vez que outros já haviam falado do real, afirma Lacan, mas sem desse modo escrevê-lo (LACAN, 2007, p. 16).

Mas o que nos interroga, entretanto, tomando como ponto de partida a heresia desses três autores, então, é: que relação há entre essa clínica mais orientada pelo real do nó e o sujeito tal como tem se apresentado com seu sintoma, com suas vozes, na contemporaneidade? Supõe-se que a “clínica dos nós” e o modo como estes escritores/artistas apresentam sua obra estão em consonância, e nos instruem sobre a posição do analista hoje, em sua tarefa diária. A hipótese aqui, por isso, é a de que tal como as históricas puderam ser escutadas a partir da energética freudiana, o sujeito contemporâneo exige essa clínica – lacaniana – que inclua o real em questão nas pós-modernas formas do gozo. E em relação a essas últimas, os artistas, contemporâneos que sempre são, nos fazem delas a “mostração”. Com essa visada, insistindo em um “*atr*”evimento”, afinal, “*art*” é [*et*, no francês] vida, pode-se recorrer à Beckett e, como no caso de Joyce, nos deixar ensinar por “seu” *sinthoma*, ou seja, pelo modo como pôde abordar o real da experiência do sujeito em sua atualidade com sua arte, sua literatura, sua letra, seu estilo.

A questão, porém, é, em termos do que é ou que função tem a arte na vida de cada um, isso é distinto por questões estruturais? Se seguimos a biografia de um e de outro, verificaremos uma profunda diferença. O que quer dizer que pode haver um escritor para quem a arte fez outra função que não a de um remendo, caso de Joyce como Lacan assim o descreve:

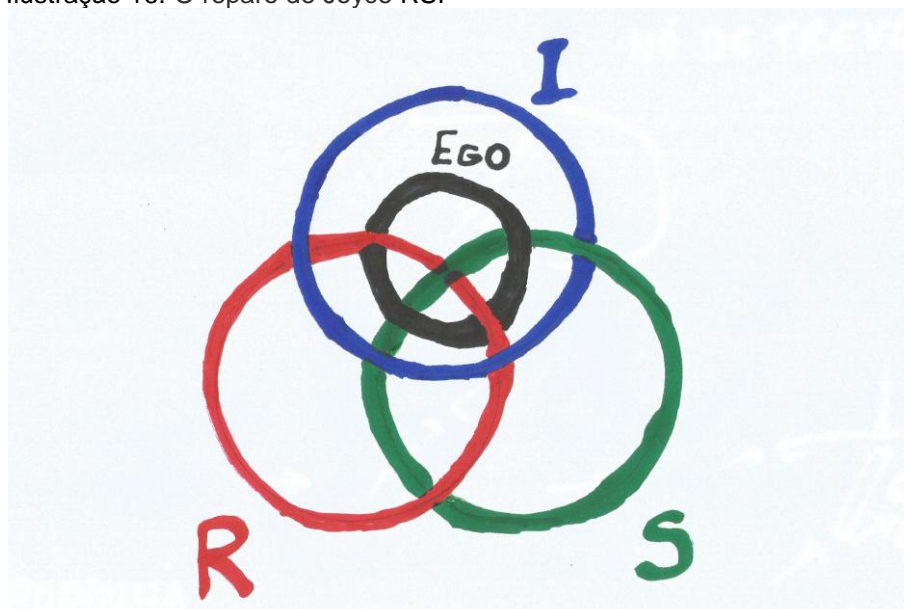
Ser nascido em Dublin, com um pai bêbado de carteirinha ou mais ou menos *feniano*, isto é, fanático, de duas famílias, pois é assim que acontece com todos quando se é filho de duas famílias, e quando se crê macho porque se tem um pedacinho de pau. Naturalmente, perdoe-me por esse termo, é preciso mais que isso. Mas como ele tinha um pau um pouco mole, se assim posso dizer, foi sua arte que supriu sua firmeza fálica. E é sempre assim. O falo é a conjunção do que chamei de esse *parasita*, ou seja o pedacinho de pau em questão, com a função da fala. E é nisso que sua arte é o verdadeiro fiador do falo (LACAN, 20016, p. 16),

Lacan vai dizer que a arte faz para Joyce um reparo em um ponto distinto de onde o nome do pai faz uma nodulação entre RSI na neurose, por exemplo. Esse “reparo”, portanto, torna sua escrita, sua obra, seu *ego-sinthome*. Mas, e para Beckett, o que teria sido, para esse artista, a função de sua arte? O que teria Beckett a nos ensinar sobre isso? Beckett considerava que sua verdadeira vida era sua obra, que esta, sim, poderia dizer algo a respeito de seu nome próprio a partir de seu nome comum, de sua letra que, a princípio em instância, se destaca na pluralidade de seus personagens e fabrica sua autoria. A obra de Beckett? “Apenas uma “vida”, certamente nunca uma “biografia” cuja disjunção semântica gira secamente em torno de uma ideia fixa triturando-a com desconfiança (corpo escrita, ou escrita do corpo, ou vivo que a escreve, vivo que está escrito?) sem jamais tratá-la” (LÉGER, 2006, p. 11).

Diferentemente de Joyce, Beckett teve uma infância e uma juventude ricas, em todos os sentidos. Seu pai, inclusive, longe de ser o “*ivrogne*” que era o pai de Joyce (LACAN, 2007, p. 86), era um homem que “estava lá”, que o incentivava, ensinava-lhe coisas, e, fundamentalmente, não se opunha a seu desejo de ser escritor. E não somente seu pai, mas outros homens da família eram fortes, nos negócios, nas artes e nos esportes, de quadra e de mesa. O que se passou então que Beckett somente pôde encontrar como saída em sua vida o imperativo da escrita? Como situar Beckett em uma topologia lacaniana? Isso é possível?

O nó de Joyce somente se articula à custa de uma sutura em um lugar muito específico, como indica a figura abaixo:

Ilustração 16: O reparo de Joyce RSI



Fonte: Desenho feito à mão livre por Marcelo Arruda Kill, psicanalista Membro da ELPV, correspondente à apresentada por Lacan em *O Seminário 23, o sinthoma* (2007, p. 148).

Joyce construiu um ego estilhaçando as palavras. Beckett, ao contrário, talvez tenha tido que desconstruir o seu, não destruindo as palavras, mas retirando delas seu sentido até se fazerem letra pura de seu desejo de escrita, de seu inconsciente, mas não sem sonorizar essa letra. Em Beckett, as palavras estão lá, na maior parte das vezes, intactas, mas perdem seu sentido em construções inusitadas. São apenas letras a bordear um vazio, lá onde Joyce as metralhava.

Beckett, antes de efetivamente dedicar-se às letras, precisou, como vimos, livrar-se dos ideais de sua mãe, figura impositiva que desejava para seu filho o mesmo sucesso dos homens da família. E teve sucesso, mas falando da falha, dos restos e do fracasso todo o tempo, ao preço de exilar-se em outra língua que não a materna. Para ele, Beckett, assim era mais fácil, como dizia, escrever sem estilo, quer dizer, sem as exigências de sua tradição burguesa/protestante/irlandesa... materna!

Quando se percorre suas páginas, em muitas delas encontramos um verdadeiro trabalho de luto, de separação em relação ao Outro materno. Entre 1930 e 1937, segundo Nathalie Léger (2006, p. 19-20):

[...] é preciso imaginar incessantes idas e vindas, a impossibilidade de se fixar, o sofrimento físico, um grito mudo quase não interrompido sob o olhar implacável de uma mãe amorosa e torturante – um olhar que se sabe que era precisamente semelhante ao seu, “grandes mãos, mesmos olhos, “azul pálido agudo de efeito capturante”, “seus olhos severos o devoram” [ele] se afasta, volta, esbarra com sua mãe, com sua acrimônia, com sua reprovação, parte, mas volta, está aqui, ou lá, doente indeciso, aplicando-se à infelicidade, suportando a morte de um pai, suportando a morte de uma jovem amada, ele está emparedado no olhar de sua mãe, ele parte, depois volta, etc. Ele escreve: “Agora, eu me deterioro com a maior rapidez. Uma insensível quantidade de álcool, de nicotina e de intoxicação feminina. Um monte de tripas, sem finalidade”.

Tal era o envisgamento de Beckett frente ao olhar de sua mãe, que só poderia subsistir como um “resto”, “tripa sem finalidade”. Porém em sua escrita, Beckett está em toda parte, em cada gesto, em cada frase de cada um de seus personagens como esse resto tornado letra viva, pulsante como as pinturas com as quais se deixou impregnar em suas idas quase compulsivas aos museus, visando avidamente a conhecer e estudar obras de todas as épocas.

Lacan nos apresentou, pois, o “nó de Joyce”, seu “*sinthome*”. Será, então, que poderíamos pensar em um “nó de Beckett”? No que se diferenciariam, em termos de uma “função”, a arte de Joyce e a de Beckett?

O que foi possível pensar até aqui é que talvez – é uma suspeita – o nó de Beckett (Figura 16) tenha sido nodulado pela função paterna, diferentemente do de Joyce, pois o pai pode ser também um “sintoma” (LACAN, 2007, p. 21). Quer dizer, ele está lá, mas um tanto carente como função, o que pode garantir uma nodulação borromeana sim, do nó do sujeito, mas permitindo, por demais, uma invasão dos caprichos de uma mãe. No “caso” de Beckett, a lei, as injunções, as exigências, vinham dela. O resultado foi que ele faz um ego-sintoma, às custas de uma presença paterna, mas que era inflado, rígido, o que lhe custava suas patologias. Tal é o caso da histeria de Dora, por exemplo, famoso caso de Freud que Lacan denomina de “histeria rígida” (2007, p. 102). Para Joyce, então, uma suplência se faz pelo *sinthoma* – sua arte – em um lugar onde não há pai. O *sinthoma* de Joyce era o seu ego:

Eis exatamente o que se passa, e onde encarno o ego como corrigindo a relação faltante, ou seja, o que, no caso de Joyce, não enoda borromeamente o imaginário ao que faz cadeia com o real e o inconsciente. Por esse artifício de escrita, recompõe-se, por assim dizer, o nó borromeano (LACAN, 2007, p. 148).

Em Beckett, nada de forclusão paterna. Porém, ele opera uma mutação em si: transformou, pela arte, ao autorizar-se escritor a partir de seu desejo de escrita, um *ego-sintoma* em um *ego-sinthoma*, criando um território mais “folgado” onde, aí sim, pudesse ter a liberdade, para além de suas perturbações do corpo, de alcançar sua própria existência como sujeito de sua escrita que, autor de uma obra, com ela, se reinventa. “O que Beckett dizia da pintura dos Van Velde, em *Le Monde et le pantalon*, ele finalmente realiza em seu próprio trabalho: “Aqui tudo se mexe, nada, foge, retorna, se desfaz, se refaz. Tudo cessa sem cessar”<sup>145</sup> (BOUSQUET, 2009, p. 394).

Ilustração 17: Nó de Beckett



Fonte: Confecção minha (2016).

<sup>145</sup> Tradução livre de: “Ce que Beckett disait de la peinture des Van Velde dans *Le Monde et le pantalon*, il l’a finalement réalisé pour son propre travail : « Ici tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait. Tout cesse, sans cesse. [...] C’est ça, la littérature.”

### 6.3 BECKETT E SUA LETRA

Beckett produz uma deformação imanente, sem modelo: o corpo que a voz inventa se repete deformado em si, sem nariz, sem orelhas, sem pálpebras, sem sexo, encharcado de lágrimas involuntárias que choram sem parar por nada e por ninguém.  
JoãoAdolfo Hansen (2009).

[...] se ela se abrir, vai ser eu, vai ser o silêncio, ali onde eu estou, não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuara, vou continuar.  
Samuel Beckett (2009)

Não poderia deixar de iniciar este sub-capítulo sem citar, como epígrafe comentada, uma tese de Mireille Bousquet, *L'épuisement dans l'œuvre de Samuel Beckett: point critique ou lieu commun ?* (2009) na medida em que sua autora traz, em uma passagem, exatamente o de que se trata quando o que se visa é refletir sobre a *letra* e a *causa* na obra de Beckett. Nas dobras de sua poética/estética, o que vamos encontrar, segundo Bousquet<sup>146</sup> (p. 394) é

[...] a questão do sujeito aí arrancada das velhas identificações, pela figuração de uma voz sem boca, um ser feito de palavras e a utopia de uma subjetivação que passaria pela invenção original de seu próprio discurso. O assunto é mostrado esgotando-se para se encontrar e se perder, dividido entre terror e esperança seja qual for a saída. A busca de Molloy, de Moran, ou da voz em *Textos para nada* ou em *O Inominável*, entre outros, mostram isso: essa atividade sem fim.

Atividade sem fim porque a grande obra de Beckett encadeia, de diversas formas (como já visto), constituindo um texto, uma tessitura sem fim. E dela falo, comento e ousou algumas afirmações a partir de certo atrevimento.

Por que é um atrevimento falar da obra de Beckett? Porque ela é tão rica que o mundo cabe em seu território, que é finito, porque delimitado pela letra, mas que pode conter o infinito. Beckett, como sabemos, não se contentou com uma só forma.

<sup>146</sup> Tradução livre de: “[...] *la question du sujet s’y trouve arrachée des vieilles identifications, par la figuration d’une voix sans bouche, d’un être fait de mots, et l’utopie d’une subjectivation qui passerait par l’invention originale de son propre discours. Le sujet est montré s’épuisant à se chercher et à se perdre, partagé entre horreur et espérance quelle que soit l’issue. La recherche de Molloy, de Moran ou celle de la voix des Texts for Nothing ou de The Unnamable, entre autres, montrent cela : cette activité sans fin*”.

Buscou a poesia, o teatro e o “romance”, se é que se pode assim chamar o que escreveu em prosa, na medida em que interrogou sua velha forma desbotada pelas fórmulas. SB subverteu a forma de todos eles deixando atônito o público de sua época. Inclusive, e principalmente, a crítica, porque mesmo as categorizações de sua obra como as que preconizam a distinção entre “moderno/pós-moderno”, que se tornaram instrumentais, mesmo indispensáveis a teóricos e estudiosos, parecem ineficientes diante de seu polimorfismo disforme, da “polivalência e múltiplas facetas de Beckett” (SANTINI, 2014, p. 7), que dificilmente se deixa apreender diante, inclusive, da fluida fronteira entre os dois movimentos literários (moderno/pós-moderno) (p. 7), se o tomamos enquanto tais. Por isso, como nos diz Santini, as atuais pesquisas relacionadas à obra do escritor franco-irlandês, Beckett, fazem referência à sua poética e estética como portando a capacidade de desafiar e interrogar toda tentativa de classificação e categorização antecipadas visto que:

[...] seu núcleo reside precisamente na impossibilidade de estar contido em uma única definição. Como argumentado por Ruben Moi, além do modernismo implícito “[...] a animosidade anti-sistema [*anti-establishment*], a natureza solipsista, semiótica auto-implosiva e as contingências intrigantes dos textos de Beckett ativam as interrogações sobre a língua e a identidade da psicolinguística neo-freudiana de Lacan, a análise nietzscheana do poder de Foucault e desconstrução de Derrida” (Moi, 2005). Na verdade, em uma entrevista com Derek Attridge, Derrida ele mesmo revelou sua afiliação a Beckett afirmando que os “textos do escritor são auto-deconstrutivos e fazem tremer os limites da nossa língua.” (Moi, 2005)<sup>147</sup> (SANTINI, 2014, p. 7).

Mas ainda que Moi (apud Santini, 2014, p. 7) considere que a obra de Beckett interrogue a “psicolinguística neo-freudiana de Lacan”, sabemos ser possível, por exemplo, que Beckett nos instrua a respeito de como uma obra, ou o “obrar”, “*œuvrer*”, em francês, construir uma obra não é sem a insistência em se deixar – o autor – causar por um objeto, o que em Beckett é quase da ordem de uma evidência. Beckett perseguia um: a voz. Contudo, o desvelamento desse objeto, sua causa, causa de sua escritura, só foi possível com o trabalho de Beckett *com e sobre* a própria linguagem, seu verdadeiro interesse para além de um sentido, ou

<sup>147</sup> Tradução livre de: “[...] *since their very nucleus precisely resides in the impossibility to be circumscribed in a single definition. As Ruben Moi argues, besides Beckett’s implicit modernism, “the anti-establishment animus, solipsistic selves, self-implosing semiotics, and intriguing contingences of Beckett’s texts activate the interrogations of language and identity of Lacan’s neo-Freudian psycholinguistics, and the Nietzschean power analysis of Foucault and deconstruction of Derrida” (Moi, 2005). As a matter of fact, in an interview with Derek Attridge, Derrida himself revealed his affiliation to Beckett by affirming that the writer’s “texts are self-deconstructive and make the limits of our language tremble” (Moi, 2005).*

uma temática. O primeiro, em sua obra, é para ser desfeito. O segundo? Somente um tênue suporte para continuar a falar, mesmo sem saber o quê:

Não tenho nada a fazer, quer dizer nada em particular. Tenho que falar, é vago. Tenho que falar, não tendo nada a dizer, nada a não ser as palavras dos outros. Não sabendo falar, não querendo falar, tenho que falar. Ninguém me obriga a isso [...] Nada poderá jamais me dispensar disso,

diz a voz/personagem de *O Inominável* (BECKETT, 2009, p. 58). Nesse “romance”, portanto, Beckett parece ter lavrado sobre o significante, a tal ponto reduzindo o sentido, recontado (suas) letras até desvelar apenas uma voz – o objeto – desencarnada. Daí, mesmo em textos mais “duros”, a poesia destacar-se apenas pela sonoridade. Amante da pintura e da música, seus textos/poemas e mesmos nas encenações de suas peças que ele mesmo dirigiu, a busca era pelo tom e pelos ritmos. Beckett chega, inclusive, a ensaiar, lendo lentamente, com seu sotaque irlandês, o texto das peças junto com os atores “com uma voz quase hipnótica”, repetindo a estratégia incontáveis vezes, até encontrar o “justo tom” (KNOWLSON, 1999, p. 681). Em “*Paroles et Musiques e Cascando*”, por exemplo, a própria música é um personagem (p. 630). Sua visada era chegar ao extremo da abstração da música. Os exemplos estão por toda parte, mas o importa aqui é aproximar essa extrema busca da sonoridade como equivalendo à insistência em destacar, dele Beckett, suas letras, os elementos mínimos, sem sentido, que sustentam sua escritura e o aproximam da poesia. Pois o de que se trata é de reduzir o sentido e chegar ao osso das palavras, que “[...] produzirá significância em detrimento de seu valor semântico” (MANDIL, 2003, p. 31). O que importa disso é que [...] Residiria aí o poder poético das palavras, qual seja, o de evocar uma multiplicidade de significações por meio de um movimento de suspensão de qualquer decisão semântica” (p. 31), tal é o valor da letra: ela toca no real – tomado aqui como o vazio – por isso a poesia é o que mais se aproxima do real, daquilo que, na vida, *não para de não se escrever* (LACAN, 1982, p. 198), e que “[...] só poderia se inscrever por um impasse na formalização” (p. 125), sendo, a poesia, um deles.

A letra, para Lacan, é inicialmente apresentada, em a “Instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” (1998) da seguinte maneira: “Designamos por letra este suporte material que o discurso toma emprestado da linguagem” (p. 498). Em *O seminário, livro 20: mais, ainda (1972-73)* (1982) a letra é “O que se escreve”

diz Lacan (p. 63), é aquilo com o que se escreve, e a escrita, como o amor, é o que vem no lugar da impossibilidade de fazer um com o objeto (da impossibilidade da relação sexual) tal é o que Lacan desenvolve neste *Seminário*. Já em “Lituraterra” (LACAN, 2003, p. 19), lançando mão do trocadilho joyceano, que faz deslizar *letter* para *litter*, Lacan dirá que a letra traz, em si, a dimensão do lixo, do resto. Mas um resto fecundo, na medida em que a letra – o sem sentido do significante, o real que o sustenta – produz e contorna, ao mesmo tempo, aquilo que, da experiência humana não pode ser simbolizado: “A borda do furo no saber, não é isso que ela [a letra] desenha? (p. 18).

A partir desses pequenos recortes sobre a letra, importa saber aqui de que maneira Beckett, esse produtor de vazios, seja em *O inominável* ou em outra de suas obras, mas principalmente a partir dela, vai se aproximando, e desvelando o que realmente importava para ele. Segundo João Adolfo Hansen (2009, p. 8), ele “Comprime, reduz e dissolve significações do espaço, do tempo, do eu, do corpo, de personagens, de objetos, de fatos, de eventos e de ações para eliminar a linguagem”, além de situar, nesse romance/anti-romance,

[...] a voz aquém da sua identificação como simples eu pronominal. Ou seja: faz o pronome eu da enunciação da voz ser um eles anônimo e impessoal [...] A busca de eliminar as unidades de significação sabota continuamente a narração enquanto ironicamente a faz prosseguir (p. 13-15).

Ora, é mesmo assim que se pode “destacar letras”. A letra, como o “literal” do significante, não remete mais a sentido algum, pois a letra/lettre/liter como indica Miller (apud MANDIL, 2003, p. 30), “[...] seria o significante despojado de qualquer valor de significação e localizado na materialidade que nos é presentificada pelos caracteres de imprensa. Não por isso menos localizável quando é fonema, em um sistema de oposição”, e foi o que fez Beckett: transmutou pedras em palavras, palavras em letras e letras, em puro som.

Uma questão se impôs quando da leitura que fiz, de *O inominável*, última obra da *trilogia* (*Molloy* (1948) e *Malone Morre* (1948)): como alguém consegue dizer, dizer, dizer tanto e tanto, mas sem dizer nada, – sensação de alívio quando um crítico renomado, Hansen (2009) diz que ele também se esquece do que leu após leitura ler Beckett – ou o de que se trata é de circunscrever, abrindo mão do sentido, um vazio? Pois isso é o que pode ocorrer quando da leitura desta obra: o que Beckett

está dizendo? Esse é um traço de sua escrita aí, mas que se repete, de alguma maneira, em toda sua obra.

Em *O Inominável*, então, possivelmente se pode recortar o que seria, para Beckett, a função da letra, melhor, de seu destacamento. A suposição é a de Beckett faz isso ao colocar apenas uma “voz” que vem de um lugar indeterminado do próprio campo da linguagem, e para falar da insuficiência de um nome para nomear algo: o inominável que origina tudo o que, apesar disso, se nomeia. Mas isso se vê também nos dois primeiros textos da *trilogia*, em peças como *Esperando Godot*, *Fim de Partida*, em *Dias felizes* e outros textos. Em *Cap ou Pire*, por exemplo, somente ao sonorizar as letras impressas é possível pintar/desenhar/visualizar a cena central em questão: a morte de uma criança, mencionada acima. Cena construída, pois, com a sonoridade de *lalangue*. *Lalangue*, portanto, é o som da letra. A letra, por sua vez, é o que faz o traçando, uma “borda no furo do saber” (LACAN, 2003, p. 18) é “o instrumento apropriado à escritura [écriture]” (p. 18), é “a razão do inconsciente” (p. 18), é o que, do significante que vem do Outro, carregado pela voz, pelo objeto voz, se marca na carne como uma marca apagada, enigmática, à espera de uma decifração. O artista, portanto, com sua obra, arranca de sua carne uma letra solucionando um enigma com outro enigma: o objeto artístico;

Beckett não cessou, pois, até o fim, de tentar sonorizar sua escrita/letra. Suas “reminiscências”, que já desde o início estavam lá somente para que pudesse reinventar sua memória, foram, pouco a pouco, dando lugar ao som das letras que compuseram, mais que sua obra, sua própria existência. Por isso sua preocupação “obsessiva” era sempre com o tom, o tom e o gesto, o timbre, a musicalidade enfim de não importa qual texto. Não por acaso, esse artista se interessou sobretudo pelas emissões radiofônicas de sua “novelas”.

Beckett, parece, passou a ter como visada, seja quando dirigia suas próprias peças, seja quando compunha seus poemas e peças para o rádio, dar lugar à sonoridade das palavras. É como se todo o resto, cenário, significantes, por exemplo, somente estivessem que estar ali para amparar o último som, quer dizer, aquele que toca no silêncio, no vazio de uma existência em torno do qual tudo se organiza. Talvez, diante do envisgamento do olhar materno, o artista Beckett não teve outra saída senão responder com uma voz desencarnada que compõe praticamente toda sua

obra. Talvez por essa razão é que este “entorno” que compunham suas cenas, esta estética indispensável a uma obra, se aproximasse da imobilidade da pintura, pela qual era, Beckett, obstinadamente apaixonado. Assim, possivelmente, ele tenha podido conjugar olhar e voz de uma outra maneira que não àquela à qual, ele próprio, com seu naco de carne, havia sido destinado por sua história. É por um golpe estético, pois, que esse artista subverte sua posição na vida: ele brinca com a língua, dá voz, recortando o objeto causa, à *lalangue*, destacando sua letra, e assim escreve seu *sinthoma*<sup>148</sup>: Samuel Beckett!

Ilustração 18: Not I by Samuel Beckett



Fonte: Johncoulthart.com (2006)

<sup>148</sup>

“Brincar com a língua, dar voz a *lalangue*, escrever o *sinthoma*” título de texto inédito de Renata Conde Vescovi (Analista Membro da ELPV).

## 7. CONCLUSÃO

Ao finalizar este trabalho, uma benigna inquietação me invade: o *nachträglich*, o só depois de um tempo de elaboração e escrita de tudo que ficou guardado, em instância, por se dizer nas entrelinhas do que pude aprender com esse – vou me permitir o superlativo – magnífico escritor que é Samuel Beckett. Sem outra saída, vou continuar, pois se a poética de Beckett se sustenta no “menos”, no “esgotamento” por um lado, por outro, como criador de vazios, seu texto, porque pleno desses vazios, nos permite inesgotáveis vias de entrada e de exploração.

O início do trabalho não pôde se dar sem que eu trouxesse para seu escopo a relação possível entre literatura e psicanálise, esclarecendo que o de que se trata não é de “psicanalisar” a arte ou o artista, mas construir um espaço em que esses campos possam se deixar atravessar um pelo outro. Com isso a psicanálise tem muito a ganhar. E Lacan esperava que também a crítica literária pudesse avançar com este que pode ser sempre um encontro bem-sucedido, no que ambos, tanto a literatura quanto a psicanálise, bem-dizem a função dos restos, acolhendo-os.

Confesso que quando me aproximei, primeiro de *Fim de Partida*, depois de *Esperando Godot*, anos atrás, não imaginava que sua obra fosse quase infinita. Quase infinita porque sempre aberta. Um livro ou uma peça são outros a cada vez lidos, ainda que se possa falar de um último texto escrito. Aliás, “Comment dire”<sup>149</sup> escrito pouco antes de sua morte, em 1989, cujo derradeiro retoque lhe foi dado já no hospital, último texto de Beckett, começa curiosamente, com a palavra “folie”, loucura, não por acaso relacionada à possibilidade do dizer, melhor, do como dizer. Questão essencial para Beckett, sem resposta, mas que encontra um enquadre, para melhor falhar, numa forma: a poesia.

Entretanto, ainda que com pouca proximidade/intimidade com o autor, a peça *Fim de Partida*, desde que a li pela primeira vez, interrogou-me no sentido de começar a supor que Beckett trazia, em sua dramaturgia, as questões do homem contemporâneo. Suposição que foi ganhando corpo à medida em que busquei outras de suas obras. Por isso não me contentei em ficar com a primeira. Visando

---

<sup>149</sup> (ANEXO B). Disponível em: <<http://www.florilege.free.fr/florilege/beckett/commentd.htm>>. Acesso em 15/11/2016.

então, a dar lugar à minha curiosidade e desejo de investigar, inicialmente sobre a relação entre a vida e a obra de Beckett, descubro que a segunda é que é sua verdadeira vida, e que nela Beckett buscou construir, em posição de exilado voluntário, um território onde pôde encontrar-se com seu desejo de escrita. E, tornando-se escritor, com sua arte, seu estilo, pôde desvelar não somente algo do universal da condição – nossa precária e (comi)trágica condição – mas, como artista contemporâneo, pôde lançar luz sobre o que, em sua época já caía sobre as trevas de um tempo que se denomina “sombrios”: que o homem, hoje, está em posição de exilado, mas sem recursos para constituir suas terras fecundas.

Por isso, a tentativa foi me deixar instruir, não sem considerar a minha condição de psicanalista, sobre a estética/poética de Beckett, mas também a respeito do que se passa com o sujeito que chamamos de pós-moderno. Para tanto, foi preciso discutir a respeito dos conceitos de “moderno” e “pós-moderno”, sem pretender responder às querelas que, há tempos, alimentam esta discussão. Foi necessário também delinear o conceito de sujeito para a psicanálise na medida em que ele recebe, depois de Freud, para além da consciência, o estatuto de sujeito do inconsciente. Tratou-se, notadamente, de apreender o que o texto de Beckett, como provável antecipação através do que enuncia, diz da posição do sujeito em nossa contemporaneidade em relação aos destinos, as vicissitudes da pulsão em tempos marcados tanto pela objetificação da Ciência quanto pelas demandas do Mercado, cujo discurso exige um sujeito “novo”, livre para consumir e gozar com os objetos produzidos na promessa de uma felicidade. Esses foram os temas tratados nos três primeiros capítulos.

O capítulo 4 tenta mostrar como o mundo contemporâneo, que já sem a tragédia tem recusado o trágico da existência e as consequências disso para o sujeito, não sem fazer um percurso sobre a tragédia, o surgimento do trágico e a tendência a expulsá-lo, hoje. Não sem mostrar em que o texto beckettiano é trágico, ainda que somente subsista nele uns poucos recursos da tragédia. Pretendi aprender com Beckett sobre as quantas andam o amor e o erotismo hoje. E como Beckett apresenta tanto a impossibilidade estrutural da relação amorosa/erótica quanto deixa entrever os impasses do homem pós-moderno frente ao real do sexo e da morte diante dos quais, na atualidade, tem se visto com poucos elementos simbólicos para traduzir

sua experiência e construir tanto sua posição sexual quanto as ficções do amor. Bem como tem ficado desarmado frente a angústia: precário simbolicamente, o homem pós-moderno sucumbe – como o personagem Lucky (*Esperando Godot*) – diante dos falidos enunciados da ciência e suas promessas, enlouquece por não poder mesmo se colocar a questão, “*Comment dire*”, como dizer? Contemplo estas questões nos dois últimos capítulos.

Antes de concluir, e alterando o lugar das dedicatórias, encerro este trabalho dedicando-o ao homem de hoje, ao sujeito restificado que erra desamparado na cena do mundo antecipado por Beckett, cujos recursos linguageiros são escassos e, por isso, sossobram em um mar de angústia. E se a angústia pode ser considerada letra que espera uma decifração e a linguagem é parca em nossos tempos, o homem contemporâneo, não conseguindo traduzir suas marcas, sucumbirá diante do intraduzível por não poder decifrá-lo, quer dizer, por não poder construir um outro enigma e... continuar. Mas nem tudo está perdido quando se sonha um sonho assim:

- Estava numa banheira e me esfregava até sangrar. E me perguntava: você acha que assim vai conseguir retirar suas tatuagens, com água e sabão? Ou se ferindo?

Acordei e pensei: mas eu não tenho tatuagem! Ou tenho? Pego papel e caneta: pela primeira vez na vida escrevo um conto. E aumento, então, dois pontos. Porque, agora, além de contar, não espero, escrevo!

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. Tradução de Luiz Eduardo Bicca, revisão da tradução de Guido de Almeida. São Paulo: Editora Ática S.A., 1992.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALBERTI, Sonia. *O discurso do capitalista e o mal estar na cultura*. Disponível em: <<http://www.berggasse19.psc.br/site/wp-content/uploads/2012/07/19133239-Sonia-Alberti-O-Discurso-Do-Capitalist-A-e-o-Mal-Estar-Na-Cultura-1.pdf>>. Acesso em: 10/11/2016.

ANDRADE, Fábio de Souza. Introdução: Matando o tempo: o impasse e a espera. In: BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 7-31.

\_\_\_\_\_. Matando o tempo: o impasse e a espera. In: *Fim de Partida*. São PAULO: Cosac & Naify, 2002.

ANDERS, Günter. Anexo. In: BECKETT, S. *Fim de partida*. Tradução de Fábio de Souza. Coleção prosa do Mundo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1984

\_\_\_\_\_. Orelha da contracapa. In: BECKETT, S. *Fim de partida*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002. Coleção Prosa do Mundo.

\_\_\_\_\_. Nascido (1978). In: *70 historinhas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016. Disponível em: <<http://a-devoradora-de-livros.blogspot.com.br/2013/04/nascido-carlos-drummond-de-andrade.html>>. Acesso em: 02/11/2016.

\_\_\_\_\_. *Samuel Beckett, o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ANZIEU, Didier. *Beckett*. Paris: Gallimard, 1998. Collection Folio-Essais.

ARENDDT, Hannah. *La crise de la culture*. Paris: Gallimard, 1972.

\_\_\_\_\_. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARISTOTE. *Poétique*. Traduction de Odette Bellevenue et Severine Auffret. Éditions milles une nuits, 1997.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. 16. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S/A, 2004

BADIOU, Alain. Quel avenir pour la jeunesse? La Grande table (2ème partie). Disponível em: <<https://www.franceculture.fr/personne-alain-badiou.html>>. Acesso em: 01/11/2016.

\_\_\_\_\_. *Beckett, l'incroyable désir*. Paris: Fayard, 2011.

BATAILLE, George. *O Erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

BARROS, Manoel de. In: *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (áudio). Rio de Janeiro: Record, 2001. Disponível em: <<http://poetasdemarte.blogspot.com.br/2012/06/poesia-esta-guardada-nas-palavras.html>>. Acesso em 18/11/2016.

BARTHES, Roland. *Structure du fait divers. Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.

BECKETT, Samuel. *Cap ou pire*. Paris: Minuit, 1991.

\_\_\_\_\_. *A última gravação de Krapp* (1958). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BocpSvPCMXY>>. Acesso em 12/10/2012.

\_\_\_\_\_. *Comment c'est*. Paris: Les Éditions Minuit, 1961.

\_\_\_\_\_. *Dias felizes*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. *Dream of Fair to Middling Women* (1932). New York: Arcade Publishing in association whit Riverrum Press Unitet States: 1992.

\_\_\_\_\_. *Dante and the Lobster*. Disponível em: <[http://www.oocities.org/hotsprings/villa/7228/Dante\\_and\\_the\\_Lobster.html](http://www.oocities.org/hotsprings/villa/7228/Dante_and_the_Lobster.html)>. Acesso em: 26/06/2015.

\_\_\_\_\_. *Echo's Bones and Other Precipitates*. Paris: Europa p. 1935. Reprinted in *Poems in English*. London: John Calder, 1961.

\_\_\_\_\_. *Esperando Godot*. Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. *Fim de Partida*. Tradução: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. *La fin*. Paris: Minuit, 1958.

\_\_\_\_\_. *Le Dépeupleur*. Paris: Les Éditions Minuit, 1970.

\_\_\_\_\_. *L'Expulsé*. Paris: Les Éditions Minuit, 1958.

\_\_\_\_\_. *L'innommable*. Paris: Les Éditions Minuit, 2004.

\_\_\_\_\_. *Molloy*. Tradução e prefácio de Ana Halena Souza. 2. ed. São Paulo: Globo, 2014.

\_\_\_\_\_. *Malone Morre*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Mercier et Camier*. Paris: Les Éditions Minuit, 2006.

\_\_\_\_\_. *More Pricks than Kicks*. London: John Calder, 1993.

\_\_\_\_\_. *Murphy*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *Nouvelles et Textes pour Rien*. Paris: Les Éditions Minuit, 1958.

\_\_\_\_\_. *O inominável*. Tradução de Ana Halena Souza; prefácio de João Adolfo Hansen. São Paulo: Globo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Oh les beaux jours*. Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?q=oh+les+beaux+jours+beckett>>. Acesso em: 07/11/2016.

\_\_\_\_\_. *Ossos de Eco*. Tradução de Caetano W. Galindo, Rogério W. Galindo. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

\_\_\_\_\_. *Pour finir encore*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976.

\_\_\_\_\_. *Proust*. Traduit de l'anglais et présenté par Edith Fournier. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

BERGMAN, Ingmar. *O sétimo selo*. Suécia: filme, 1957. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-548/>>. Acesso em: 20/01/2016.

BERNAL, Olga. Le glissement hors du langage. In: *Les Cahier de L'Herne : BECKETT*. Paris: Éditions de l'Herne, 1976-1997.

BERNINI, Giovanni Lorenzo. *Êxtase de Santa Teresa*. Bolg Juli Rossi, 21 de maio de 2013. Disponível em : <<http://julirossi.blogspot.com.br/2013/05/extase-de-santa-teresa.html>>. Acesso em: 30/04/2016.

BERNOLD, André. *L'amitié de Beckett*, 1979-1989. Paris : Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1992.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre a venir*. Paris: Gallimard, 1986.

\_\_\_\_\_. *L'entretien infinie*. Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. *L'écriture du désastres*, Paris, Gallimard, 1980.

BOUSQUET Mireille. L'épuisement dans l'œuvre de Samuel Beckett: point critique ou lieu commun? Doctorat Langues, littérature et civilisations des pays anglophones. Université Paris VIII – Vincennes – Sait-Denis, Ecole Doctorale « pratiques et theories du sens », 2009.

BRATER, Enoch. Voyelles, Chromlechs and Special (W)rites of *Wortward Ho*. In: ACHESON, James; ARTHUR, Katherina (sous la dir. de). *Beckett's Later Fiction and Drama*. NEW YORK: 1994, p. 172, apud. NÃO COMPREENDI DE QUE TIPO DE REFERÊNCIA SE TRATA

COELHO, Teixeira. *Moderno, pós-moderno: modos & versões*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

COSTARD, Larissa. "*A utopia estético-política da arte: a arte como parte da estratégia revolucionária na obra de Mario Pedrosa*". Niterói: UFF, 2010.

COUTO, Luís Flávio Silva Couto; TEIXEIRA, Vanessa Leite. *A cultura do consumo: uma leitura psicanalítica lacaniana*. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-73722010000300016&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722010000300016&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)>. Acesso em: 15/12/2015.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Buschet-Chastel, 1967.

DECARTES, René. *Descartes, Obra Escolhida*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

DELEULE, Didier. Art (Aspects esthétiques) – La contemplation esthétique. *Encyclopædia Universalis* (en ligne). Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-aspects-esthetiques-la-contemplation-esthetique/>>. Acesso em: 15/08/2015.

DIAS, Gonçalves. "Canção do Exílio". In: *Primeiros Cantos*. Belém: NEAD – NÚCLEO DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA. Disponível em [www.nead.unama.br](http://www.nead.unama.br). Sd. Acesso em 28/04/2014.

DIMANCHE, André. *Samuel Beckett, documents sonores: présentation des œuvres*. Paris: André Dimanche Éditeur / Ina, 1979.

DORT, Bernard; MOREL, Jacques. Tragedie. *Encyclopædia Universalis* (en ligne). Consulté le 13 novembre 2016. Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/tragedie/>>. Acesso em: 13/01/2013.

DUFOUR, Dany-Robert. *A Arte de reduzir as cabeças: sobre a nova servidão na sociedade liberal*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

\_\_\_\_\_. *Les mystères de la trinité*. Paris: Gallimard, 1990.

\_\_\_\_\_. *Os mistérios da trindade*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

\_\_\_\_\_. *O Divino Mercado, a revolução liberal cultural*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

ÉMILE, Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966. p. 259.

ENCRYPTED. *Nagg e Nell*. Disponível em : <<https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSs2OIPEx49qKriLkFabmQBHxL-1CRoEPbu40daLJgnM9NMri5IQ>>. Acesso em: 12/11/2016.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008.

ESCOLA, Marc. *Le Tragique*. Paris : Flammarion, 2002.

FOUCAULT, Michel. Michel Foucault por ele mesmo - (Michel Foucault Par Lui Même) 2003. <<https://www.youtube.com/watch?v=Xkn31sjh4To>>. Acesso em 20/11/2016.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos (1900). In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1972. v. IV e V.

\_\_\_\_\_. Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos (1925). In : *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de J. Salomão. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro : Imago Editora LTDA, 1976. v. XIX.

\_\_\_\_\_. A Repressão (1915). In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1974. v. XIV.

\_\_\_\_\_. Conferência XXIII: feminilidade. In: *Obras Completas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1976. v. XXII.

\_\_\_\_\_. Escritores criativos e devaneios. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1976. v. IX.

\_\_\_\_\_. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen (1907 [1906]). In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1976. v. IX.

\_\_\_\_\_. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess, Carta 71. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de J. Salomão. Edição Standard Brasileira Rio de Janeiro : Imago Editora LTDA. 1976. v. I, p. 358-359.

\_\_\_\_\_. Moisés e o monoteísmo, Três ensaios (1939 [1934-38]) (1900). In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1972. v. IV e V.

\_\_\_\_\_. O futuro de uma ilusão. In: *Obras completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1974. v. XXI.

\_\_\_\_\_. O Inconsciente (1915). In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1974. v. XIV.

\_\_\_\_\_. O instinto e suas vicissitudes. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1974. v. XIV.

\_\_\_\_\_. O Mal-estar na civilização. In: *Obras completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1974. v. XXI.

\_\_\_\_\_. Poesia e fine frenzy. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1977. v. I, p. 346.

\_\_\_\_\_. Projeto para uma psicologia científica (1895). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1977. v. I.

\_\_\_\_\_. Romances familiares. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1976. v. IX.

\_\_\_\_\_. Uma dificuldade no caminho da psicanálise (1917). In: *Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1976. v. XVII, p. 178.

GONÇALVES, Marli. *Fita de Moebius*. Disponível em: <<https://marligo.wordpress.com/2013/02/15/exclusivo-uma-fita-que-constroi-o-infinito->

saiba-qual-sera-o-simbolo-escolhido-do-novo-partido-dos-sonhaticos-marineiros-rede/>. Acesso em: 25/10/2016.

GOYA, Francisco de. *O sono da razão produz monstros*. 13/06/2013. Disponível em: <<http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2013/06/13/1030325/conheca-sonho-da-razo-produz-monstros-goya.html#>>. Acesso em 01/11/2013.

HANSEN, João Adolfo. Eu nos faltará sempre. Prefácio. In: BECKETT, Samuel. *O inominável*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

HUIT CLOS. In: Dictionnaire de français Larousse. Disponível em: <[www.larousse.fr/dictionnaires/francais/\\_huis\\_clos/40585](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/_huis_clos/40585)>. Acesso em: 25/10/2016.

IONESCO, Eugéne. A propos de Beckett. In: *Les Cahier de L'Herne : BECKETT*. TACOU, Constantin (direction). Paris: L'Herne/Fayard, 1997.

JAMESON, Fredric. *Le postmodernism ou la logique du capitalisme tardif*. Traduit de l'américain par Florence Nevoltry. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2011.

JANNOUD, Claud. Roland Barthes Contre les idées reçues. Propos recueillis par Claude Jannoud. Œvres Complètes, tome IV. Le Figaro. Paris. 27 juillet 974.

JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

\_\_\_\_\_. *Beckett par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

KNOWLSON, James. *Beckett*. Traduite de l'anglais par Oristelle Bonis. Paris: ACTES SUD, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. Le Père, L'amour, L'Exil . In: *Les Cahier de L'Herne : BECKETT*. TACOU, Constantin (direction). Paris : L'Herne/Fayard, 1997.

LACAN, Jacques. *A agressividade em psicanálise*. In: *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

\_\_\_\_\_. *A coisa freudiana*. In: *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

\_\_\_\_\_. *A significação do falo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

\_\_\_\_\_. *A terceira*. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/a-terceira-jacques-lacan.html#>>. Acesso em 06/11/2016.

\_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

\_\_\_\_\_. *Função e campo da fala e da linguagem*. In: *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

\_\_\_\_\_. *Le Séminaire, livre VI, Le désir et son interpretation*. Paris: Éditions de La Martinière et le Champ Freudien Éditeur, 2013.

\_\_\_\_\_. *Le Séminaire, livre VII, L'étiqúe de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.

\_\_\_\_\_. *Les non-dupes errent (1973-1974)*. Texto inédito. Disponível em: <<http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-Les-non-dupes-errent-1973-1974,249>>. Acesso em 01/10/2016.

\_\_\_\_\_. *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre, 1976 e 1977*. Inédito. Disponível em: <<http://www.valas.fr/L-insu-que-sait-de-l-une-bevue-s-aile-a-mourre-L-ecolier-lacanian-en-27-petits-cahiers-no-24,119>>. Acesso em 08/11/2013.

\_\_\_\_\_. *Outros Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

\_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 4: a relação de objeto (1956-1957)*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.

\_\_\_\_\_. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1960-1961). Versão de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.

\_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 10: a angústia*. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller, tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 11, os quatro conceitos* (1964). Versão brasileira de MD Magno Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1979.

\_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller, tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 17, o avesso da psicanálise* (1969-1970). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1992.

\_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 19: ... ou pior* (1971-1972). Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller, tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2012

\_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-1973). Versão de MD Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1982.

\_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 23: o sinthome* (1975-1976). Tradução: Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

\_\_\_\_\_. *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Assvrio & Alvim, 1989. p. 23.

\_\_\_\_\_. Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. In : *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

LACARRIÈRE, Jacques. LATINES (LANGUE ET LITTÉRATURE) – Le théâtre, *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/latines-langue-et-litterature-le-theatre/> Disponível em: <[www.universalis.fr/](http://www.universalis.fr/)>, 2004. Acesso em: 18/01/2013.

LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. Tradução de Fátima S. Correia, Maria Emília V. Aguiar, José Eduardo Torres, Maria Gorete de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LEBRUN, Jean-Pierre. *A perversão comum: viver juntos sem outro*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 2008.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na subjetivação*. Tradução de Mário Fleig, Francisco F. Settineri e Cristóvão A. Viero. Porto Alegre: 2010.

\_\_\_\_\_. *Um mundo sem limite, ensaio para uma clínica psicanalítica do social*. Tradução de Sandra Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

\_\_\_\_\_. Prefácio à obra O homem sem gravidade. In: *O homem sem gravidade: gozar a qualquer preço*. Entrevistas por Jean-Pierre Lebrun. Tradução de Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

LÉGER, Nathalie. *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*. Paris: Editions Allias, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 1955.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio*. Barueri: Manoele, 2005.

\_\_\_\_\_. CHARLES, Sébastien. *Os Tempos Hipermodernos*. São Paulos: Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, Guy; SERROY, Jean. *L'esthétisation du monde: Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paria: Gallimard, 2013.

LOUISE Bourgeois: Ela desapareceu num silêncio absoluto. 02/06/2010. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/louise-bourgeois-ela-desapareceu-num-silencio-absoluto-258067>>. Acesso em 15/11/2016.

LUZ, Madel. *Impactos da tecnociência nos saberes, na cultura da vida e saúde*. Fórum Sociológico [online], 24|2014, 01/11/2014. Disponível em: <<http://sociologico.revues.org/1007%20;%20DOI%20:%2010.4000/sociologico.1007>>. Acesso em: 09/11/2016.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

\_\_\_\_\_. *Le postmoderne explique aux enfants, Correspondance 1982-1985*. Paris: Editions Galilée, 1985.

\_\_\_\_\_. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo C. Barbosa; posfácio de Silvano Santiago. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

MAFFESOLI, Michel; PERRIER, Brice. *L'homme postmoderne* (avec la participation du CEAQ). Paris: Bourin Éditeur, 2012.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Contra Capa Livraria / Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MARTY, Eric. Entrevista por Jacques Henric, Art Press N°289, 2002, p. 52.

MAYOS, Gonçal. *O problema sujeito-objeto em Descartes, perspectiva da Modernidade*. Tradução Mariá Brochado e Natália Freitas Miranda. (Originalmente publicado como "El problema sujeto-objeto en Descartes, prisma de la modernidad". *Pensamiento - Revista de investigación e información filosófica*. Madrid, n. 195, v. 49, pp. 371-390, jul.-sep. 1993).

MELMAN, Charles. *Novas formas clínicas no início do terceiro milênio*. Porto Alegre: CMC Editora, 2003. Textos transcritos do seminário realizado em Curitiba, em abril de 2002.

\_\_\_\_\_. *O homem sem gravidade: gozar a qualquer preço*. Entrevistas por Jean-Pierre Lebrun. Tradução de Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

MICHEL Foucault Por Ele Mesmo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xkn31sjh4To>>. Acesso em: 20/07/2016. Título original: Michel Foucault Par Lui Même.

MILLOT, Catherine. *Gide, Genet, Mishima, inteligência da perversão*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

MUSIL, Robert. *L'homme sans gravité*. Paris : Éditions du seuil, 1956 pour l'édition française, tome I. Disponível em : <<http://fr.scribd.com/doc/190620062/L-Homme-Sans-Qualites-Tome-I-Robert-Musil#scribd>>. Acesso em : 26/09/2016.

NAZAR, Teresa Palazzo. *O sujeito e seu texto – Psicanálise, arte e filosofia*. Rio de Janeiro: Cia. De Freud, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *La naissance de la tragedie*. Paris : Éditions Gonthier, 1964.

O ABUTRE. Direção: Dan Gilroy. EUA: Bold Films, 2014. DVD (117min). Título original: *Nightcrawler*.

OVIDE. *Les Tristes, Livre V, Elégie 7*. Site de L'antiquité grecque et latine Du moyen âge de Philippe Remacle, Philippe Renault, François-Dominique Fournier, J. P. Murcia, Thierry Vebr, Caroline Carrat.

OVÍDIO. *Cartas de Amor*. Tradução de Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2003.

PARIS, *Années Folles*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=oH-OuuywE-g>>. Acesso em: 12/10/2016.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. Acadêmicos e Modernos - Textos Escolhidos*. São Paulo:Eduspe. 2004, v. 3.

PEPSIC.BVSALUD.ORG. *Esquema do sujeito*. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/img/revistas/reverso/v31n58/58a08f2.jpg>>. Acesso em: 15/10/2016.

POMMIER, Gérard. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1987.

QUINET, Antonio. *L'Inconscient structuré comme un théâtre*. *Savoirs et clinique* 1/2010 (n° 12), p. 188-195. Disponível em: < <http://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2010-1-page-188.htm>>. DOI: 10.3917/sc.012.0188. Acesso em: 24/05/2016.

RAMOS, Nuno. Prefácio. In: BECKETT, Samuel. *Murphy*. 4. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

REAVEY, George. Première vision de “Oh les beaux jours”-1962. In: *L'HERNE, BECKETT*. Paris: Fayard, 1997.

REGNAULT, François. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

RETORNO a Lacan. *O nó borromeano do sintoma*. Disponível em: <<http://retornalacan.blogspot.com.br/2015/08/o-mapa-de-lacan.html>>. Acesso em 01/11/2016.

RODRIGUES, Antônio Medina. *A função do coro na tragédia grega*. Texto baseado na fala do Prof. Antonio Medina Rodrigues, 28 setembro 2009, no espaço do SESI/Paulista. Disponível em: <<http://literandoavida.blogspot.com.br/2009/09/funcao-do-coro-na-tragedia-grega.html>>. Acesso em: 18/08/2015.

ROFER, Daniel. Ato sem palavras. Direção: de Ana Icó. Enviado em 24 de ago de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NTtMfoluMnA>>. Acesso em: 12/12/2016.

ROMILLY, J. *La Tragédie grecque*. Paris: Puf, rééd. Coll. “Quadrige”, 8. ed. (1. ed. 1970), 2006.

SABATINI, Frederico. Introduction: BECKETT MODERN/POSTMODERN. In: CoSMo Comparative Studies in Modernism. Torino: Università degli studi di Torino, alma universitas teurinesis, Centro Studi Arti della Modernità, n° 5, 2014. Disponível em: <<http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/issue/view/111>>. Acesso em 14/11/2016.

SAID, Edward. *Reflexões Sobre o Exílio*. Tradução de Pedro Mais Soares. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

SCHWARTZ, Adriano. Obra aproxima universo de Beckett. In: *Folha de São Paulo/ilustrada*, 5/10/2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1510200517.htm>>. Acesso em: 15/05/2016.

SOLLERS, Philippe. L'éthique de Beckett In: *La guerre du goût*. Paris: Folio, 1996. Disponível em: <[http://www.pileface.com/sollers/IMG/pdf/beckett\\_ethique.pdf](http://www.pileface.com/sollers/IMG/pdf/beckett_ethique.pdf)>. Acesso em: 29/11/2015.

SOUZA, Ana Helena. “*Moloy*: dizer sempre ou quase”. In: *Molloy*. Tradução e prefácio de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2014, 2a ed..

SOUZA, André Luís Bonfim. “Adorno, Beckett e o sujeito deformado: reflexões sobre a vida danificada”. *Argumentos – Revista de Filosofia*, Ano I, 2001. Disponível em: <[www.periodicos.ufc.br/index.php/argumentos/article/download/173/173](http://www.periodicos.ufc.br/index.php/argumentos/article/download/173/173)>. Acesso em: 15/05/2016.

SOUZA, Olga Maria M.C. A psicanálise e as letras. In: *Modernidades e pós-modernidades em dois tempos*. Vitória: Flores & Cultura ed., 2002. p. 267.

THOMAS, Gerald. *Dias Felizes, de Samuel Beckett*. In: GLOBO BLOGS, enviado em 04/12/ 2010. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/dias-felizes-de-samuel-beckett-por-gerald-thomas-346466.html>>. Acesso em: 17/01/2015.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos, Figuração do Outro na Grécia Antiga: Ártemis e Gorgó*. Tradução: Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ltda, 1988.

\_\_\_\_\_. *Tragédie*. In : *Encyclopedie Universalis France S. A.*, 1985.

WEBB, Eugene. *As peças de Samuel Beckett*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É realizações, 2012.

ZIZEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma? (1989). In: *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

## ANEXO A

## Eu, etiqueta

Em minha calça está grudado um nome  
Que não é meu de batismo ou de cartório  
Um nome... estranho  
Meu blusão traz lembrete de bebida  
Que jamais pus na boca, nessa vida,  
Em minha camiseta, a marca de cigarro  
Que não fumo, até hoje não fumei.  
Minhas meias falam de produtos  
Que nunca experimentei  
Mas são comunicados a meus pés.  
Meu tênis é proclama colorido  
De alguma coisa não provada  
Por este provador de longa idade.  
Meu lenço, meu relógio, meu chaveiro,  
Minha gravata e cinto e escova e pente,  
Meu copo, minha xícara,  
Minha toalha de banho e sabonete,  
Meu isso, meu aquilo.  
Desde a cabeça ao bico dos sapatos,  
São mensagens,  
Letras falantes,  
Gritos visuais,  
Ordens de uso, abuso, reincidências.  
Costume, hábito, premência,  
Indispensabilidade,  
E fazem de mim homem-anúncio itinerante,  
Escravo da matéria anunciada.  
Estou, estou na moda.  
É duro andar na moda, ainda que a moda  
Seja negar minha identidade,  
Trocá-lo por mil, açambarcando  
Todas as marcas registradas,  
Todos os logotipos do mercado.  
Com que inocência demito-me de ser  
Eu que antes era e me sabia

Tão diverso de outros, tão mim mesmo,  
Ser pensante sentinte e solitário  
Com outros seres diversos e conscientes  
De sua humana, invencível condição.  
Agora sou anúncio  
Ora vulgar ora bizarro.  
Em língua nacional ou em qualquer língua  
(Qualquer, principalmente.)  
E nisto me comprazo, tiro glória  
De minha anulação.  
Não sou - vê lá - anúncio contratado.  
Eu é que mimosamente pago  
Para anunciar, para vender  
Em bares festas praias pérgulas piscinas,  
E bem à vista exibo esta etiqueta  
Global no corpo que desiste  
De ser veste e sandália de uma essência  
Tão viva, independente,  
Que moda ou suborno algum a compromete.  
Onde terei jogado fora  
meu gosto e capacidade de escolher,  
Minhas idiossincrasias tão pessoais,  
Tão minhas que no rosto se espelhavam  
E cada gesto, cada olhar,  
Cada vinco da roupa  
Sou gravado de forma universal,  
Saio da estampanaria, não de casa,  
Da vitrine me tiram, recolocam,  
Objeto pulsante mas objeto  
Que se oferece como signo de outros  
Objetos estáticos, tarifados.  
Por me ostentar assim, tão orgulhoso  
De ser não eu, mar artigo industrial,  
Peço que meu nome retifiquem.  
Já não me convém o título de homem.  
Meu nome noco é Coisa.  
Eu sou a Coisa, coisamente.

(Carlos Drummond de Andrade, 1984).

## ANEXO B

## COMMENT DIRE, SAMUEL BECKETT, 1989

Folie —  
 folie que de —  
 que de —  
 comment dire —  
 folie que de ce —  
 depuis —  
 folie depuis ce —  
 donné —  
 folie donné ce que de —  
 vu —  
 folie vu ce —  
 ce —  
 comment dire —  
 ceci —  
 ce ceci —  
 ceci-ci —  
 tout ce ceci-ci —  
 folie donné tout ce —  
 vu —  
 folie vu tout ce ceci-ci que de —  
 que de —  
 comment dire —  
 voir —  
 entrevoir —  
 croire entrevoir —  
 vouloir croire entrevoir —  
 folie que de vouloir croire entrevoir quoi  
 —  
 quoi —  
 comment dire —  
 et où —  
 que de vouloir croire entrevoir quoi où —  
 où —  
 comment dire —  
 là —  
 là-bas —  
 loin —  
 loin là là-bas —  
 à peine —  
 loin là là-bas à peine quoi —  
 quoi —  
 comment dire —  
 vu tout ceci —  
 tout ce ceci-ci —

folie que de voir quoi —  
entrevoir —  
croire entrevoir —  
vouloir croire entrevoir —  
loin là là-bas à peine quoi —  
folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi  
—  
quoi —  
comment dire —  
  
comment dire