

**Ele fala de si como de um outro:
Samuel Beckett e o objeto voz**

Mario Sagayama

Agradecimentos

Aos meus pais, Gracioza Pedrozo Sagayama e Sérgio Luiz Sagayama, agradeço pela atenção, pelo carinho, pelo suporte.

A Jana Koosah, pelo porvir.

Aos amigos de todos os dias, que comigo dividiram este processo: Ágatha Barbosa, Ana Beatriz Elorza, Carmem Saito, Clarisse Lyra, Clara Ianni, Diego Scalada, Gabriel Rolim, Flora Himmelstein Leite, Gabriela Sachetto, Guilherme Miranda, Ivi Maiga Bugrimenko, Joséphine Poirot-Delpech, Malu Risi, Maria Clara Villas, Matheus Leston, Mathilde Moaty, Nathalia Capellini, Nicolas Fayette, Pedro Silva, Pedro Nóbrega, Rafael Versolato, Renato Correa, Renato Spinosa, Rodolfo Colombo, Rodrigo Lobo Damasceno, Samuel Malbon, Tânia Oda, Tiago Guilherme Pinheiro, Thiago Fink, Victor Lima Fernandes, Vitor Mortara.

Agradeço a Bruno Risas, Jaci Brasil, Júlio César Magalhães, e Marcelo Jacques de Moraes pela leitura e comentários de trechos desta dissertação.

Para este trabalho, em especial, agradeço a Leda Cartum, pela amizade e pelos debates; a Sofia Nestrovski, pela partilha e apoio; a Carolina Serra Azul e Renan Nuernberger e Thiago dos Santos pela generosidade em dividir ideias e experiências; a Dennis Conti, pelo trabalho de revisão; a Luiz Fernando Ramos, Adriano e Fernando Guimarães pelas conversas sobre teatro; finalmente, a André Goldfeder, um enorme agradecimento por ter sido o primeiro e maior incentivador de meu percurso laciano, que só começou quando por ele soube da existência da pulsão invocante, tema desta dissertação.

A Fábio Rigatto de Souza Andrade, pelo trabalho dedicado e atencioso de orientação.

A todos do Fórum do Campo Lacaniano de São Paulo, onde desde 2015 dei início à minha formação em psicanálise.

A todos do Grupo de Pesquisa Estudos sobre Samuel Beckett, e a Stanley Gontarski, que conosco esteve em 2014.

A todos do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, em especial a Luiz Mattos.

A Verónica Galíndez-Jorge, pelas sugestões apontadas no exame de qualificação, pelos anos de trocas que se estendem desde a graduação e pelo convite para ministrar as aulas sobre Beckett no curso de teatro francês.

A Roberto Zular, pelas sugestões que trouxe no exame de qualificação, pela receptividade às minhas questões desde a graduação e por ser um dos grandes responsáveis pelo fomento do debate sobre a voz e a oralidade em crítica literária.

À Capes, pela bolsa de auxílio nos primeiros meses de pesquisa.

Finalmente, à Fapesp, pela concessão da bolsa de mestrado, processo 2014/08698-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Índice

Posições

Terá sido: a voz

Cena de escuta

Moldura para a morte

Como dizer / Comment dire

Bibliografia

*soudain là sous la boue je me vois
je dis me comme je dis je comme
je dirais il parce que ça m'amuse*
Samuel Beckett

Qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend.
Jacques Lacan

Posições

O TERRENO. Diante de uma casa em demolição, o menino observa: “Olha, pai! Estão construindo um terreno!”.
 “Aletria e Hermenêutica”, João Guimarães Rosa.

Escrito no prefixo “des-”, um núcleo negativo conduz a escrita de Samuel Beckett (1906-1989). Núcleo este que permite se traçar um arco que vai dos primeiros anos de escrita, época em que aventa a despavira, até sua fase final, momento em que publica *O despovoador* (1970). Entre essas duas fases, o escritor irlandês se fez célebre ao publicar sua trilogia do pós-guerra – *Molloy* (1951), *Malone Morre* (1951) e *O inominável* (1953) – e ao levar aos palcos *Esperando Godot* (1952), peça fundamental para o que se chamou à época de Teatro do Absurdo. Em um feito raro, Beckett chega ao auge de sua carreira quando passa a escrever em francês, decisão que é comumente associada a uma busca por distanciar-se da sombra de James Joyce. Com sua escrita bilíngue, Beckett se faz também tradutor de si, faz sua obra ser composta por original e “outro original”.¹

Para um crítico que pensa em português, é possível introduzir a obra do autor a partir da tradução de duas palavras que unem o início ao fim com o mesmo prefixo “des-”. “Despavira” e “despovoador”, pensadas em minha língua, iluminam-se quando postas lado a lado, deflagram seus laços na ressonância que se produz quando são aproximadas: a aliteração entre as duas palavras me invoca a pensá-las juntas, a buscar o que no sentido também pode ressoar. “Dépeupleur”, imaginada por Beckett em francês, não ganha, em inglês, uma tradução satisfatória – “his lost one” foi a curiosa escolha do autor ao traduzir o livro para sua língua materna. “Unword”, por sua vez, perdeu em francês o traço aglutinador do inglês ao tornar-se “non-mot”. Encontram-se, em português, duas palavras

¹ O termo “outro original” foi cunhado por Ana Helena Souza (SOUZA, 2006) em seu estudo sobre a tradução que Beckett fez de seu livro *Comment c'est* (1961) para o inglês.

que marcaram a busca por um impossível: a literatura da despalavra, imaginada na “Carta alemã”, de 1937, é a busca por uma escrita que ocorra com algo que não seja a palavra; o despovoador é a saída para corpos aprisionados em seu mundo. Rumo ao impossível, a busca de Beckett se manteve incessante, e por isso, com ele começo, com o que fez sua escrita sempre continuar.

*

Na “Carta alemã”, Beckett busca alternativas à “apoteose da palavra” joyceana (Beckett apud Andrade, 2001, p. 170), algo que no texto “Dante... Vico. Bruno... Joyce”, contemporâneo à carta, o autor interpretava como uma identificação profunda entre forma e conteúdo que faria a escrita de Joyce, para além da representação, *ser algo*.² Seu dilema consiste em encontrar um outro modo de trabalhar com a “natureza viciosa da palavra” (Beckett apud Andrade, 2001, p. 169) sem que isso resulte na simples eliminação da palavra. No “ataque às palavras em nome da beleza” (Beckett apud Andrade, 2001, p. 170), Beckett expõe com clareza que a linguagem verbal, diferentemente da matéria de outras artes, impossibilita a dissolução total de seu elemento primeiro, a palavra. Sua preocupação nesse momento é sobretudo material:

Há alguma razão pela qual a terrível e arbitrária materialidade da superfície da palavra não seria capaz de ser dissolvida, como pode, por exemplo, a superfície do som, rasgada pelas enormes pausas, da Sétima Sinfonia de Beethoven, de forma que, por páginas a fio, nós não podemos perceber nada a não ser um caminho de sons suspensos nas alturas vertiginosas, ligando insondáveis abismos de silêncio? Uma resposta faz-se necessária.
(...)

Sei que há pessoas, pessoas sensatas e inteligentes, para quem não faz falta o silêncio. Não posso senão concluir que são orelhas de pau. Pois na floresta de símbolos, que não são nenhum, os pequenos pássaros da interpretação, que não é nenhuma, nunca silenciam. (Beckett apud Andrade, 2001, p. 169).

² “Here form *is* content, content *is* form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read – or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not *about* something; *it is that something itself*.” (Beckett, 1984, p. 27).

Quando, na carta, Beckett critica Baudelaire, chamando-o de “orelha de pau” por não lhe fazer falta o silêncio, o que parece estar em jogo é a crítica ao antecessor como perspectiva para buscar sua escrita, para se fazer autor. Beckett parece assimilar Baudelaire unicamente às *correspondências*, à estética simbolista, que faz da *sugestão sonora* um transporte à “tenebrosa e profunda unidade” (Baudelaire, 1961, p. 11). A questão, para Beckett, é a própria impossibilidade de chegar à unidade, ao ponto no qual se apaga a articulação do véu da língua – o pacto entre o sujeito e a sociedade que impõe descontinuidades no mundo, que torna as coisas visíveis e silencia nas trevas a profunda unidade.³ Nas *correspondências*, a escrita é movida por uma força de conjunção: busca transpor o limite dos elementos descontínuos, das coisas nomeadas por palavras, para alcançar a unidade. Na *despalavra*, a escrita é movida por uma força de disjunção: busca cavar buracos no limite, no “véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele” (Beckett apud Andrade, 2001, p. 169).

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,

³ Sigo aqui Alain Didier-Weill, que em *Les trois temps de la Loi*, propõe uma reflexão sobre o silêncio e a linguagem a partir da leitura da *Gênese*. Para o psicanalista, há dois silêncios: o silêncio do abismo, que espera a nomeação, e o silêncio das trevas, que não abriga uma fala possível: “Dans la mesure où l’abîme désigne le lieu du réel qui ne sera d’aucune façon nommé, le silence qu’il fait entendre est radicalement différent de celui que font entendre les ténèbres, pour autant que celles-ci, en attente d’être nommées, font retentir un silence désespéré, c’est-à-dire un silence qui n’est pas sans soupçonner l’espoir d’une parole possible.” (Didier-Weill, 1995, p. 51).

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

(Baudelaire, 1961, p.11)

No soneto, as correspondências se anunciam na analogia entre dois espaços: o ficcional e o material. O espaço da cena imaginada, do homem que passa pela natureza, é aquele em que a apreensão sensível da realidade – de sons, perfumes – ecoa a profunda unidade. Nesse espaço, a relação entre o sujeito e o mundo é mediada por símbolos que olham para o sujeito, indicando a possibilidade de que se encontre, no mundo sensível, a correspondência perdida entre o homem e a natureza, entre o sujeito e uma mítica experiência plena de si. A esse espaço é análogo o espaço sonoro e imagético do poema, em que o encadeamento da matéria verbal faz as palavras entrarem em correspondência assim como os símbolos da floresta.

Quando há símbolos nas coisas, o mundo é pensado segundo uma possível legibilidade: como se atravessar o poema fosse o mesmo que atravessar o mundo, como se cada palavra fosse um passo de decifração. Na intersecção desses dois espaços, Baudelaire aponta para uma possível abertura do sujeito aos ecos de um mundo no qual o encontro consigo pode ocorrer. Assim, o poema é feito espaço em que a ressonância das palavras contém a possibilidade de deflagrar um outro tempo: como se os procedimentos formais, de assonâncias, aliterações e rimas, anunciassem ao sujeito o tempo perdido que desponta na relação entre elementos materiais da palavra. Esse tipo de elaboração formal se fundamenta como efeito de repetição, já que, evidentemente, só há rima quando uma sílaba remete a uma sílaba anterior; só há aliteração e assonância quando, por meio de

repetições, fonemas criam a textura do poema, fazendo a leitura avançar enquanto criam uma memória perceptiva da camada material da palavra. Desse modo, quando pronunciamos um fonema, ele antecipa a repetição que, ao ocorrer, forma a assonância – como em “*chair*” que antecipa “*frais*”. Se o primeiro fonema antecipa o segundo, este, por sua vez, faz haver assonância ao ser retroativo, ao apontar para o fonema anterior, para o passado do verso: como se cada fonema contivesse um outro tempo latente que pode emergir se a matéria for posta em relação. O poema é um espaço de versificação do tempo: podemos atravessá-lo como se atravessa a floresta de símbolos pois escandir a palavra é o mesmo que orquestrar aparições fugidias do que só há enquanto ausência.

Para Roland Barthes, em “*Le théâtre de Baudelaire*”, há algo próprio à teatralidade nessa “percepção radiante da matéria” pois, no teatro ou em uma floresta de símbolos, o mundo é percebido segundo a “ênfase aguda e leve” que *afeta* a realidade.⁴

Qu'est-ce que la théâtralité? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. (Barthes, 2002, pp. 122-123).

Para pensar a obra de Baudelaire, Barthes faz uma breve incursão por seus esboços de dramaturgia e propõe que, mesmo que sua escrita teatral tenha fracassado, seu modo de conceber a relação entre linguagem e matéria faz haver teatralidade inerente à sua escrita. Para Barthes, essa relação baudelairiana entre a linguagem e as coisas é de ordem teatral pois, nessa arte, o poeta pôde captar a *duplicidade* própria ao ator, cuja presença sobre o palco faz seu corpo ser ao mesmo tempo um “corpo vivo”, trivial, e um “corpo

⁴ “La théâtralité de Baudelaire est animée de la même force de fuite: elle fuse partout où on le l'attend pas; d'abord et surtout dans *Les paradis artificiels*: Baudelaire y décrit une transmutation sensorielle qui est de même nature que la perception théâtrale, puisque dans l'un et l'autre cas la réalité est affectée d'une emphase aiguë et légère, qui est celle-là même d'une idéalité des choses. Ensuite dans sa poésie, du moins partout où les objets sont unis par le poète dans une sorte de perception rayonnante de la matière, amassés, condensés, comme sur une scène, embrasés de couleurs, de lumières et de fards, touchés ici et là par la grâce de l'artificiel.” (Barthes, 2002, p. 125).

enfático”, solene.⁵

A escrita de Beckett partia, já nesses primeiros anos de sua carreira, em busca da despalavra, e, para isso, distanciava-se de Baudelaire, recusando imaginar o mundo como espaço legível, interpretável. O que parece haver, então, é a forja de um mundo em que haveria uma outra causa para a teatralidade, que não mais poderia fundar seu “teatro menos o texto” na “idealidade das coisas” (Barthes, 2002, p. 125). Corpórea, em sua escrita, é a impressão de gestos com palavras, com palavras que figuram como traços : como se a gestualidade presentificasse enunciador na escrita, um modo de aparição do conflito constante entre sujeito e linguagem. A insistência em continuar a escrever essa luta com a linguagem é também a busca por imaginar outros mundos, por enunciar com a despalavra um mundo de coisas despovoadas, delas retirando a marca humana em vez de interpretá-las: como se fosse a busca na escrita pelo silêncio latente nas coisas que sempre escapa à palavra, “que subjaz a Tudo” (Beckett apud Andrade, 2001, p. 170). Com isso, a busca com palavras pela despalavra sugere haver um núcleo paradoxal em sua escrita, núcleo a partir do qual o sujeito é posto em relações distintas com a palavra e seu avesso silencioso: seja ao buscar libertar-se de um mundo por demais determinado – como em *O despovoador* –, seja ao ser fruto de enunciações fantasmáticas – como em *Companhia* (1980), *Improviso de Ohio* (1980) –, algo da despalavra surge, na obra final do autor, não como matéria verbal escrita ou proferida, mas como escassez ou demasia de palavra, apontando a lugares de fratura do sujeito, lugares onde algo se perdeu.

Em *Proust*, ensaio de Beckett contemporâneo à “Carta alemã”, as críticas a Baudelaire retornam, mas agora são fruto do esforço em diferenciar seus dois predecessores no que eles se assemelham: a luta contra o tédio. Já na abertura das *Flores*

⁵ “On peut deviner par là que Baudelaire avait le sens aigu de la théâtralité la plus secrète et aussi la plus troublante, celle qui met l’acteur au centre du prodige théâtral et constitue le théâtre comme le lieu d’une ultra-incarnation, où le corps est double, à la fois corps vivant venu d’une nature triviale, et corps emphatique, solennel, glacé par sa fonction d’objet artificiel.” (Barthes, 2002, pp. 124-125).

do Mal, no famoso poema “Ao leitor”, o tédio figura como o mais imundo dos vícios, aquele que “em um bocejo engoliria o mundo” (Baudelaire, 1961, p. 6). Contudo, para Beckett, o “simbolismo intelectual de um Baudelaire, abstrato e discursivo” não seria suficiente para “um homem de sentimentos” como Proust, que tem como motor de sua obra o rompimento involuntário do tédio, a quebra do hábito que traz lembranças há muito adormecidas (Beckett, 2003, p. 84).

O Hábito, tantas vezes narrado por Proust, é para Beckett um véu que protege o sujeito do “espetáculo da realidade”, assim como o véu da língua, que com palavras nos afasta do nada que a ela subjaz (Beckett, 2003, p. 84). O paralelismo entre hábito e língua desvela a concepção de um sujeito fundado por modos de mediação que escondem a “essência – a Ideia – do objeto na névoa dos conceitos” (Beckett, 2003, p. 22). Falar uma língua é produto do hábito, do “acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio” (Beckett, 2003, p.17): é o pacto que permite a sociabilidade, que torna o mundo visível, mas contém o tédio da determinação – da trama de um véu que acorrenta o sujeito como “um cão a seu vômito” (Beckett, 2003, pp. 17-18). O elogio de Beckett a Proust vem da admiração por quem sofre ao buscar viver nas “zonas de risco” (Beckett, 2003, p. 18), por quem sente a experiência do tempo ao ver apagar-se o hábito.

A trégua dura pouco: ‘de todas as plantas humanas’, escreve Proust, ‘o Hábito é a que requer menos cuidado e é a primeira a surgir na aparente desolação da pedra nua’. Dura pouco e é perigosamente dolorosa. A obrigação fundamental do Hábito, em torno à qual descreve os arabescos fúteis e entorpecentes de seus próprios excessos, consiste no perpétuo ajustar e reajustar de nossa sensibilidade orgânica às condições de seus mundos. O sofrimento representa a omissão desse dever, seja por negligência ou ineficácia; o tédio representa seu cumprimento adequado. O pêndulo oscila entre esses dois termos: Sofrimento – que abre uma janela para o real e é a condição principal da experiência artística – e Tédio – com seu exército de ministros higiênicos e apumados, o Tédio que deve ser considerado como o mais tolerável, já que o mais duradouro de todos os males humanos. (Beckett, 2003, pp. 27-28).

No caso de Proust, o contexto em que se “abre uma janela para o real” se dá numa relação do sujeito com o mundo mediada pelas coisas. De modo distinto da idealidade das coisas baudelairiana, em Proust o narrador se põe a escrever a partir de uma nova

configuração de coisas: seja pela *madeleine* que desperta sua lembrança, seja por ter de dormir em quartos que não são o seu, nos quais o sofrimento surge pois o sujeito não está envolto em seu leito pelo hábito do lar. Já no universo beckettiano, a relação com as coisas ocupa lugar distinto aos de Proust e Baudelaire. Fazendo, como Malone, um breve e incompleto inventário, pode-se dizer que as coisas em Beckett são, por vezes, coisas de autor, objetos recorrentes em sua obra como cadeiras de balanço ou bicicletas;⁶ por outras, são objetos carregados de memória, são produtos de um hábito em duração, seja de modo literal, como o livro do *Improviso de Ohio* (1981), ou as fitas de *Krapp's last tape* (1959), seja de modo alusivo, como o vestido de *Berceuse* (1980). Em outros casos, a relação do sujeito com as coisas põe em jogo uma racionalidade inútil que é cômica por ser formalmente perfeita, como na clássica passagem em que Molloy se esforça para desenvolver um método de chupar pedras. As coisas, então, indicam sujeitos como Molloy – que, assim como Murphy, vivia segundo uma “paródia de comportamento racional” (Beckett, 2013, p. 87) – ou são coisas de lugares construídos por sujeitos que não encontram reconciliação com seu passado.

Ao repudiar o ideal de Baudelaire, ao pensá-lo como “unidade abstraída da pluralidade” (Beckett, 2003, p. 85), o que Beckett faz é recusar o sonho da *correspondência*, lugar em que o sujeito pode se reconhecer. Esse lugar do reconhecimento em sensação, para Baudelaire, realizava-se igualmente à audição da música. Em seu texto “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”, Baudelaire descreve a música como uma experiência comparável àquela que experimenta com o ópio, a droga que o leva para além do hábito.⁷ O poeta diz, em carta enviada a Wagner, que sentia já conhecer suas peças musicais ao ouvi-las pela primeira vez. Assim como a droga, a

⁶ Sobre as bicicletas, cf. “Beckett's bicycles”, de Janet Manzi. Disponível em: <http://www.english.fsu.edu/jobs/num06/Num6Manzi.htm>.

⁷ “Il semble parfois, en écoutant cette musique ardente et despotique, qu'on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium.” (Baudelaire, 1961, p. 1214).

música pode levar o sujeito à vertigem do mundo, ao ponto em que se vê despontar o uno que se anuncia nas correspondências:

ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et les couleurs fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité.

La nature est un temple où des vivants piliers
(...) (Baudelaire, 1961, p. 1213).

O filósofo Philippe Lacoue-Labarthe, em seu livro *Musica ficta*, formula uma leitura histórica do reconhecimento que a música de Wagner desperta em Baudelaire. Em linhas gerais, Lacoue-Labarthe ancora o pensamento do poeta no tempo em que a música era vista como a “arte do sujeito”: a via de acesso ao mais íntimo que se dá pelo som puramente sensível – a “língua universal” do significante sem significado –, e não pela palavra, que sempre impõe a mediação entre o sujeito e o mundo.⁸ Assim, a ressonância entre Baudelaire e Wagner tem como origem a estrutura moderna do sujeito, que o funda na cisão, sua separação irreduzível – das coisas, do mundo, do outro e de si. Ao que me parece, o que Wagner encontra na voz lírica, no canto que sobreleva as palavras, Baudelaire inclui como busca ficcional e formal, como travessia das correspondências. O lugar inalcançável da unidade do sujeito, de onde nasceria sua expressão pura, é o sonho da correspondência baudelaireana: como se perfumes, cores e sons se confundissem em ecos de um espaço que o sujeito pode habitar além da palavra, além do povo. Atravessamos sua poesia à escuta das palavras que vão e vêm como as águas, em uma

⁸ “Ou si l'on préfère: plus la musique exprime ou signifie le purement subjectif, l'intimité pure de l'intuition singulière, plus elle est à même de dire l'universel, le 'purement humain'. Ce que ne peut pas faire la littérature ou, plus généralement, le langage en tant qu'il prétend déjà à une certaine universalité qui lui interdit de revenir à la pure intériorité subjective. C'est pourquoi la littérature, en aucun cas, ne peut accéder au rang de l'*art du sujet*: le langage interdit au sujet de s'atteindre et de s'approprier. Il n'y a qu'un moyen d'appropriation subjective, et c'est la musique. (...) La métaphysique du langage ici à l'œuvre est toujours la même: elle est au fond rousseauiste. Elle appartient à ce que Derrida, dans *De la grammatologie*, avait délimité comme 'L'époque de Rousseau'. Elle repose sur l'opposition simple, elle-même surdéterminée par l'opposition de l'intelligible et du sensible, entre le langage ou la langue – instrument des idées abstraites – et la musique comme expression de la sensibilité, c'est-à-dire en l'occurrence du sentiment ou du cœur ('les mobiles purement humains').” (Lacoue-Labarthe, 1991, pp. 45-49).

música que é chamado à exploração:

La Musique
 La musique souvent me prend comme une mer!
 Vers ma pâle étoile,
 Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
 Je mets à la voile;

La poitrine en avant et les poumons gonflés
 Comme de la toile,
 J’escalade le dos des flots amoncelés
 Que la nuit me voile;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
 D’un vaisseau qui souffre;
 Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l’immense gouffre
 Me bercent. D’autres fois, calme plat, grand miroir
 De mon désespoir. (Baudelaire, 1961, p. 65).

Com Leda Cartum, desenvolvi, há alguns anos, uma leitura dessa peça musical de Baudelaire, que para nós indicava que a travessia marítima, como a travessia do poema, dava ao sujeito a “esperança” pois ele, à escuta, vivia segundo a duração das palavras. Estas, ao cessarem na rima *miroir-désespoir*, fazem do fim do poema a expulsão do sujeito de um mundo onde tudo podia corresponder. No caso de Beckett, contudo, a música, e todo fenômeno auditivo, não oferecem ao sujeito a possibilidade de reconhecimento. Essa questão, que mereceria um estudo detido em boa parte de sua obra, será abordada a partir do estudo de *Companhia* (1980) no capítulo “Cena de escuta”. Por ora, basta apontar que a configuração espacial surge como um sintoma, uma metáfora para cada autor que é ressaltada em seu contraste. Deixando de lado o imprescindível espaço da Paris do século XIX, é possível pensar em Baudelaire uma música da travessia, seja no mar, seja na floresta de símbolos.

Em Beckett, estar à escuta é, como em *Eh Joe* (1967) ou *Cette fois* (1974), uma experiência torturante: é escuta de uma voz intrusa que desperta no ouvinte um pêndulo desejante que oscila entre som e silêncio. Em outros casos, como nos de *Pas*, *Berceuse*, *Improviso de Ohio*, a palavra entoada ou o som da encenação recobrem perdas que

desestruturaram os sujeitos, e constroem para ele cenografias alucinatórias: fazem do som uma moldura para a perda, moldura que se constitui por hábitos, por rituais. Entre realidade e alucinação, desejo do som e anseio do silêncio, a busca paradoxal pela despalavra pode estar latente em sua música que erra entre espaços: entre o “manicômio do crânio” e o cilindro de *O despovoador*, o som leva o sujeito a um “vai-e-vem na sombra, da sombra interior à sombra exterior” (Beckett, 2004, p. 50). Não há saídas para além da palavra pois por toda parte há sua sombra: há algo que contamina o espaço com sua presença, que leva o sujeito a refugiar-se no limite tênue, a buscar a indeterminação entre interno e externo. Em vez de reconhecer-se em sensações ou ideias, vibrar como um tímpano, como em *O inominável*:

répondez franchement, si je me sens une oreille, eh bien non, tant pis, je ne me sens pas une oreille non plus, ce que ça va mal, cherche bien, je dois sentir quelque chose, oui, je sens quelque chose, ils disent que je sens quelque chose, je ne sais pas ce que c'est, je ne sais pas ce que je sens, dites-moi ce que je sens, je vous dirai qui je suis, ils me diront qui je suis, je ne comprendrai pas, mais ce sera dit, ils auront dit qui je suis, et moi je l'aurai entendu, sans oreille je l'aurai entendu, et je l'aurai dit, sans bouche je l'aurai dit, je l'aurai entendu hors de moi, puis aussitôt dans moi, c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince come une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde. (Beckett, 2004, p. 160).

Frente à impossibilidade de transpor o véu da língua para reconhecer-se na música das coisas, Beckett sabia dever “se satisfazer com pouco”. Via como possibilidade apenas a “atitude de ironia para com as palavras, através das palavras” (Beckett apud Andrade, 2001, p. 170). Se não é possível romper a materialidade da palavra, a despalavra é o que afeta o enunciador, que faz a escrita mover-se pelo desejo de “Tentar novamente. Falhar novamente. Falhar melhor” (Beckett, 1989, p. 101). O tempo da escrita parece construir a todo instante, com cada palavra, a barreira que afasta da despalavra o sujeito que a busca. Quando o véu não pode ser rompido, a dramaticidade desponta no momento de enunciar, no momento em que a palavra será posta em uso. Como propõe Zizek, a partir

de Lacan, a linguagem é ao mesmo tempo o que constrói a separação e o que permite pressupor que há algo além.⁹

Though it may appear that there is a contradiction between the way discourse constitutes the very core of the subject's identity and the notion of this core as an unfathomable abyss beyond the 'wall of language', there is a simple solution to this apparent paradox. The 'wall of language' which forever separates me from the abyss of another subject is simultaneously that which opens up and sustains this abyss – the very obstacle that separates me from the Beyond is what creates its mirage. (Zizek, 2008, p. 62).

Buscar a despálavra com palavras funda a escrita no desejo frustrado de negação da linguagem: é a busca de um resto do mundo não dominado pela palavra, um resto do mundo que subjaz a tudo, o inominável. Contudo, o sujeito nunca pode transpor seu limite sem erigir novos muros de linguagem, sem que a palavra estenda sua sombra sobre a miragem da despálavra. No início, e em seu fim impossível, esse além que é a despálavra não pode nunca deixar de ser, apenas, uma palavra. Ao precisar de uma palavra, a “despálavra”, para imaginar o que se põe além do muro que separa o sujeito da libertação do hábito, Beckett não propôs somente um paradoxo literário. Apontou, antes, ao cerne

⁹ Nesse ponto, Zizek parece retomar o Lacan de “Fonction et champ de la parole et du langage”, em que o psicanalista debate a possibilidade de encontrar uma “fala plena” do sujeito, algo que vá além do “muro de linguagem”: “Ici c'est le mur de langage qui s'oppose à la parole, et les précautions contre le verbalisme qui sont un thème du discours de l'homme 'normal' de notre culture, ne font que renforcer l'épaisseur.” (Lacan, 1966, p. 280). Nesse ponto, a teoria lacaniana aponta a uma *ontologia negativa*, à fundação do sujeito e do desejo pela linguagem, pelas palavras que afastam o discurso consciente do sujeito do inconsciente inacessível ao discurso: “L'inconscient est cette partie du discours concret en tant que transindividuel, qui fait défaut à la disposition du sujet pour rétablir la continuité de son discours conscient.” (Lacan, 1966, p. 257). A tão citada frase de Lacan “o significante é o que representa o sujeito para outro significante” quer dizer, entre outras coisas, que o significante não pode representar plenamente o sujeito, mas que o sujeito tem de ser pensado como a distância, o furo, a abertura entre a linguagem e si, “como desapropriação” rumo ao furo, à ausência fundada pela linguagem. Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, em *Le titre de la lettre*, podem ser citados para que fique mais clara a relação do sujeito com o significante: “D'une part, le sujet de la signification, de cette 'signification', du moins, dont les 'mots' sont prêts à se charger dans l'opération purement signifiante, n'est pas la subjectivité maîtresse du sens. Pas plus que la signification ne peut s'achever, s'arrêter, pas plus que le signifié ne peut être soustrait à son perpétuel glissement – pas plus le sujet ne peut être cela, ou celui, qui donnerait un sens au sens, qui ferait ou constituerait le sens. La 'présence' du signifiant 'dans le sujet' ne peut donc pas être, selon les intentions de Lacan, un renversement des rôles, la subordination du premier au second. Le sujet est bien plutôt lui-même commandé par ce qui se présente, ainsi, en lui – et le 'sens' lacanien du signifiant 'sujet' est plutôt celui de: lieu – topique et, on va le voir, tropique – du signifiant, ce qui reviendrait à dissoudre ce 'sens', à le faire glisser, dans la fonction signifiante elle-même.” (Lacoue-Labarthe, Nancy, 1973, p. 67). Cf. Fink, Bruce, *O sujeito lacaniano*.

da relação do sujeito com o dizer. Ao precisar de uma palavra para exprimir seu desejo, Beckett refletiu sobre a distância que nos separa do silêncio, sobre a distância que se põe entre enunciação e enunciado, sobre a refração que se produz entre o dizer e o que é dito. Elege a palavra *despalavra* como nome do objeto de seu desejo literário e encontra, já nos anos 30, a morada de sua performance enunciativa: a escrita pensada a partir dos efeitos da linguagem. Cunhar a palavra *despalavra* não é apenas um modo de se guiar pela contradição; é antes um modo de organizar a escrita segundo a incompletude fundamental da linguagem. Na refração entre o dizer e o dito, nomear o desejo faz dele um outro, cobre com a sombra da palavra o que é inominável.

A despeito de suas perspectivas distintas, quando iluminam o que o tédio se esforça em apagar, as *correspondências* e a *despalavra* rumam à política, como pensa Jacques Rancière, por terem como horizonte o *dissenso*, uma “ruptura com a antiga configuração do possível”.¹⁰ Manter a sensibilidade indomável ao hábito é o esforço constante de libertar o mundo daquilo que Rancière chama de “ordem da polícia”:

La politique est l’activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs. Elle rompt l’évidence sensible de l’ordre ‘naturel’ qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l’obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d’abord à tel type d’espace ou de temps, à telle manière d’être, de voir, et de dire. Cette logique des corps à leur place dans une distribution du visible et de l’invisible, de la parole et du bruit, est ce que j’ai proposé d’appeler du terme de police. La politique est la pratique qui rompt cet ordre de la police qui anticipe les relations de pouvoir dans l’évidence même des données sensibles. Elle le fait par l’invention d’une instance d’énonciation collective qui redessine l’espace des choses communes. (Rancière, 2008, p. 66).

Nos termos de Rancière, as *correspondências* seriam a busca de uma subjetivação do mundo visível, a busca de um lugar não coberto pelo véu do hábito, pelo véu da língua,

¹⁰ “Art et politique tiennent l’un à l’autre comme formes de dissensus, opérations de reconfiguration de l’expérience commune du sensible. Il y a une esthétique de la politique au sens où les actes de subjectivation politique redéfinissent ce qui est visible, ce qu’on peut en dire et quels sujets sont capables de le faire. Il y a une politique de l’esthétique au sens où les formes nouvelles de circulation de la parole, d’exposition du visible et de production des affects déterminent des capacités nouvelles, en rupture avec l’ancienne configuration du possible.” (Rancière, 2008, p. 71).

além do muro da linguagem: como se, em ambos os casos, a escrita fosse um modo de fazer a obra literária produzir ruídos na linguagem usual, na suposta faculdade comunicativa, que Mallarmé chamava de *universel reportage* – afinal, foi à espera de uma linguagem que comunicasse que os primeiros críticos do teatro de Beckett e Ionesco forjaram o termo Teatro do Absurdo.¹¹ Seguindo Rancière, as *correspondências* poderiam ser um modo de se posicionar contrariamente à “lógica policial”, que faz o mundo ser apreendido segundo unidades esparsas que não se correspondem.¹² Buscar como Baudelaire a profunda unidade seria, então, um outro olhar para o mundo, um modo de subjetivar a percepção, de desvencilhar as coisas da polícia do significado – o que, na história da versificação, como propõe Jacques Roubaud em *La vieillesse d’Alexandre*, estaria em romper a “identificação da poesia ao verso”, que é o grande motim [émeute] baudelairiano.¹³ Porém, para Beckett, o lugar da expressão pura, do reconhecimento do sujeito, não seria encontrado por meio de uma abertura perceptiva na relação com as

¹¹ Remeto, aqui, ao clássico *Crise de vers*: “Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu’à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d’autrui en silence une pièce de monnaie, l’emploi élémentaire du discours dessert l’universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d’écrits contemporains” (Mallarmé, 2003, p. 259). Como bem pontua Marcos Siscar, o mundo avassalado pela modernização faz a poesia encontrar em seu núcleo uma “força dita utópica” cuja potência está em revelar a *crise* como “sentido da experiência presente”, seja essa crise expressa na universal reportagem de Mallarmé, seja no mundo devastado que Clov vê da janela de *Fim de partida*, seja na Paris que muda incessantemente, mas que em nada move a melancolia de Baudelaire. (Siscar, 2010, p. 42).

¹² Em *La mésestante*, Rancière alia a política a “modos de subjetivação”, que podem romper com a “lógica policial” que ordena o mundo: “La politique est affaire des sujets, ou plutôt de modes de subjectivation. Par *subjectivation* on entendra la production par une série d’actes d’une instance et d’une capacité d’énunciation qui n’étaient pas identifiables dans un champ d’expérience donné, dont l’identification donc va de pair avec la refiguration du champ de l’expérience.” (Rancière, 1995, p. 59). Com isso, é fundamental notar que, para Rancière, a subjetivação que reconfigura o campo dado da experiência, ou seja, o campo da experiência que está sujeito à “lógica policial”, seria um modo de “desidentificação” (Rancière, 1995, p. 60).

¹³ “L’émeute baudelairienne est autre chose: l’écriture des *Petits poèmes en prose* ou du *Spleen de Paris*. Sans doute, comme geste *initial* du poème en prose, l’adjectif ‘petit’ marque une timidité, puisque s’opposant à ‘grand’, donc au ‘grand poème en prose’ que sont, par exemple, les pages du *Génie du christianisme* de Chateaubriand; quelque chose donc qu’on *pourrait dire* poésie. Si on les prend, malgré cette ambiguïté, et comme ce qui vient après le permet, pour véritable ‘poésie en prose’, sans ‘excuses’ métaphoriques, on les verra comme apparition d’un glacie de protection de la poésie autour du vers. L’alexandrin vacillant, le vers *n’est plus aussi évidemment la poésie*; l’affaiblissement d’un canon absolu du vers menace. En *rompant* l’identification de la poésie au vers, la naissance du *poème en prose*, loin de préparer l’effacement de la distinction prose/poésie, vise à la préserver en lui donnant un statut absolu, en essence.” (Roubaud, 2000, p. 110).

coisas. Em sua obra, o dizer singular do sujeito – lugar em que a liberdade se dá ao ser expressa – é buscado enquanto liberdade imposta: como formula em *Trois dialogues*, é “a expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar” (Beckett apud Andrade, 2001, p. 175). Esse caminho de libertação imposta, de busca pela despalavra com a palavra, desdobra-se na figuração de sujeitos impotentes diante do mundo criado pela ficção beckettiana, como pontua em “Terá sido: a voz” no caso do *Ato sem palavras I* (1956).

A crítica a Baudelaire é também uma crítica ao homem das *correspondências*, àquele que percorre a floresta buscando atravessar o hábito que doma sua percepção. No universo beckettiano, a liberdade que se pode alcançar em uma floresta é a que se apresenta a Molloy: é a liberdade de não responder ao imperativo que o levaria para fora da floresta, mesmo que rastejando, em direção à casa de sua mãe. Deixar de obedecer cegamente ao imperativo [obtempérer], para Molloy, não lhe trazia nenhuma esperança, era apenas um modo de estar em um lugar “nem melhor, nem pior que os outros”.

Car étant dans la forêt, endroit ni pire ni meilleur que les autres, et étant libre d’y rester, n’étais-je pas en droit d’y voir des avantages, non pas à cause de ce qu’elle était, mais parce que j’y étais. Car j’y étais. Et y étant je n’avais plus besoin d’y aller, ce qui n’était pas à dédaigner, vu l’état de mes jambes et de mon corps en général. (...) Mais je ne pouvais pas, rester dans la forêt je veux dire, cela ne m’était pas loisible. C’est-à-dire que j’aurais pu, physiquement rien ne m’eût été plus facile, mais je n’étais pas tout à fait qu’un physique, et j’aurais eu le sentiment, en restant dans la forêt, de passer outre à un impératif, du moins j’avais cette impression. (...) Mais les impératifs, c’est un peu différent, et j’ai toujours eu tendance à y obtempérer, je ne sais pourquoi. Car ils ne m’ont jamais mené nulle part, mais ils m’ont toujours arraché à des endroits où, sans être bien, je n’étais plus mal qu’ailleurs, et puis ils se sont tus, me laissant en perdition. Je les connaissais donc, mes impératifs, et cependant, j’y obtempérais. C’était devenu une habitude (Beckett, 1951, p. 116).

Às voltas com a desistência, o sujeito beckettiano mantém sempre laço estreito com uma das predileções literárias do autor: o preguiçoso Belacqua, personagem de *A divina comédia* que se encontra no primeiro terraço do Ante-Purgatório. Belacqua, que

mesmo no Purgatório se dispõe “tão negligente,/ como da Irmã Preguiça o próprio irmão” (Alighieri, 2009, p. 285), foi o personagem da história da literatura que mais encontrou citações e ressonâncias na obra de Beckett, indo de obras contemporâneas à “Carta alemã”, como seu primeiro romance, recusado para publicação, *Dream of fair to middling women* (1932), e o conto “Dante and the lobster”, de *More pricks than kicks* (1934), até seu adeus em *Companhia* (1980), um dos últimos escritos do autor. A pergunta de Belacqua a Dante (sobre os resultados que alcançaria se se esforçasse a subir a montanha do Ante-Purgatório) ecoa no que aventa Molloy: a possibilidade de “ultrapassar um imperativo” [passer outre à un impératif] e deixar de atravessar a floresta, estando livre para ficar ali [étant libre d’y rester], entregue à desistência. De modo semelhante, algo de Belacqua ressoa no “Nada para fazer”, a primeira fala de *Esperando Godot*, indicando que ao imperativo da libertação, o sujeito beckettiano responde, diversas vezes, com a impostura da inação. Tal impostura, em livros como *O despovoador*, faz aqueles que desistem de procurar seu despovoador serem nomeados *vencidos*. Como notou Antoine Weber-Caflish, a “primeira vencida” se prostra como Belacqua, abraçando os joelhos, olhando para o chão, o que “desenha claramente a situação do ser irremediavelmente revoltado” (Weber-Caflish, 1994, p. 89).

Uma marca autoral, o sujeito que desiste desvela uma tensão constante entre seu não fazer e a enunciação que o cria ou com a qual se cria; tensão entre seu não fazer e o fazer literário – algo que se põe muito além das frequentes leituras essencialistas do homem beckettiano, ou da associação à *shoah*, que atestariam da impotência do homem quando se vê rodeado por catástrofes que ele mesmo engendrou. É por se apresentar como polo tensional que a impostura do sujeito beckettiano não deve ser apressadamente lida como elogio à inação, já que, mesmo figurando quem nada faz, a escrita permanece sempre na ordem de um fazer. Em contraposição ao homem que se revolta e desiste, a

enunciação se move pela obrigação: a enunciação que “deve continuar”, como nas célebres últimas palavras de *O inominável*.

Sabendo já nos anos 30 não poder renunciar à palavra, a seu hábito e sua ordem policial, tal fazer literário se torna a busca incessante por um modo de dizer, de dizer “mal dito”¹⁴, conduzindo a escrita como resistência às línguas, o francês e o inglês, enquanto lugares que fazem o sujeito operar segundo significações previamente estabelecidas. Focando seu olhar no que é da ordem do enunciado, Beckett deixa entrever, em uma forma íntima de escrita, a carta, um sintoma do distanciamento que desejava tomar da escrita de Joyce: como se a despalavra fosse a imagem negativa da palavra-valise, daquilo que o autor de *Ulysses* pôs a operar no plano do enunciado. Impossível, a despalavra se põe então como força negativa, como um horizonte inalcançável para o enunciado que se reverte em um embate no plano da enunciação. Na contramão de Joyce, e de sua apoteose da palavra, o sujeito da enunciação que Beckett põe progressivamente a operar resiste à língua afirmando sua falha: a intransponível inadequação entre a palavra e o dizer. Assim, a obra de Beckett caminha para o encontro de um problema enunciativo, o pior, que nomeia um de seus últimos livros, *Worstward Ho* (1983). Há, nessa força negativa, algo que dá curso à enunciação, que a faz movimentar-se segundo o verbo piorar:

Back try worsen twain preying since last worse. Since atwain. Two once so one.
From now rift a vast. Vast of void atween. With equal plod still unreceding on.
That little better worse. Till words for worser still. Worse words for worser still.
(Beckett, 1996, p. 112)

Em seus momentos finais, de volta à língua de origem, Beckett forjou uma palavra para nomear seu processo enunciativo: *worstward*, “pioravante” como traduzido por Miguel Esteves Cardoso na versão portuguesa. A invenção algo joyceana deixa entrever que a forma superlativa para o pior, *worst*, faz-se inalcançável pois o plano do enunciado

¹⁴ Faço menção, aqui, a um de seus últimos livros, *Mal visto mal dito*.

não pode suportá-lo. Ela pode conter, apenas, a forma comparativa do pior, *worse*: como se, a cada enunciado, o sujeito visse se afastar mais uma vez o pior superlativo, visse que enunciado e enunciação não podem ser um, que entre os dois polos há sempre uma fratura. Fratura que mantém o autor em processo constante de escrita, e que se expressa na interjeição *ho*. Como propõe Alain Badiou ao ler *Worstward Ho*, é essa inadequação que impossibilita o “bem dizer”, e que faz a enunciação voltar-se ao mal dizer como esperança de silêncio: silêncio que se encontra com a falha total do dizer.¹⁵ Entre a revolta daqueles que desistem e a resistência de quem aponta à falha, cria-se um campo de forças negativas no qual as posições adotadas são pensadas segundo sua incongruência. E é esse jogo múltiplo de posições inconciliáveis que servirá como mote para a leitura de *O despovoador* e de boa parte das obras abordadas nos textos a seguir.

É preciso enfatizar, igualmente, que tal perspectiva vai ao encontro de leituras célebres da obra de Beckett, como as de Enoch Brater e Carla Locatelli, que, em *The drama in the text* e *Unwording the world*, respectivamente, põem-se a ler a obra final do autor segundo a tensão entre o conteúdo representado e seus lugares enunciativos. A leitura de Brater é exemplar para que se compreenda o ponto de partida frequente da crítica beckettiana: a saber, a inextricabilidade formal de seu teatro e sua prosa. Parafraçando o *esse est percipi* de Berkeley, tão caro a Beckett, Brater identifica na “força recitativa” (Brater, 1994, p. 10) da prosa do autor o ponto nodal para a leitura de sua obra tardia. “Ser é ser ouvido” (Brater, 1994, p. 43), propõe Brater ao pensar a escrita

¹⁵ “Comme le bien dire est impossible, le seul espoir est dans la trahison: parvenir à un ratage si avéré qu’il induise à un délaissement total de la prescription elle-même, un abandon du dire et de la langue. Ce qui signifierait qu’on rejoigne le vide, qu’on soit vide, évidé, évidé de toute prescription. Finalement, la tentation est de cesser d’exister pour être. On a rejoint le vide, donc l’être pur, et c’est ce qu’on pourrait appeler la tentation mystique au sens de Wittgenstein dans la dernière proposition du *Tractatus*. Parvenir au point où, comme c’est impossible à dire, c’est-à-dire la conscience que c’est raté absolument, vous établit dans un impératif qui n’est plus l’impératif du dire, mais l’impératif du taire.” (Badiou, 1998, p. 155).

do autor, em ambos os gêneros, enquanto escrita para a voz.¹⁶ Locatelli, por sua vez, ao tocar na relação entre enunciação e enunciado, entre a linguagem e o sujeito, formula uma leitura com tonalidade lacaniana, propondo que a dramatização da prosa é o modo beckettiano de se concentrar no “circuito comunicativo”, tomando como ponto de partida o assujeitamento do ser à linguagem, àquilo que deve abdicar para poder falar.¹⁷

Quando se quer terminar de uma vez por todas *com* o dizer, chegar à falha final que cala a obrigação de expressar, o sujeito é produzido segundo o que Badiou chamou “tentação de partir da humanidade” (Badiou, 1999, p. 156). Para habitar o silêncio, o dizer do sujeito seria calado, e seu corpo seria despido das palavras: da duplicidade inerente ao corpo teatral restaria apenas sua face viva, sem mácula humana sobre sua carne pura. Frequentando a obra de Beckett, percebe-se rapidamente que suas encenações produzem pensamento a partir da clausura, da linguagem que cria o corpo e com ele um resto de matéria viva, um dejetivo. Impossível, aqui, não se lembrar da pantomima de *Ato sem palavras II* (1956) – na qual o corpo do ator se faz vivo somente quando é arrastado pelo palco em um saco – ou do tabuleiro de *Fim de partida* (1958) – no qual Nagg e Nell, os

¹⁶ “What is at stake here, especially when Beckett returns to English, is nothing less than an encounter with language that insists on being *heard* new: the sound of words, which has always constituted its appeal to ‘literary folk’, as well as its primary site of power. What is at stake, too, is the crucial link between Beckett’s work in fiction and drama. Writing for the voice is what makes dialogue possible in the theater. Seen in this light, fiction and drama – at least Beckett’s fiction and drama – turn out to be, to quote Shakespeare’s Troilus, ‘a thing inseparate’. The word wasn’t a word until it was made flesh, that is, until a voice said ‘it’. ‘A voice comes to one in the dark. Imagine.’” (Brater, 1994, p. 7).

¹⁷ “It is clear that Beckett is moving on the way of what he calls the ‘literature of the unword’, as he is choosing to leave behind any starting point, be it of his own choice (something like a ‘personal’ style) or imposed on him (by the tyranny of linguistic ‘common usage’). His reductions keep indicating the intrinsic fallacy of believing in the ‘free thinking’ without seeing the weight of ‘starting points’. This concern with linguistic presuppositions will lead him to concentrate on the communicative circuit rather than on a specific message or on linguistic description, starting where the self surrenders in order to speak. At some point he will declare: ‘once a certain degree of insight has been reached [...] all men talk, when talk they must, the same tripe’. However, the actual flow of words, that is, their specific movement, can indicate the shortcomings of language, as well as give rise to the hypothesis or trace of a subject, which is other than merely namable, referential, or thematic (other than ‘the same tripe’). Thus, the Beckettian gnoseological quest implies the urgency of working on, and with, all the available means of communication, so that the metamorphosis of meaning can show a variety of aspects and alternatives of representation. In fact, I think that in retrospect we can see that aesthetic representation in Beckett comes to coincide with a linguistically based hermeneutics of experience, and that the ineliminable (yet ambivalent) nature of representation emerges as the pervasive horizon of human experience.”

pais de Hamm, só mostram seus rostos idosos quando suas cabeças emergem de latas de lixo, indicando que, chegada a morte, seus corpos já estão onde deverão ficar: em lixeiras, onde serão como restos descartados da ação humana.

Casos como o de Nagg e Nell são exemplares da tensão entre o corpo vivo e sua posição, seu lugar de enunciação, tão frequente na obra de Beckett. Falar desde o lixo para onde rumam é um dos modos pelos quais Beckett faz seus personagens habitarem a tensão entre corpo e lugar de enunciação. Aqui, o corpo não é pensado sem a linguagem que o assujeita, sem a posição que cinge suas palavras e seus gestos. Nesse trânsito entre corpo e fala, a voz se torna lugar protagonista de subjetivação da teatralidade corporal. Nos capítulos que seguem, busco pensar a voz em momentos de radicalidade cênica, como a peça sem atores *Breath* (1969), ou o romance *Companhia* (1980), no qual o personagem, deitado de costas no escuro, ouve uma voz que vem açoitá-lo. A voz, que tomo como núcleo articulador para o debate sobre a elocução teatral e a enunciação da escrita, é debatida nos próximos capítulos segundo a psicanálise lacaniana, levando em conta seus múltiplos aspectos, sobretudo no que concerne à sua configuração enquanto objeto pulsional.¹⁸ A voz é aquilo que se perde para que haja sujeito, já que este é fundado pela entrada na linguagem, pela castração simbólica.

Suas desditas começaram cedo. Para não recuar além do vagido, o seu não correspondera ao tradicional lá de concerto internacional, o das 435 vibrações por segundo, mas ficara dois semitons abaixo. Como se arrepiou, o bom obstetra, um membro devoto da velha Sociedade Orquestral de Dublin e um flautista amador de certo mérito! Com que tristeza se viu obrigado a constatar que, de todos os milhões de laringes esbravejando em uníssono naquele preciso momento, era só a do infante Murphy que desafinava! Para não recuar além do vagido. (Beckett, 2013, p. 58).

Murphy, um dos primeiros da linhagem de *outsiders* beckettianos, carrega em sua voz, desde o primeiro vagido, a vontade de não recuar além de seu grito primevo. O que

¹⁸ Ainda pouco estudada, a voz na obra de Beckett segundo a perspectiva lacaniana só ganhou, até onde pude saber, um estudo mais detido, *Beckett, Lacan and the Voice*, de Llewellyn Brown (2016). Não comentarei o estudo nesta dissertação devido à sua data de lançamento, que coincidiu com a redação das últimas linhas da pesquisa.

é cômico, nessa voz desafinada que arreperia o obstetra, é sua tentativa de controlá-la justamente em sua face mítica: o grito. Seu esforço em manter-se no vagido não escapa à racionalidade auditiva de seu médico flautista, que com tristeza pode enquadrar sua voz em Sol, o que nos faz ler seu vagido como uma paródia da expressão: um modo de afirmar a impossibilidade de expressar pois a voz, mesmo que pura, é percebida por ouvidos castrados. Como propõe o psicanalista Michel Poizat, na castração simbólica, no sentido da psicanálise lacaniana, a voz é sacrificada para que o corpo possa produzir sentido.¹⁹ De toda a gama sonora que o aparelho fonador abrange, produzimos apenas alguns sons moldados pela descontinuidade. Como na primeira *foirade* de Beckett – em que um corpo constitui sua memória pelo hábito, ao caminhar em um corredor escuro, espremendo-se entre paredes estreitas, ajoelhando-se, arrastando-se de acordo com as imposições do espaço – temos de emoldurar nossas bocas às vogais e consoantes de uma língua, temos de nos entregar ao hábito da palavra que cala o grito: “O ar fica repleto de nossos gritos (*escuta*), mas o hábito é uma grande surdina”, diz Vladimir em *Esperando Godot* (Beckett, 2010, p. 91). Aprender a falar é aprender a adaptar o corpo, segundo o “jogo normal das articulações”, à “harmonia” de túneis estreitos, como em *O despovoador*:

Une bouche plus ou moins large donne rapidement accès à un coffre d’ampleur variable mais toujours suffisante pour que par le jeu normal des articulations le corps puisse y pénétrer et de même tant bien que mal s’y étendre. Elles sont disposées en quinconces irréguliers savamment désaxés ayant sept mètres de côté en moyenne. Harmonie que seul peut goûter qui par longue fréquentation connaît à fond l’ensemble des niches au point d’en posséder une image mentale parfaite. Or il est douteux qu’un tel existe. (Beckett, 2007, p. 11).

¹⁹ “On peut donc véritablement parler, en l’occurrence, de sacrifice: le sacrifice de la voix qu’il convient d’accomplir pour prendre la parole. On conçoit dès lors que la prise de parole ne soit jamais quelque chose qui aille de soi: prendre la parole suppose toujours inconsciemment que l’on accomplisse ce sacrifice; prendre la parole exige toujours l’effort d’accepter cette perte. Compte tenu de l’enjeu de jouissance qui se trouve misé, selon la modalité rappelée plus haut, c’est donc l’acceptation d’une perte de jouissance qui se trouve en jeu dans la prise de parole et d’une façon plus générale dans le rapport de langage. Cette coupure de la jouissance, opérée par le langage, le signifiant et sa loi dont l’Autre est, comme on l’a vu, le lieu et la source, c’est ce que Lacan appelle *la castration symbolique*. Pour l’être humain, être un ‘homme de parole’ se paie donc du prix fort, celui de la castration symbolique, celui de la coupure radicale d’avec cette jouissance primitive, mythique, qu’il n’aura de cesse de vouloir retrouver.” (Poizat, 2001, pp. 132-133).

Para Poizat, o *infans* (aquele que não fala), que depende totalmente do Outro para sua subsistência, tem sua voz sacrificada mesmo antes de aprender a falar. Assim como o desafinado Murphy que grita e entristece os ouvidos musicais de seu obstetra, um bebê grita e sua mãe interpreta essa emissão vocálica como uma demanda por comida ou cuidados. Esse grito, que miticamente seria uma *pura* expressão de desprazer, passa a ser um grito *para* o Outro. Já nos primórdios da infância, a voz pura, quando posta em relação com o Outro, torna-se um objeto-voz, no sentido psicanalítico de *objeto perdido*.²⁰ Então, a demanda pelo Outro é o que impossibilita à voz o lugar de um além da linguagem, pois a demanda torna a voz ausente, assim como as palavras, que matam as coisas. A fala cala a voz, reduz o corpo ao silêncio, ao lugar de suporte da enunciação. Sob o jugo da palavra, a voz torna é o que deve se tornar *transparente* para que o sentido possa advir.²¹

É dolorosa a audição do grito de Murphy aos ouvidos do flautista, aos ouvidos do músico herdeiro de Mársias, que com esse instrumento desafiou Apolo e sua cítara, e herdeiro do flautista de Hamelin, que, conta-se, encantou ratos e crianças com sua música. Como propõe Adriana Cavarero, no livro *Vozes plurais*, o que há em comum entre o flautista da mitologia grega e o da fábula alemã está, justamente, na relação entre linguagem e voz. Segundo a interpretação da filósofa italiana, a flauta representa um instrumento perigoso por tapar a boca de alguém como Mársias que, ao tocá-la, “renuncia à palavra e evoca um mundo em que predominam a esfera acústica e as expressões da

²⁰ “C’est précisément ce caractère de ‘manque’, d’objet ‘perdu’, selon la terminologie freudienne, qui inscrit la voix dans le champ du pulsionnel: un objet de jouissance qui ‘manque’ et qui pousse le sujet à le rechercher, à combler le manque ouvert par sa ‘perte’, à retrouver la jouissance qui lui est attachée. Mais la quête est vaine et illusoire puisqu’il n’y a pas à proprement parler de perte réelle mais un ‘effet de perte’ induit sur la voix par l’action de l’Autre et de la signification qu’il attribue à une énonciation langagière.” Idem, p. 130.

²¹ “La parole fait taire la voix, la réduit au silence. Support de l’énonciation discursive, la voix présente en effet la particularité de s’effacer littéralement derrière le sens du discours qu’elle énonce. (...) Aux distinctions saussuriennes signifiant-signifié-référent, il convient donc d’ajouter en amont et à un autre niveau, la distinction voix-signifiant. Ces observations nous amènent ainsi à reconsidérer la définition de la voix et à la définir non plus comme ‘l’ensemble des sons produits par les vibrations des cordes vocales (Petit Robert)’, mais comme le support corporel et par voie de conséquence, pulsionnel, d’une énonciation langagière, quelle qu’en soit la modalité sensorielle. Ou même, plus justement encore, comme la part de corps qu’il faut consentir à sacrifier pour produire un énoncé signifiant.” (Poizat, 2001, pp. 127-129).

corporeidade” (Cavarero, 2011, p. 91). Se, na mitologia grega, o flautista é punido por renunciar ao *logos*, na fábula alemã, por sua vez, há um logro do instrumentista, que, pela *phoné*, consegue encantar as crianças, os infantes que, como os animais, não acederam à fala.

Em Beckett, além dos ouvidos do flautista, há o *mirliton*, que é tanto o nome usado em francês para poemas de estilo jocoso, quanto um *kazoo*, o instrumento musical que, em vez de calar completamente as palavras, mantém a cadência do canto dissolvendo-as com a vibração de sua película. Na série de poemas *mirlitonnades*, dos anos 70, Beckett se vale do *kazoo* como entoação paródica, como um filtro vocal imaginário que transforma o pior em riso:

en face
le pire
jusqu'à ce
qu'il fasse rire (Beckett, 1977, p. 69).

A rima *pire-rire*, em torno da qual se estrutura o poema, está no extremo oposto da rima *miroir-desespoir*, com a qual se encerra “La musique”. O fim do poema de Baudelaire, que marca com desespero a exploração que se encerrava, faz da última rima uma retroação nostálgica, diferentemente do caso de Beckett, no qual a retroação vai do rir ao pior. A musicalidade paródica dessa *mirlitonnade*, que culmina na transformação do pior em riso, indica algo singular da obra de Beckett: sua busca por fazer a forma rumar, progressivamente, ao pior. Mas aqui, o pior é buscado em uma rima: em um modo de fazer o riso retroceder a um pior anterior. O poema, enquanto construção de temporalidade, encontra a voz em seus efeitos retroativos. Tal temporalidade, chamada *a posteriori*, ocupou lugar central na teoria psicanalítica lacaniana. Mesmo que vá abordá-la no texto “Terá sido: a voz”, posso adiantar já uma formulação que ali encontra seu fundamento: rima, aliteração, assonância, são construções poéticas que se formulam

segundo o retorno de um som a um som anterior; são construções poéticas que nos fazem querer ler poemas em voz alta pois a nossa voz, ela mesma, é fundada no *a posteriori* poético. Nossa voz retorna, como uma rima, a uma outra voz: uma voz perdida.

Além de seu filtro cômico, as palavras em Beckett são levadas à quase dissolução em momentos de radicalidade teatral extrema, como *Not I* (1974), que, como leio no capítulo “Moldura para a morte”, é entoação de uma ferida traumática. Nessa peça, o público vê apenas uma boca suspensa na escuridão do palco, e um ouvinte misterioso, que levanta e abaixa os braços. À época da primeira montagem de *Not I*, Beckett disse à atriz Jessica Tandy que proferisse as palavras com rapidez tal que seriam incompreensíveis àqueles que as ouvissem. Para ele, a inteligibilidade da peça não era fundamental pois, com palavras ininteligíveis, gostaria de “atuar sobre os nervos do público”, produzindo um tipo de teatro que seria, como Stanley Gontarski propôs, “neural”.²² Em um momento único na história do teatro, a boca de Beckett leva ao extremo a teatralidade, o teatro menos o texto, retomando Barthes. Ali, Beckett faz ressurgir na palavra a camada sonora que o ideal da linguagem comunicativa busca calar, e pelo som faz a boca emissora encarnar a borda da despalavra. Contudo, em vez de emancipar a voz das amarras da palavra, como no canto da ópera de Wagner, a musicalidade de *Not I* desvela algo que, para meus ouvidos leigos, foi muito bem captado por Luciano Berio, em sua *Sinfonia*. Ali, Berio pôs cantores para recitar trechos de *O*

²² “Quando a atriz americana Jessica Tandy reclamou, primeiro com o diretor Alan Schneider e, em seguida, diretamente com Samuel Beckett, que o tempo de 23 minutos sugerido para a duração da encenação de *Not I* tornava a obra incompreensível para o público, Beckett telegrafou de volta com uma declaração que ficou famosa, porém, por vezes, foi mal interpretada: ‘Eu não sou excessivamente preocupado com inteligibilidade. Espero que a peça possa atuar sobre os nervos do público, não o seu intelecto’ (apud BRATER, 1974, p. 200). Se considerarmos seriamente as palavras de Beckett e não simplesmente tratá-las como uma desaprovação ou uma advertência à atriz — dizendo que ela deveria ouvir seu diretor, por meio do qual deveria, dali em diante, passar toda a comunicação de ambos —, ele estaria então sugerindo uma posição teórica, uma teoria de teatro. Evidência para esta última hipótese pode ser encontrada em sua atitude em relação a *Play*, que, de modo similar, deve ser encenada em velocidade elevada. É certo que muitos diretores, Alan Schneider entre eles, têm resistido. As instruções de Beckett para Schneider foram de que ‘*Play* deveria ser feita duas vezes sem interrupção e em um ritmo muito rápido, não deixando passar mais do que nove minutos por vez’ (SCHNEIDER, 1986, p. 341); isto é, 18 minutos no total.” In: Gontarski, Stanley, “Nos desdobramentos do teatro pós-dramático: Beckett através de Artaud e Deleuze”.

inominável, e também de *O cru e o cozido*, de Lévi-Strauss, fazendo palavras emergirem por vezes de modo claro e por outras entrando na camada sonora da orquestra: como se nossos ouvidos captassem ali bordas da palavra em vez de qualquer emancipação vocálica.²³

Mantendo-se à borda da palavra, seu limite com a despálavra, a enunciação beckettiana tangencia a voz perdida: como se encontrar a impossível despálavra fosse o mesmo que reencontrar a voz irremediavelmente perdida. Porém, em vez de recusar a perda da voz, como o fez Wagner na leitura de Poizat, ou de conceber o poema como espaço de exploração que rumo ao encontro do que se perdeu, como Baudelaire, Beckett põe palavra e voz em tensão de tal modo que não haja prevalência de nenhum dos polos.²⁴ O que ocorre, como ponto mais à frente, é antes um pensamento estético que, nas palavras de Beckett, buscou fazer a forma abrigar o caos, o hábito da palavra abrigar a singularidade do timbre.²⁵ Nos capítulos que seguem, ponho-me à escuta das vozes de Beckett buscando momentos exemplares nos quais a voz perdida se faz ruído na linguagem, na forma e na subjetividade. Nessa via, a busca pela despálavra será lida como busca por escrever uma voz opaca: voz que, ao subjetivar a intersecção entre corpo

²³ Para uma boa leitura sobre a relação entre Beckett e a música, no que concerne à voz, cf. Malufe, Annita Costa, Ferraz, Silvio. “Música e voz para além do som”. In: *Revista Literatura e Sociedade*, n. 19, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/97229>. Último acesso em 08/08/2016.

²⁴ Nesse ponto, é importante mencionar a interpretação que Poizat faz da voz em Wagner. Pensando a voz nas óperas do compositor, Poizat compreende que a dissolução das palavras, que tende ao *contínuo*, comporta a recusa da perda de gozo, inevitável ao sujeito fundado na linguagem. A voz, que rompe os significantes descontínuos, comporta o “sonho de uma completude absoluta” (Poizat, 2001, p. 220), que é movido pela recusa da perda inicial, permitindo ao regime nazista eleger sua obra como representativa de sua ideologia eugenista: “Dissolvant littéralement l’ordre de la parole, faisant émerger la voix en tant qu’objet de jouissance comme nulle autre musique avant elle, son sort dans le mouvement nazi en était scellé. Par l’engagement de la société nationale-socialiste dans la tentative de retrouvailles d’un état de jouissance fusionnelle primitive célébrée autour d’une voix, il était inéluctable que l’ ‘immense voix’ nazie qui ‘boit’ toute voix, celle de chaque sujet, de chaque individu, afin de les fondre en un seul corps, doté d’une seule voix, et animé d’un seul idéal, ‘boive’ à son tour celle de Richard Wagner, dans laquelle le Führer avait cru trouver un jour la plénitude absolue du Graal.” (Poizat, 2001, p. 221).

²⁵ “O que estou dizendo não quer dizer que, de agora em diante, não haverá mais forma na arte. Quero dizer apenas que haverá uma nova forma e que esta forma será de tal tipo que admita o caos e não que tente dizer que o caos é, em verdade, qualquer outra coisa. A forma e o caos continuam separados. Este último não é reduzido ao primeiro. É por isso que a forma se torna uma preocupação, porque ela existe como um problema aparte do material que acomoda. Encontrar uma forma que acomode a bagunça, eis a tarefa do artista de agora.” (Beckett apud Andrade, 2001, p. 193).

e linguagem, carrega a enunciação de ruídos. Ruídos de uma expressão que Beckett manteve inconclusa.

*

Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine. C'est l'intérieur d'un cylindre ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie. Lumière. Sa faiblesse. Son jaune. Son omniprésence comme si les quelque quatre-vingt mille centimètres carrés de surface totale émettaient chacun sa lueur. Le halètement qui l'agite. Il s'arrête de loin en loin tel un souffle sur sa fin. Tous se figent alors. Leur séjour va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend. (...) Température. Une respiration plus lente la fait osciller entre chaud et froid. Elle passe de l'un à l'autre extrême en quatre secondes environ. Elle a des moments de calme plus ou moins chaud ou froid. Ils coïncident avec ceux où la lumière se calme. Tous se figent alors. Tout va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend. (Beckett, 2007, p. 7).

E assim o leitor de *O despovoador* é empurrado para dentro de um cilindro, com a palavra que define espaço e tempo: “recinto” e “estadia”, como traduzidos em português, são na versão original uma só palavra, “séjour”.²⁶ Quando tempo e espaço são assim constituídos, a escrita torna visível um mundo demasiado determinado, mesmo em sua incompletude. Em ambas as acepções, “séjour” indica que tempo e espaço são partes de um todo que, durante todo o livro, permanece desconhecido. Contudo, o que a leitura testemunha é a vida de corpos que vivem a fração como universo, o passageiro como peregrino. Com ares pré-modernos, a relação entre cilindro e corpos é pensada segundo o espelhamento de micro e macrocosmo: como se esse espaço, cujas temperatura e iluminação variam segundo uma “respiração”, fosse uma morada antropomórfica de quem ali está enclausurado. “Tudo vai talvez acabar” pois “este velho recinto” (Beckett, 1970, p. 53) tem ritmo ofegante [halètement], e é interrompido, de tempos em tempos, como uma respiração que chega a seu termo [tel un souffle sur sa fin]. Em “harmonia”,

²⁶ Não é minha intenção, aqui, criticar a tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, pois tenho consciência da dificuldade em encontrar um correlato em português para “séjour” que possa abarcar tempo e espaço. Além disso, a opção da tradutora por manter a palavra “recinto” mostra, por um lado, a força da repetição na escrita beckettiana e, por outro, estabelece um forte diálogo com a narrativa final do autor, em que tem destaque a produção de espaços fechados.

o mundo que envolve os corpos só pode ser um recinto, uma estadia, quando aponta ao que está além, sua morte. Hospedados em um corpo, só podem alcançar a liberdade após um último expiro do cilindro, ou ao encontro do despovoador. Algo, porém, parece fraturar essa vida em comunhão pois aquele que os libertará, subtraindo-os do povo, é pensado como uma espécie de ilusão particular: como o elemento que pode surgir para cada um, separadamente [chacun son dépeupleur].

A escrita, aqui, constitui um espaço vasto o suficiente para buscar, e restrito o suficiente para que toda fuga seja vã. Se é impossível encontrar a despalavra com palavras, quem enuncia parece estar aprisionado como os corpos do cilindro, que só por se organizarem como povo imaginam um despovoador: como se só o que nos aprisionasse fizesse pensável algo que se põe fora. O muro do cilindro é o muro da linguagem.²⁷ Há povo, mas não palavra, para os corpos. Os corpos não falam. Não têm nome. Os corpos já estão aquém da palavra, como se faltassem poucos passos para alcançar o que está aquém do povo. Corpos que a fala não cala, que não são inscritos no povo segundo nomes próprios partilhados, são corpos que agem como se a palavra não tornasse ausente a singularidade da matéria viva: como se a face trivial do corpo teatral, voltando a Barthes, encontrasse sua máxima exploração por estar ausente, por ser matéria da imaginação. Tudo, nesse romance, corre pela superfície:

Conséquences pour les peaux de ce climat. Elles se parcheminent. Les corps se frôlent avec un bruit de feuilles sèches. Les muqueuses elles-mêmes s'en ressentent. Un baiser rend un son indescriptible. (...) Sol et mur sont en caoutchouc dur ou similaire. Heurtés avec violence du pied ou du poing ou de la tête ils sonnent à peine. C'est dire le silence

²⁷ Aqui, minha interpretação encontra diálogo mais uma vez com a leitura de Carla Locatelli: "Beckett's late designations of the world are not purely mental: the world is given as interpretation, but it is not the result of an abstraction. The real movement of 'birth and death, blessing and curse' is shown as keeping us intimately participative in it. At the same time, Beckett manages to indicate the ineliminable role of language in the constitution of that world, which can thus be portrayed as participated-interpreted, as 'dual reality'. Moreover, through incongruous references and critically self-reflected designations Beckett manages to indicate also the spatialization intrinsic to language. The showing of an essential space category working in it pushes the idea of the interpretive structure of the world even further. Thus, in Beckett's late works space is always a 'place of remains', the residuum of existential movement and of interpretations". (Locatelli, 1990, p. 9).

des pas. Les seuls bruits dignes du nom proviennent du maniement des échelles et du choc des corps entre eux ou d'un seul avec soi-même comme lorsque soudain à toute volée il se frappe la poitrine. (...) Voilà un premier aperçu du séjour. (Beckett, 2007, p. 7).

Em seu ápice teatral, a enunciação compõe corpos ficcionais que têm a pele feita “pergaminho” [“Elles se parchement”]: assim como luz e temperatura ressecam o corpo, a escrita os faz superfície para a linguagem. Mas onde faltam poucas subtrações para transpor a soleira ao aquém-povo, os corpos agem segundo fronteiras no espaço que determinam modos de buscar: mesmo que não possam comunicar-se com palavras, há uma sintaxe espacial que faz sua partilha, sintaxe de regras instauradas para ordenar o povo na sua busca do despovoador

Podem ser quatro os tipos de corpos: 1) os que circulam sem parar; 2) os que, às vezes, param de circular; 3) aqueles que, exceto expulsos de seu lugar, ficam imóveis, os chamados sedentários; 4) aqueles que deixaram de buscar o despovoador, que são como Belacqua (Beckett, 1970, pp. 12-13). O despovoador, então, é a variante que divide os corpos segundo seus modos de agir. Modos que são, por sua vez, submetidos a “convenções de origem obscura” que ditam as regras para sua busca em cada região do cilindro (Beckett, 1970, p. 19). Em “errância”, os corpos são elencados em categorias que dependem do lugar que ocupam nas zonas cujas fronteiras são “mentais ou imaginárias já que invisíveis ao olho de carne” (Beckett, 1970, p. 38). “Visto de cima” (Beckett, 1970, p. 26), como só o sujeito da enunciação e o leitor podem ver, o *habitat* dessa população é dividido em regiões: 1) a arena central, onde é possível errar sem cessar; 2) o anel intermediário, onde é preciso esperar para que possa se aceder a 3) o anel periférico, onde os corpos manejam escadas que levam aos túneis superiores; 4) a “zona fabulosa”, localizada no teto do cilindro (Beckett, 1970, p. 18).

A esperança do fim para essa ordem espacial sintática se dá quando a oscilação de temperatura e luz se acalma por alguns instantes, até retomar seu fluxo: assim como a

sintaxe corta o espaço com suas regras, a esperança do fim surge a partir de uma nova ruptura possível, de algo que interrompa essa oscilação. De modo semelhante, é esperançoso o encontro com túneis, que só se tornam visíveis do alto das escadas, e que mostram que a harmonia do cilindro se dá pelo engano da percepção (vistos do solo, os muros são perfeitamente lisos). Buscar a saída em rupturas erige novos muros a cada tentativa, torna mais amplo o espaço descontínuo que afasta o contínuo:

Vu du sol le mur sur tout son pourtour et sur toute sa hauteur présente une surface ininterrompue. Cependant sa moitié supérieure est criblée de niches. Ce paradoxe s'explique par la nature de l'éclairage dont l'omniprésence sans parler de sa faiblesse escamote les creux. Chercher d'en bas une niche des yeux ne s'est jamais vu. Il est rare que les yeux se lèvent. Quand ils le font c'est vers le plafond. Sol et mur sont vierges de toute marque pouvant servir de point de repère. (Beckett, 2007, pp. 48-49).

Movidos pela esperança da ruptura, os corpos rastejam em túneis cavados na superfície do cilindro assim como a escrita que busca a despalavra. Cavar a linguagem com palavras faz da escrita uma busca cujo fim é tão impensável quanto o fim da vida no cilindro: assim como a escavação de um túnel é abandonada por falta de coragem (cf. Beckett, 2007, p. 11), a escrita não encontra saída para a linguagem pois “tudo não foi dito e nunca será” (Beckett, 2007, p. 45). Também o início da vida no cilindro é impensável pois só as regras que povoam os corpos fazem pressupor que havia, em um tempo mítico, corpos sem regras: como se a busca pelo despovoador fosse um apelo ao corpo perdido atrás da linguagem, a um corpo cuja pele não seja pergaminho.

Ainsi de suite à l'infini jusqu'à ce que vers l'impensable fin si cette notion est maintenue seul un dernier cherche par faibles à-coups. Rien ne le distingue au premier abord des autres corps figés debout ou assis dans l'abandon sans retour. Aussi le prosternement de ces desséchés obligés de se frôler sans cesse et qu'habite l'horreur du contact ne va-t-il jamais jusqu'à son terme naturel. Mais la persistance de la double vibration donne à penser que dans ce vieux séjour tout n'est pas encore tout à fait pour le mieux. (...) Le voilà donc si c'est un homme qui rouvre les yeux et au bout d'un certain temps se fraye un chemin jusqu'à cette première vaincue si souvent prise comme repère. A genoux il écarte la lourde chevelure et soulève la tête qui n'offre pas de résistance. Dévoré le visage mis ainsi à nu les yeux enfin par les pouces sollicités s'ouvrent sans façon Dans ces calmes déserts il promène les siens jusqu'à ce que les premiers ces derniers se ferment et que la tête lâchée retourne à sa vieille place (Beckett, 2007, pp. 53-55).

No fim do livro, há apenas um último a buscar a saída. Quando seus olhos secos encontram os olhos da “primeira vencida”, a escrita imagina a saída com uma metáfora para a percepção: os olhos são “calmos desertos” que passeiam. Nesse passeio de olhos desertos, a percepção pode encontrar a saída somente quando o hábito da linguagem, da vida em uma sintaxe, está prestes a acabar de vez com os corpos: como se a violência sintática que determina a vida dos corpos os levasse a um grau de *secura limítrofe*, em que se está, ao mesmo tempo, a um passo da morte e a um passo do encontro com o que pode estar além do cilindro. Talvez, então, a saída só se anuncie quando o que está além dos muros do cilindro passe a habitar os corpos – se *ser é ser percebido*, segundo a máxima de Berkeley tão cara a Beckett, encontrar desertos nos olhos é romper a percepção do mundo com uma imagem, é ser percebido enquanto o que está posto fora dos muros que nos aprisionam: como se a um corpo no cilindro só fosse anunciada a saída se ele se fizesse poeta, e visse na correspondência entre olhos uma paisagem externa que a linguagem faz acessível por ser imaginável.

Seguindo o argumento de Antoinette Weber-Calfish em *Chacun son dépeupleur*, entregar o corpo à inação seria um modo de revoltar-se, recusando a “vida gregária”, a vida em povo (Weber-Calfish, 1994, p. 90), ou seja, seria um modo de não entregar o corpo à determinação da posição. Nesse elogio aos vencidos, os desertos, esses territórios estrangeiros ao cilindro, são postos sobre os olhos daqueles que se revoltaram: como se a saída se apresentasse somente àqueles que, rompendo o hábito, encontram, senão o despovoador, ao menos uma perspectiva distinta: uma que com seu deserto acalme a “febre ocular” que faz quem procura devorar os outros corpos com o olhar (Beckett, 1970, p. 28). Todavia, a primeira vencida, frequentemente tomada como baliza [repère] para os corpos do cilindro, seria, enquanto ponto de referência, indício tanto de uma perspectiva política vanguardista – tomada pelos outros corpos como a primeira a romper com a

ordem das coisas – quanto de sua ineficácia, já que é o ponto que organiza ações que seguem as leis do povo para buscar o despovoador. A essa contradição, soma-se a posição enunciativa adotada pelo sujeito que descreve a vida no cilindro sem que possa encontrar desertos em seus próprios olhos: como se buscasse manter-se fora do cilindro, resistindo a tornar-se um desses corpos aprisionados.

Algo como uma frieza descritiva constitui o cilindro sob o signo da harmonia: para comportar duzentos corpos, o espaço é imaginado com a área de duzentos metros quadrados. Lendo com atenção, a exatidão descritiva mostra ser movida por dinâmicas conflituosas, por uma performance enunciativa que põe em relação os corpos do cilindro com o corpo do enunciador. Diversos parágrafos são caracterizados como “observações” [aperçu], algo que remete a um tipo de texto que assume graus de imprecisão, e a um modo de dizer que tem origem na visão. Quando a enunciação se funda na visão, um modo conflitante de enunciar é posto em jogo. Por um lado, a observação pode remeter a um testemunho impreciso de um “olho de carne” (Beckett, 1970, p.38) que ocorre no presente da enunciação, e que implica o corpo de quem vê a partir de pronomes demonstrativos deixados como rastros ao longo do texto. Por outro lado, ao fundar a visão na suposta objetividade, a enunciação põe em jogo algo que Adriana Cavarero compreende como a “ordem videocêntrica” (Cavarero, 2011, p. 58) da metafísica ocidental.

Para a filósofa, a constituição da verdade como *presença* foi concebida como imagem mental, o que só pode se constituir às custas da “desvocalização do logos”.²⁸

²⁸ “A filosofia grega entende o pensamento, e, portanto, todo o regime da verdade que lhe compete, em termos de visão. O *noema*, a *idéa* são substancialmente imagens mentais. Elas decorrem, para dizer com Hannah Arendt, da capacidade que o pensamento tem de apresentar (ou seja, re-presentar) à mente as imagens des-sensibilizadas e generalizadas dos objetos físicos percebidos pelo olho corpóreo. Os cães que o olho vê, diferentes uns dos outros, são, assim, re-presentados ao pensamento na imagem esquematizada e abstrata do conceito de cão. Este, além de funcionar como ‘forma’ geral, em que são compreendidos todos os cães empíricos, atua, para a metafísica, como o significado universal do qual a palavra seria a sua expressão verbal, voz significante, signo acústico.” Cavarero, Adriana, “A desvocalização do logos”, In: *Vozes plurais – filosofia da expressão vocal*, p. 53.

Com isso, a emissão sonora das palavras passaria a ter menos valor que seu conceito, o que relegaria a voz corpórea ao segundo plano. O olho que busca conceitos tenta a todo custo sobrepor-se ao olho de carne, gerando uma hesitação enunciativa que busca, a partir de noções, fazer visível a vida no cilindro, mas não sabe se poderá mantê-las: como se, em vez de afastar-se do *universel reportage* de Mallarmé, Beckett o integrasse na escrita, e o fizesse ceder diante da impossibilidade de comunicar algo.²⁹ Mantendo-se ou não as noções, a enunciação por vezes se corrige somente para mostrar mais precisão, como ao descrever a oscilação de luz e temperatura no cilindro.³⁰ Há, aliás, nuances de uma tonalidade argumentativa que se inscrevem nessa busca por objetividade, algo que remete a Lucky, de *Esperando Godot*, cuja subjetividade era completamente apagada pela dominação de Pozzo, fazendo de sua relação com a linguagem uma reprodução da dominação: a alienação em fórmulas vazias de um discurso lógico. De modo distinto, em *O despovoador* esses traços argumentativos buscam enganar o leitor, levando-o a crer que o que é dito corresponde plenamente à intenção do enunciador:

Il est donc convenu que passé un certain délai difficile à chiffrer mais que chacun sait mesurer à une seconde de près l'échelle redevienne libre c'est-à-dire à la disposition dans les mêmes conditions de celui dont c'est le tour de monter facilement reconnaissable à sa position en tête de queue et tant pis pour l'abuseur. La situation de ce dernier ayant perdu son échelle est délicate en effet et il semble exclu a priori qu'il puisse jamais revenir au sol. (...) Il est rare en effet que celui dont c'est le tour veuille monter dans la même niche que son prédécesseur et cela pour des raisons évidentes qui apparaîtront en temps voulu. (Beckett, 2007, p. 21).

²⁹ O termo “hesitação enunciativa” foi pensado a partir da leitura do prefácio de Fábio de Souza Andrade à edição brasileira de *O despovoador*: “Espaço imaginário que convida a leituras alegóricas (além de Platão e Dante, já se falou nas câmaras de gás dos campos de concentração, fábrica de corpos forçados à indistinção e roubados da humanidade), a descrição do cilindro poderia, na eterna reversibilidade da disposição de seus habitantes, sugerir um lugar imaginário ideal, imune à ação do tempo. Mas, da mesma forma que a voz narrativa agrega, sorrateira contrabandista, elementos de desconfiança e perturbação à sua pretensa objetividade (a começar das declaradas dimensões do espaço, comportando cifras de área incompatíveis em seções diversas do texto, passando pelas locuções adverbiais que sinalizam hesitação, como ‘se tal noção for mantida’), ela introduz no espaço fechado um vetor histórico, um momento remoto, de origem, quando todos os corpos buscavam, irrequietos, uma possibilidade de evasão e um termo final, entrópico, quando todos se imobilizam, vencidos e desistentes.” (Beckett, 2008, p. 25).

³⁰ “Omniprésence d'une faible clarté jaune qu'affole un va-et-vient vertigineux entre des extrêmes se touchant. Température agitée d'un tremblement analogue mais de trente à quarante fois plus lent qui la fait tomber rapidement d'un maximum de l'ordre de vingt-cinq degrés à un minimum de l'ordre de cinq d'où une variation régulière de cinq degrés par seconde. Cela n'est pas tout à fait exact. Car il est évident qu'aux extrêmes de la navette l'écart peut tomber jusqu'à un degré seulement.” (Beckett, 1970, p. 15).

Mesmo travestido de objetividade, o olho de carne se engana ao constituir o espaço: sabe-se que o cálculo das medidas do cilindro não se mantém igual ao longo dos parágrafos, algo que foi corrigido por edições em língua inglesa e mantido na edição francesa.³¹ Esse olhar hesitante, que vê minarem-se pouco a pouco as noções abstratas, descreve corpos sem fala em um mundo hostil ao som, composto por um muro de borracha dura ou algo similar. Nesse recinto, corpos se roçam emitindo o ruído de folhas secas, e a secura dos lábios faz o som de um beijo ser indescritível. No cilindro, a ínfima camada sonora se torna um resto inapreensível à enunciação objetiva – em busca de exatidão, o olhar não consegue nomear toda produção sonora, pois há apenas alguns “ruídos dignos do nome” (Beckett, 2007, p. 08).

A escrita da visão, quando se volta ao som, encontra uma camada de opacidade que resiste à enunciação, o que a faz ter de produzir metáforas para descrever o que é visto, já que o timbre de folhas secas não pode ser decomposto em elementos discretos. Esse núcleo intransponível à visão, o timbre, é compreendido por Jean-Michel Vives como o aspecto *real* do som, no sentido lacaniano – aquilo que só se apresenta enquanto dejetado da inscrição significante, da castração simbólica. Para o psicanalista, o timbre, a cor do som, é da ordem do real pois não pode ser decomposto em elementos discretos: ao não poder ser definido objetivamente, o timbre é a “negativização do simbólico pelo real”.³² O real sonoro é algo que despertou a preocupação de Beckett à escrita da rubrica

³¹ Eu mesmo fui pego nessa armadilha ou nesse engano de Beckett. Não fosse pelo curso “Prosa, Drama e Performance na obra final de Samuel Beckett”, ministrado por Fábio de Souza Andrade, talvez eu continuasse acreditando nas medidas do cilindro. Vê-se que mesmo um crítico em formação é absorvido pela enunciação que se quer objetiva.

³² “Le timbre caractérise ce qu’on appelle également la ‘couleur’ du son. Celui-ci n’est en effet jamais pur, mais résulte d’un enchevêtrement complexe dans lequel d’autres fréquences sonores (harmoniques, réverbérations) viennent se greffer sur la fréquence initiale. Le timbre dépend aussi du contour temporel du son (attaque, chute, tenue, extinction). On ne peut ‘mesurer’ le timbre d’un son donné, mais on peut afficher son spectre sonore à l’aide d’analyseurs identifiant et permettant de visualiser les diverses fréquences qui lui sont associées. Deux sons peuvent avoir la même hauteur et la même puissance, ils ne peuvent avoir le même timbre, celui-ci dépendant de la façon dont il est ‘attaqué’ et des résonateurs privilégiés. Le timbre

de peças como *Eh Joe*, na qual o timbre da voz deveria conter “pouca cor”.³³ Ao buscar controlar até o real inominável, Beckett levava os atores a experiências insuportáveis, como relata Billie Whitelaw sobre seu trabalho em *Not I*, peça na qual Beckett exigia que a voz da atriz não contivesse nenhuma cor.³⁴ Em *Eh Joe*, o controle dramatúrgico beckettiano, ao inscrever até o que está fora do simbólico, mostra os limites de sua dominação quando o *close* final deixa ver uma gota de suor escorrendo sobre a boca do ator Deryk Mendel, assim como a boca de *Not I*, salivando solitária na escuridão do palco.

A impossibilidade de constituir um espaço simbólico que cale completamente o som foi algo que John Cage notou ao entrar em uma câmara anecoica. Dentro da câmara, que deveria produzir um silêncio completo ao isolar todo som externo, Cage reparou que ainda conseguia ouvir um som, que depois descobriu ser emitido por seu sistema nervoso e sua circulação sanguínea.³⁵ Nesse ponto, Cage nos ajuda a voltar ao cilindro: já que “os ouvidos não têm pálpebras”³⁶, a audição não pode estabelecer a fronteira entre interno e

est la négativation du symbolique par le réel ou, autrement dit, il est ce qui échappe au pouvoir de symbolisation et reste intraduisible. (...) Il est donc en prise directe avec le réel du corps et se trouve relativement peu modifiable, en dehors, justement, des manifestations du réel que sont la puberté, la ménopause ou la maladie laryngée. Le timbre est sans doute un indice de ‘présence’ puissant, précisément parce qu’il ne peut, en dehors de certaines situations psychopathologiques, être évoqué arbitrairement.” (Vives, 2012, pp. 220-221).

³³ “Voice – Low, distinct, remote, little colour, absolutely steady rhythm, slightly slower than normal”. “Eh Joe” In: Beckett, Samuel, *The complete dramatic works*, pp. 361-362.

³⁴ Para uma descrição da dificuldade de atuar em *Not I*, cf. Brater, Enoch, “The Eye in *Not I*”, In: *Beyond Minimalism – Beckett’s late style in the theater*.

³⁵ “Formerly, silence was the time lapse between sounds, useful towards a variety of ends, among them that of tasteful arrangement, where by separating two sounds or two groups of sounds their differences or relationships might receive emphasis, or that of expressivity, where silences in a musical discourse might provide pause of punctuation; or again, that of architecture, where the introduction or interruption of silence might give definition either to a predetermined structure or to an organically developing one. Where none of these or other goals is present, silence becomes something else – not silence at all, but sounds, the ambient sounds. The nature of these is unpredictable and changing. These sounds (which are called silence only because they do not form part of a musical intention) may be depended upon to exist. The world teems with them, and is, in fact, at no point free of them. He who has entered an anechoic chamber, a room made as silent as technologically possible, has heard there two sounds, one high, one low – the high the listener’s nervous system in operation, the low his blood circulation. There are, demonstrably sounds to be heard and forever, given ears to hear.”. “Composition as process”, In: Cage, John, *Silence*, pp. 22-23.

³⁶ Essa formulação é central para os estudos sobre a voz, e foi retomada por Jean-Luc Nancy, em *A l’écoute*: “Et les corps animaux, très souvent, le corps humain en particulier, ne sont pas agencés pour interrompre à loisir la venue sonore, comme l’on a souvent remarqué. ‘Les oreilles n’ont pas de paupières’ est un thème ancien souvent repris. De plus, le son qui pénètre par l’oreille propage à travers tout le corps quelque chose de ses effets, ce qu’on ne saurait dire de manière équivalente à propos du signal visuel. Et si l’on relève

externo, criando uma ressonância entre o corpo e o muro erigido pela linguagem. Mesmo que na contramão da valorização estética do acaso, como na música de Cage, diversas obras de Beckett, abordadas nos capítulos que seguem, fazem de todo espaço um “espaço-corpo”. O sujeito é um sujeito sonoro: aquele cujos ouvidos sempre abertos o mantêm constante trânsito com o mundo; trânsito que, por sua vez, contém sempre timbres que não podem ser decompostos, diante dos quais a palavra nada pode fazer senão se calar. É nesse trânsito que a questão espacial, incontornável para a crítica do autor, sobretudo para suas “narrativas do encerramento”, será abordada nos textos que seguem.³⁷ Por ora, basta apontar que esse espaço-corpo, que a audição põe em curso, faz a face viva do corpo teatral conter os lugares onde este se apresenta. Nesse trânsito teatral entre corpo e espaço, a narrativa de *O despovoador* encontrará ruídos para seu posicionamento da enunciação “dita-objetiva”:

De tout temps le bruit court ou encore mieux l'idée a cours qu'il existe une issue. (...) Sur la nature de l'issue et sur son emplacement deux avis principaux divisent sans les opposer tous ceux restés fidèles à cette vieille croyance. Pour les uns il ne peut s'agir que d'un passage dérobé prenant naissance dans un des tunnels et menant comme dit le poète aux asiles de la nature. Les autres rêvent d'une trappe dissimulée au centre du plafond donnant accès à une cheminée au bout de laquelle brilleraient encore le soleil et les autres étoiles. Les revirements sont fréquents dans les deux sens si bien que tel qui à un moment donné ne jurait que par le tunnel peut très bien dans le moment qui suit ne jurer que par la trappe et un moment plus tard se donner tort de nouveau. Ceci dit il n'en est pas moins certain que de ces deux partis le premier se dégarnit au profit du second. (...) Ce glissement est dans la logique des choses. (...) Tandis qu'aux partisans de la trappe ce démon est épargné du fait que le centre du plafond est hors d'atteinte. Ainsi insensiblement l'issue se déplace du tunnel au plafond avant de n'avoir jamais existé. Voilà un premier aperçu de cette croyance en elle-même si étrange et par la fidélité qu'elle inspire à tant de cœurs possédés. Sa petite lumière inutile sera bien la dernière à les quitter si tant est que le noir les attende. (Beckett, 2007, p. 18).

Ao operar segundo o distanciamento enunciativo entre palavra e matéria narrada, a enunciação aqui se vê hesitar justamente onde se ancora, em sua língua. Substituindo a

aussi que ‘celui qui émet un son entend le son qu’il émet’, on souligne que l’émission sonore animale est forcément aussi (là encore, le plus souvent) sa propre réception.” (Nancy, 2002, p. 34).

³⁷ O termo “narrativas do encerramento” é a tradução de Fábio de Souza Andrade para a formulação de Stanley Gontarski em sua introdução a *Nohow on*: “The conjuring of something out of nothing: Samuel Beckett’s ‘closed space’ novels” (Beckett, 1996, p.9).

expressão idiomática “le bruit court” [há rumores] por “l’idée a cours” [a ideia tem curso], a objetividade da enunciação entra em conflito com a verdade da língua, já que não poderia haver rumor sobre a saída se os corpos não falam. Enquanto se corrige para buscar mais exatidão, a enunciação hesita ao ver a língua de um povo atravessar seu posicionamento objetivo. Quando a palavra “natureza” pode deslizar entre a “natureza da saída” e o “asilo da natureza”, o que ocorre é o enfraquecimento da adequação entre a descrição e a matéria descrita, criando uma “lógica das coisas” que ameaça a objetividade da enunciação. A falência da objetividade se dá no conflito entre enunciação e língua, entre a posição do enunciador e o sistema linguístico que tem sempre em potência o equívoco, a não realização da intenção do enunciador nos enunciados.

Pensando com Lacan, o enunciador, para se constituir, seja em uma retórica objetiva ou em seu suposto avesso subjetivo, só o faz na passagem pelo Outro, pelo “tesouro de significantes”. O enunciador, então, toma posição em um lugar, assim como os corpos do cilindro têm suas ações determinadas pelas zonas: lugar este que a palavra ocupa, e que Lacan chamou “lugar da verdade”.³⁸ Contudo, seguindo os desdobramentos da psicanálise lacaniana, o sujeito, pensado como aquilo que um significante representa para outro significante, não pode encontrar um significante último para sua verdade, já que, ao encontrarsignificante, o sujeito é representado para um outro, em uma lógica metonímica da cadeia simbólica. O que é fundamental para essa leitura de *O despovoador*, então, é que a pretensa objetividade da narrativa falha ao buscar estancar a remissão incessante da linguagem, constituindo um todo fechado, um Outro consistente.³⁹

³⁸ “C’est le lieu où la parole se situe. En y prenant place, elle instaure l’ordre de la vérité, cet ordre qui est évoqué, invoqué, chaque fois que le sujet articule quelque chose, chaque fois qu’il parle. En effet, la parole fait quelque chose qui se distingue de toutes les formes immanentes de captivation de l’un par rapport à l’autre, puisqu’elle instaure un élément tiers, à savoir, ce lieu de l’Autre où, même mensongère, elle s’inscrit comme vérité. Rien dans le registre imaginaire n’équivaut à cela.” (Lacan, 2013, p. 348).

³⁹ Para o leitor não familiarizado com a obra de Lacan, retomo brevemente um tipo de figuração da inconsistência do Outro. Imagine que a linguagem, ao ser composta por significantes, pode ser pensada como uma biblioteca, na qual cada livro corresponderia a uma parte do todo. Com isso, pode-se imaginar

Condensado no axioma *não há Outro do Outro*, esse ponto da teoria lacaniana indica ser impossível ao sujeito encontrar um lugar fora do sistema linguístico, lugar que o permitiria adotar uma impossível posição metalinguística: como se só nesse fora da linguagem a enunciação pudesse encontrar uma garantia total para seu dizer; como se estivéssemos ainda à espera de Godot pois em seu lugar Beckett colocou o despovoador; como se Vladimir e Estragon, assim como os corpos do cilindro, não encontrassem o que desejam justamente por seus objetos não serem Deus, serem apenas nomes para o que falta, nomes para a ausência de garantia final.⁴⁰

Ao passar por Lacan, encontramos o cerne paradoxal de *O despovoador*: se, por um lado, a enunciação objetiva falha por não ter uma garantia final no Outro, os corpos que imagina, por sua vez, agem como se houvesse o significante que falta no Outro: o despovoador. O impasse reside, então, entre duas “lógicas das coisas”: por um lado, os corpos descritos que podem flutuar entre posições que determinam as ações, e, por outro, a enunciação mantém a mesma posição mas tem seu modo de agir objetivo indeterminado pelo sentido que produz. Nessa estranha vida, apenas a infração da lei, do hábito, causa efeitos sobre esses corpos. Quando isso ocorre, todos deixam de buscar seu despovoador e se unem para punir o infrator, fazendo a fraternidade despertar somente enquanto violência. Se a fraternidade não surge por conta do “ideal do qual cada um é a presa”, é

que mesmo em uma biblioteca que contivesse todos os livros, haveria sempre um livro que falta, e que daria consistência à coleção: o livro que contém todos os livros, algo como um catálogo que pode conter todos os livros, mas não pode conter a si mesmo. (cf. Seminário XX, *Encore*). Assim como nessa biblioteca, há sempre, no Outro, um significante que falta: “Le grand A barré veut dire ceci. En A – qui est, non pas un être, mais le lieu de la parole, le lieu où repose, sous une forme développée, ou sous une forme enveloppée, l’ensemble du système des signifiants, c’est-à-dire d’un langage – il manque quelque chose. Ce quelque chose qui y fait défaut ne peut être qu’un signifiant, d’où le S. Le signifiant qui fait défaut au niveau de l’Autre, telle est la formule qui donne sa valeur la plus radicale au S(\mathbf{A})” (Lacan, 2013, p. 353).

⁴⁰ “O sujeito cartesiano não pode se autofundamentar e busca no Deus veraz a garantia da verdade de seu saber. Em termos lacanianos, o sujeito cartesiano encontra a verdade de seu saber numa metalinguagem, num Outro consistente. Lacan se inspira neste itinerário, mas introduz algumas interrupções que, ao fim e ao cabo, mostram a impossibilidade do Outro do Outro. Neste sentido, o sujeito lacaniano, também incapaz de se autofundar, também se lança numa dialética que exige a participação de um Outro. Mas dessa vez o Outro de que dispõe o pensamento de Lacan é inconsistente, justamente devido à impossibilidade da metalinguagem. No entanto, o esquema fundamental permanece o mesmo, desde que sejam introduzidas a divisão no sujeito e a falta no Outro.” (Iannini, 2013, p. 128).

necessário lançar luz sobre sua tensão posicional, bem como sobre seus efeitos nos corpos, já que é por ser um *ideal* que o despovoador os constitui como povo: ideal que não se desloca, como os corpos, tampouco se indetermina, mas é, contudo, paradoxal como a despalavra.

Debout au sommet de la grande échelle développée au maximum et dressée contre le mur les plus grands peuvent toucher du bout des doigts le bord du plafond. Aux mêmes corps la même échelle dressée verticalement au centre du sol en leur faisant gagner un demi-mètre permettrait d’explorer à loisir la zone fabuleuse dite inaccessible et qui donc en principe ne l’est aucunement. Car un tel recours à l’échelle se conçoit. Il suffirait d’une vingtaine de volontaires décidés conjuguant leurs efforts pour la maintenir en équilibre à l’aide au besoin d’autres échelles faisant office de jambes de force. Un moment de fraternité. Mais celle-ci en dehors des flambées de violence leur est aussi étrangère qu’aux papillons. Ce n’est pas tant par manque de cœur ou d’intelligence qu’à cause de l’idéal dont chacun est la proie. (Beckett, 2007, pp. 18-24).

Na posição de ideal, o despovoador emana efeitos sobre os corpos, cumpre uma função. Antes de mais nada, tal posicionamento se organiza segundo uma tipologia que mais o aproxima que distancia dos corpos do cilindro: é um ideal escrito pelo mesmo sufixo, *-eur*, que classifica os corpos segundo suas funções, seus “direitos e deveres” – *grimpeur*, *chercheur* e *guetteur* (Beckett, 1970, p. 45). O jogo complexo ao qual Beckett dá curso faz da prosa um modo de descrição de um campo de forças que põe tais funções em relação dinâmica. Nesse sentido, é exemplar o caso das regras que instituem o modo de funcionamento exato da passagem de uma zona a outra, da qual decorre a troca de função. Tendo a possibilidade de alternarem-se, do centro à periferia, em *chercheurs*, *guetteurs* e *grimpeurs*, os corpos se organizam segundo sua interdependência, ocupando e cedendo lugares uns aos outros. Para que um *grimpeur* possa abandonar a periferia e ir ao centro, por exemplo, ele deve chegar ao primeiro lugar da fila que o leva à escada. Quando chega nessa posição, pode decidir-se: a subir a escada ou a abandonar essa zona em direção ao centro do cilindro, tornando-se um *chercheur*. *Guetteurs*, então, são aqueles que ficam na zona intermediária, à espera de um *grimpeur* que abandone a periferia, criando ali um vazio:

Mais sitôt arrivé au pied même de l'échelle et n'ayant plus à attendre pour s'en emparer qu'un seul retour au sol l'intéressé peut s'en aller rejoindre les chercheurs de l'arène ou exceptionnellement les guetteurs de la seconde zone sans rencontrer d'opposition. C'est par conséquent les premiers de file en tant que les plus susceptibles de créer le vide si ardemment désiré que guettent ceux de la seconde zone travaillés par le besoin de passer à la première. (Beckett, 1970, pp. 40-41).

Nesse campo de forças, a determinação não é pensável sem seu avesso, o vazio, já que é ele que permite aos corpos ocuparem posições diversas. As funções, então, são lugares vazios ocupados por termos: sejam eles os corpos ou um objeto, o ideal despovoador. O que é singular, no livro, é que o despovoador é o único termo que não se desloca ou se indetermina, e assim não permite que se entreveja o vazio que o precede. Por isso, tal ideal, além de ser buscado, governa os corpos. Ao que parece, *O despovoador*, ao ser organizado pela governabilidade do ideal, pode ter sido um dos escritos mais verossímeis de Beckett. Pensado segundo sua política, esse mundo ficcional se ordena segundo uma função ideal que governa os corpos, que lhes é transcendente e se apresenta como se fosse imutável. A verossimilhança que evoco é colhida do diagnóstico político elaborado pelo grupo insurrecionário francês *Comité invisible* em *A nos amis*. Em seu segundo livro, o *Comité invisible* reflete sobre a estrutura de poder que nos governa, propondo que ideais transcendentais, como o de República, ou o de califado, transformam “formas políticas contingentes” em um poder constituído que não permite que se veja nada externo à sua ordenação – além desse poder, o que se põe é o “mistério”, como nas palavras de *O despovoador* (Beckett, 1970, p. 38) – ⁴¹, e que faz do povo não

⁴¹ “Instituer ou constituer un pouvoir, c’est le doter d’une base, d’un fondement, d’une légitimité. C’est, pour un appareil économique, judiciaire ou policier, ancrer son existence fragile dans un plan qui le dépasse, dans une transcendence censée le placer hors d’atteinte. Par cette opération, ce qui n’est jamais qu’une entité localisée, déterminée, partielle, s’élève vers un ailleurs d’où elle peut ensuite prétendre embrasser le tout; c’est en tant que constitué qu’un pouvoir devient ordre sans dehors, existence sans vis-à-vis, qui ne peut que soumettre ou anéantir. La dialectique du constituant et du constitué vient conférer un sens supérieur à ce qui n’est jamais qu’une forme politique contingente: c’est ainsi que la République devient l’étendard universel d’une nature humaine indiscutable et éternelle, ou le califat l’unique foyer de la communauté. Le pouvoir constituant nomme ce monstrueux sortilège qui fait de l’État celui qui n’a jamais tort, étant fondé en raison; celui qui n’a pas d’ennemis, puisque s’opposer à lui, c’est être un criminel; celui qui peut tout faire, étant sans honneur.” (Comité invisible, 2014, pp. 74-75).

um *objeto* do governo, mas seu produto.⁴²

Nesse ponto, o leitor aprisionado na clausura beckettiana vê abrir-se a saída pela alegoria, que faria do poder constituído do despovoador um modo de governar os corpos tal qual a experiência dos campos de concentração. Fosse uma alegoria, o escrito de Beckett seria organizado pela figura de linguagem que o autor definia como uma “gloriosa entrada dupla, onde, para cada crédito na conta do dito, há um débito no que se quis dizer, e vice-versa”⁴³. O enfraquecimento criado pela leitura alegórica, além de “reduzir e banalizar a força do horror, o terror do indizível, do inominável”, como propõe Fábio de Souza Andrade, retira da posição do despovoador todo o seu caráter paradoxal (Andrade, 2001, p. 39). Para leituras alegóricas mais rasas, como aquelas criticadas por Fábio de Souza Andrade, haveria uma chave para a compreensão do livro. Chave esta que estaria pautada na interpretação da saída que se põe acima do cilindro, na “zona fabulosa”, como uma remissão às chaminés de Auschwitz. A despeito dessa leitura mais vulgar, o caminho da alegoria, mesmo insuficiente, poderia ser mais profícuo se levasse em conta a singularidade da violência nazista, que surge em direção a um inimigo externo, um outro bem definido. Assim, a *shoah* estaria contida no momento de fraternidade que surge quando um corpo se faz *outro* ao romper as regras de transição entre zonas, ou, além disso, aquele que resolve tocar nos corpos espremidos nas filas que levam às escadas. No momento de maior violência, os corpos se unem em um só, em uma massa, para punir o *outro*:

Il arrive bien sûr qu’un corps soit obligé d’en immobiliser un autre et de le disposer d’une certaine façon pour examiner de près une région particulière ou pour

⁴² “La population n’a jamais été l’*objet* du gouvernement sans être d’abord son *produit* ; elle cesse d’exister en tant que telle dès qu’elle cesse d’être gouvernable. C’est tout l’enjeu de la bataille qui fait sourdement rage après tout soulèvement: dissoudre la puissance qui s’y est trouvée, condensée et déployée. Gouverner n’a jamais été autre chose que dénier au peuple toute capacité politique, c’est-à-dire prévenir l’insurrection” (Comité invisible, 2014, p. 162).

⁴³ “There is no allegory, that glorious double-entry, with every credit in the said account, a debit in the meant, and inversely; but the single series of imaginative transactions”. “An Imaginative Work!” In: Beckett, Samuel, *Disjecta*, 1984, p. 90.

chercher une cicatrice par exemple ou une envie. A remarquer enfin l'immunité sous ce rapport de ceux qui font la queue pour l'échelle. Obligés par la pénurie d'espace de se coller les uns aux autres pendant de longues périodes ils n'offrent au regard que des parcelles de chair confondues. Malheur au téméraire emporté par sa passion qui ose porter la main sur le moindre d'entre eux. Comme un seul corps la queue se jette sur lui. Cette scène dépasse en violence tout ce que dans le genre le cylindre peut offrir (Beckett, 1970, p. 52).

Seguindo o caminho da alegoria, é possível recorrer à *Psicologia das massas*, de Freud, para ancorar a violência em uma “desinibição da afetividade”, em um “rebaixamento da atividade intelectual” do “indivíduo da massa” (cf. Freud, 2011). Para o psicanalista, a massa seria constituída pela identificação entre indivíduos que têm seu ideal do Eu substituído por um só objeto. Semelhante ao enamoramento, segundo Freud, *O despovoador* seria ainda mais alegórico por conter uma citação do verso de Lamartine: “Un seul être vous manque et tout est dépeuplé”, já que a perda do outro que amamos causa o despovoamento do mundo, dissolução equivalente àquela das massas que perdem seu líder. Com isso, a violência da massa teria lugar porque os indivíduos, que querem ser amados igualmente pelo ideal das massas, seriam unidos pelo sentimento de justiça social, fundado na “renúncia libidinal igualitária”: “na inversão de um sentimento hostil em um laço de tom positivo, da natureza de uma identificação” (Freud, 2011, p. 83). Organizando corpos segundo a renúncia libidinal, Beckett leva ao extremo aquilo que o *Comité invisible* localiza em uma antropologia ocidental, que vê o homem como um “animal ávido” que deve ter seu Mal detido pelo poder.⁴⁴ Então, a violência desponta quando um corpo do cilindro se faz *outro* pois o ideal do Eu, ao ocupar o lugar da moral,

⁴⁴ “Ici est à l'oeuvre une anthropologie situable, que l'on retrouve aussi bien chez l'anarchiste individualiste qui aspire à la pleine satisfaction de ses passions et besoins propres que dans les conceptions en apparence plus pessimistes qui voient en l'homme une bête avide que seul un pouvoir contraignant peut retenir de dévorer son prochain. Machiavel, pour qui les hommes sont ‘ingrats, inconstants, faux et menteurs, lâches et cupides’, tombe d'accord sur ce point avec les fondateurs de la démocratie américaine: ‘Lorsqu'on édifie un gouvernement, on doit partir du principe que tout homme est un fripon’, postulait Hamilton. Dans tous les cas, on part de l'idée que l'ordre politique a vocation à contenir une nature humaine plus ou moins bestiale, où le Moi fait face aux autres comme au monde, où il n'y a que des corps séparés qu'il faut faire tenir ensemble par quelque artifice. Comme l'a démontré Marshall Sahlins, cette idée d'une nature humaine qu'il revient à ‘la culture’ de contenir est *une illusion occidentale* (Comité invisible, 2014, pp. 77-78).

faz com que a massa não se sinta culpada por nada que faz em seu nome. Assim, muito além de uma “zona fabulosa” que remeteria às chaminés de Auschwitz, o que está em jogo, no livro, é que o despovoador, ele mesmo, ocupa uma zona subjetiva, o lugar do ideal.

A teoria freudiana das massas responderia ao comportamento violento dos corpos encerrados no cilindro, mas não dá conta do paradoxo entre o conteúdo desse ideal, despovoar, e o efeito causado por sua posição, a constituição da massa. Ao formar uma massa que busca o fora do povo, a posição que o despovoador ocupa para os corpos se faz mais forte que seu conteúdo: como se a escrita imaginasse o efeito sobre corpos de um *ideal negativo*, que inscreve sob o hábito mesmo quem busca estar aquém-povo. E a força desse ideal negativo opera, justamente, ocupando um lugar para além do qual há um vazio anterior, vazio que mantém velado sob seu nome, despovoador. A contradição, aqui, dá-se entre a função do ideal – em termos lacanianos, a função do Outro – e seu conteúdo, que implica ir além do Outro.

Talvez, então, o fim da vida no cilindro só possa ser total, ser como a morte desse espaço antropomórfico, porque a realização maior do ideal é o que desconfigura toda a vida, deixando aberto, apenas, o vazio. Muito além de uma parábola da *shoah*, esse livro tem sua trama composta por um campo de forças no qual o encontro com o despovoador deixaria vazio o lugar do ideal. Despovoador e despalavra, então, aproximam-se por serem algo como um norteamto impossível para o poder e a escrita, respectivamente. Se a despalavra é paradoxal por ser, já em sua elucubração, uma palavra, o impossível despovoador, fosse ele encontrado, deixaria no mesmo instante de ser um ideal, de ser aquilo que governa os corpos. Pensando com o *Comité invisible*, o paradoxo beckettiano se dá pois, assim como o universo da palavra permite pressupor a despalavra, é o próprio poder que cria o vazio que o chama: cria a falta no sujeito ao mesmo tempo que cria um

nome, despovoador, para tapar o vazio, para ser o Outro do Outro. “Ninguém olha para si onde não pode haver ninguém” (Beckett, 2007, p. 27) pois, governados, só encontram o vazio:

Mais pour destituer le gouvernement, il ne suffit pas de critiquer cette anthropologie et son ‘réalisme’ supposé. Il faut parvenir à la saisir *depuis le dehors*, affirmer un autre plan de perception. Car nous nous mouvons effectivement *sur un autre plan*. Depuis le dehors relatif de ce que nous vivons, de ce que nous tentons de construire, nous sommes arrivés à cette conviction: la question du gouvernement ne se pose qu’à partir d’un vide, à partir d’un vide qu’il a le plus souvent fallu *faire*. Il faut au pouvoir s’être suffisamment détaché du monde, il lui faut avoir créé un vide suffisant autour de l’individu, ou bien en lui, avoir créé entre les êtres un espace assez déserté, pour que l’on puisse, de là, se demander comment on va agencer tous ces éléments disparates que plus rien ne relie, comment on va réunir le séparé *en tant que séparé*. Le pouvoir crée le vide. Le vide appelle le pouvoir (Comité invisible, 2014, pp. 78-79).

*

Com este breve traçado, da despalavra ao despovoador, aponte as questões que irão atravessar todos os textos e todas as peças de teatro que seguem, ganhando por vezes mais, por vezes menos destaque. A seguir, o leitor encontrará articulações do luto, da corporeidade, da voz e do espaço contornando o vazio, sofrendo os efeitos do que nele por vezes faz apelo ao sujeito, como a despalavra e a voz, por outras o governa, como o despovoador e a construção da espacialidade que aprisiona os corpos.

Terá sido: a voz

Um grito vem ao público no escuro. Um corpo inspira enquanto a luz faz surgir da penumbra detritos espalhados sobre o palco. O corpo expira, a luz se vai, traz de volta a escuridão. O mesmo grito é emitido e chama o público a olhar um palco vazio. Nesse intermédio, *Breath* (1969), Beckett mais uma vez inscreve seu nome de modo singular na história do teatro. Das diversas subversões formais da obra beckettiana, *Breath* integra o grupo de obras do século XX que buscaram desvencilhar o espetáculo teatral do gênero que o fundava, o drama. Sem palavras, sem atores, sem causalidade narrativa, nesse intermédio, em alguns instantes o público é chamado a refletir sobre corpo, tempo e espaço do teatro. Nessa máquina cênica, imagem e som tomam forma segundo uma lógica corporal humana: como se, ao sair de cena, o corpo do ator cedesse lugar aos dispositivos

cênicos para que o palco se tornasse, ele mesmo, uma radicalização do corpo teatral, de sua clivagem que articula as faces viva e solene, como propunha Barthes.

Mais do que um momento de ruptura com a história do teatro, esse instante corpóreo pode ter sua história traçada segundo uma das maiores preocupações formais do autor: o controle da atuação, que pode ser observado, em sua dramaturgia, por meio da análise das rubricas, e em suas experiências enquanto diretor, por meio de depoimentos do elenco. Quanto à dramaturgia, é possível recorrer ao livro de Luiz Fernando Ramos, *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*, no qual se diz que a escrita teatral de Beckett eleva as rubricas ao patamar das falas, o que marca o desejo de que suas encenações obedecam a um “contorno mínimo” (Ramos, 1999, p. 65). Como propõe Ramos, com as rubricas “Beckett manifesta, mais que o desejo de um encenador latente interessado na potencialidade dramática dos diálogos, a vontade de expressar-se por meio de certa disposição física do cenário e de certa utilização do espaço cênico pelos atores” (Ramos, 1999, p. 62). A “coreografia inevitável” (Ramos, 1999, p. 68) que devem seguir os corpos dos atores sugere que o teatro, para o autor, não se pautava somente por meio do encadeamento dramático, mas deveria tornar-se, com o tempo, um teatro material, fundado nos aspectos sensíveis da cena. Enquanto diretor, Beckett buscava transpor de modo minucioso suas rubricas, delimitando de modo preciso toda a materialidade cênica. Isso levava os atores a trabalhos de preparação extenuantes, nos quais chegaram, inclusive, a ter de conduzir suas falas segundo o ritmo de um metrônomo.⁴⁵

⁴⁵ “Beckett’s (privately stated) attitudes towards the actor also have much in common with Craig’s related views on the *über-marionette*. Craig explained in the preface to the 1925 edition of *On the Art of the Theatre* that ‘the *über-marionette* is the actor plus fire, minus egoism; the fire of the gods and demons, without the smoke and steam of mortality’. Craig also wrote that ‘the actor must cease to express *himself* and begin to express something else; he must no longer *imitate*, he must *indicate*... Then his acting will become impersonal, he will lose his “egoism” and use his body and voice as though they were materials rather than parts of himself. To this end a symbolical style of acting must be devised, based on the power of the creative imagination. Many actors and directors who worked with Beckett spoke of his personal dislike of what is so often thought of as acting and of his tendency to dehumanise the actors in his plays. Brenda Bruce, who played Winnie in the British première of *Happy Days*, told me how he tried to get her to speak her lines according to a very strict rhythm and in a very flat tone. To her horror, one day, he even brought a

A análise da dramaturgia e da direção beckettianas indica que seu teatro ruma à materialidade de modo paradoxal, visando, com seu controle, inscrever a carne corpórea na linguagem. Frente à clivagem teatral do corpo, Beckett buscava fazer sua face viva despontar somente enquanto efeito de linguagem, o que o faria ser herdeiro de encenadores do início do século XX, dentre os quais Edward Gordon Craig, como propõe James Knowlson em *Images of Beckett* (Haynes, Knowlson, 2003). No melhor espírito *début de siècle*, Craig buscava inovações para a forma teatral, sugerindo, quanto ao ator, que seu corpo vivo cedesse lugar à *super-marionete*. Para Craig, é da natureza do homem tender à liberdade e não conseguir submeter suas emoções ao controle da mente. A *super-marionete* deveria entrar em cena pois o teatro, ao se valer do humano como seu material, submete a arte, domínio do “desígnio” criador, ao acaso:

The whole nature of man tends towards freedom; he therefore carries the proof in his own person that as material for the Theatre he is useless. In the modern theatre, owing to the use of the bodies of men and women as their material, all which is presented there is of an accidental nature. The actions of the actor's body, the expression of his face, the sounds of his voice, all are at the mercy of the winds of his emotions: these winds, which must blow for ever round the artist, moving without unbalancing him. But with the actor, emotion possesses him; it seizes upon his limbs, moving them whither it will. (...) It is the same with his voice as it is with his movements. Emotion cracks the voice of the actor. It sways his voice to join in the conspiracy against his mind. Emotion works upon the voice of the actor, and he produces the impression of discordant emotion. (Craig, 1911, p. 56).

O que se pode colher, em leituras como as de Ramos e Knowlson – que refletem um diagnóstico amplamente difundido, e, parece-me, consensual da crítica – é o modo constante de incidência da linguagem beckettiana sobre o corpo teatral, de sua busca pelo

metronome into the theatre and set it down on the floor; ‘this is the rhythm I want you to follow’, he said, leaving it to tick inexorably away. Siân Phillips also spoke about Beckett’s insistence on rhythm and tonelessness when she was rehearsing her recording of the voice for his television play, *Eh Joe*, with him. ‘We worked like machines’, she said, ‘beating time with our fingers’, until eventually she managed to get somewhere close to the flat, cold, toneless voice that he could hear in his head” (Haynes, Knowlson, 2003, p. 109).

controle da “natureza acidental”, nas palavras de Craig. Junto a este, Heinrich von Kleist, de *Sobre um teatro de marionetes*, é para Knowlson mais um a integrar a lista daqueles que buscaram modos para tirar de cena a “afetação” do corpo humano, um ruído na linguagem coreográfica do qual estaria a salvo a marionete, já que sua “alma” nunca está deslocada do “centro de gravidade do seu movimento” (Kleist, 2013, p. 23).⁴⁶ Mas, para além da desgastada perspectiva teleológica, é singular, em Beckett, que sua produção formal não se inscreva somente como desdobramento do “teatro total” de Craig, mas sobretudo como um modo formal de levar sujeitos à encenação de si: como se o controle cênico assujeitasse o corpo do ator assim como a linguagem incide sobre os personagens, e sobre suas ficções subjetivas.⁴⁷ Seguindo as ideias de Beckett, o seu teatro poderia ser

⁴⁶ “It seems likely that both Craig and Beckett found a common inspiration for their approach in Heinrich von Kleist’s essay, ‘Über das Marionettentheater’, which Craig had published in English in *The Marionette* in 1918 and which Beckett much admired. This essay offers a perfectly logical explanation of what they wanted to achieve with the actor in the theatre. According to Kleist’s speaker, puppets possess a mobility, symmetry, harmony and grace greater than any human dancer can ever have. For, inevitably, the puppet lacks self-awareness, hence affectation, which is what destroys natural grace and charm in man. Man is a creature permanently off balance. In an actor’s performance, based as it so often is on imitation, self-consciousness (or in Craig’s words ‘egoism’) almost inevitably breaks through. Beckett too found this intrusive and antipathetic. His aim was to achieve an authenticity of being that had nothing to do with the ‘living-into’ the role by the actor extolled by Stanislavski. A dependence on imitation went diametrically against the economy of movement and gesture that Beckett was aiming for in order to attain a harmony and grace that had more to do with what Craig called ‘a living spirit’ than with any direct imitation of life.” In: Knowlson, pp. 109-110. Em Kleist, lemos: “Neste sentido, falou, tais bonecos têm a vantagem de ser *antigravitacionais*. Sobre a inércia da matéria, de todas as propriedades a que mais se opõe à dança, eles não sabem nada: porque a força que os suspende no ar é maior do que aquela que os prende à terra. O que não daria a nossa boa G... para ser sessenta libras mais leve, ou para que um peso desta grandeza viesse ajudá-la em seus *entrechats* e piruetas? Os bonecos precisam do solo apenas para *tocá-lo*, como os elfos, e para reavivar os impulsos dos membros por meio de uma interrupção instantânea; nós precisamos dele para *descansar*, e para nos restabelecer dos cansaços da dança: um momento que evidentemente não é, ele mesmo, de dança, e com o qual não se faz nada além de obrigá-lo a desaparecer o quanto for possível.” (Kleist, 2013, p. 27).

As citações de Kleist foram retiradas da edição brasileira de *Sobre o teatro de marionetes*. Cf. p. 23.

⁴⁷ “There is, as yet, no real evidence to prove that Beckett read Edward Gordon Craig’s *The Art of Theatre*, although this seems very likely. There is much in Craig’s writings on the theatre that finds either an echo or a parallel in Beckett’s own practice as a director. Beckett would certainly have discovered in *The Art of Theatre* an important distinction between a theatre of words, of literature, and a truly poetic theatre that incorporated all the different elements of theatrical art. ‘The art of the theatre’, wrote Craig, ‘is neither acting nor the play; it is not scene or dance, but it consists of all the elements of which these things are composed: action, which is the very spirit of acting; words, which are the body of the play; line and colour, which are the very heart of the scene; rhythm, which is the very essence of dance.’ If it were not in Craig that he found this emphasis on total theatre, then he would certainly have found it eloquently announced in Antonin Artaud’s *The Theatre and its Double*, which we know he read – ‘for the occasional blaze’ was the way he put it to me. Artaud argued that the theatre was not a branch of spoken language but that it should be allowed to speak its own solid, material language. ‘I maintain’, he wrote, ‘that this physical language, aimed at the senses and independent of speech, must first satisfy the senses. There must be poetry for the

lido segundo um teatro marcado pela “recusa de aceitar como dada a velha relação sujeito-objeto” (Beckett, 1990, p. 58), como propõe ao escrever sobre a obra dos irmãos Bram e Geer van Velde, em *Peintres de l’empêchement*. O movimento formal que Beckett identificava na pintura dos van Velde, um questionamento da arte segundo o “impedimento-olho” e “impedimento-coisa”, culmina, em seu teatro, em um pensamento sobre o sujeito e os dispositivos cênicos, transformando a encenação em um campo de ressonância subjetiva.

Em *Ato sem palavras I* (1956), um homem tem a ação conduzida, no deserto, pelo som de um apito que chama sua atenção para objetos que descem à cena pendurados por fios. Um jarro de água surge suspenso alguns metros sobre sua cabeça, a ele oferecido para que sacie sua sede. Sempre em vão, o homem se vale de outros objetos vindos do céu, como caixas ou uma corda, para tentar alcançar a água que deseja. A relação entre o homem e os objetos é controlada por uma estrutura cênica que faz a ação dramática fracassar: como se os fios invisíveis que compõem a trama dramática, tecida pela causalidade de ações, encontros e relações, fossem aqui corporificados para que se encenasse a falência do corpo. No entanto, algo se move: o posicionamento subjetivo, a desistência do homem de agarrar o jarro, mesmo quando este desce à altura de suas mãos. Quando se torna possível, o objeto desejado é recusado, e com ele, também é recusada a maquinaria que compõe esse jogo: como se desistir do objeto fosse um modo de resistir à estrutura que o torna possível.⁴⁸ Para além de sua tonalidade política, *Ato* parece demonstrar que a aproximação entre Beckett e Craig não se dá sem tensões. Ao promover a *super-marionete* como modo de superação da atuação humana, Craig parecia recusar a

senses just as there is for speech.” (cf. Knowlson).

⁴⁸ É fundamental pontuar que minha interpretação de *Ato sem palavras I* foi influenciada pela fala de Fábio de Souza Andrade, no contexto da montagem da peça pelo Coletivo Irmãos Guimarães, em 2015, na “Ocupação Sozinhos Juntos”.

clivagem do corpo teatral, buscando que este se tornasse um todo coerente, completamente regido pela linguagem.

Em uma leitura transversal da obra beckettiana, é possível notar que o contato com ideias de Craig – se é que leu seus textos, como aponta Knowlson – colaborou para intensificar a clivagem do corpo teatral, fazendo-a constelar com as subjetividades postas em cena, com seus jogos teatrais, com seus modos específicos de enunciação. Assim, mesmo que alcancem resultados cênicos que se imaginam semelhantes, o ponto de partida distinto de Beckett e Craig (um, escritor, dramaturgo e por vezes diretor, e outro, encenador, teórico e ator) indica que o próprio texto beckettiano contém latentes a encenação e atuação, e que, ao contrário de Craig, não buscou eliminar o corpo humano do teatro – algo que, hoje, sabe-se ser impreciso, já que a *super-marionete* seria algo como um corpo humano envolto em uma armadura.⁴⁹ Quando é o texto que dá as coordenadas para que se repense o corpo teatral, Beckett parece ser igualmente herdeiro de ideias como as de Maeterlinck, que propôs, em “Um teatro de andróides”, que o corpo humano fosse substituído por “figuras de cera” ou “sombas”, constituindo seu “drama estático” enquanto drama que traz ao primeiro plano o texto, ali pensado como poema:

Seria necessário talvez afastar completamente o ser vivo da cena. Não se pode dizer que não retornaríamos a uma arte de séculos antiquíssimos, cujas máscaras dos trágicos gregos levam, quem sabe, os últimos vestígios. Haveria um dia o uso da escultura, sobre a qual começamos a indagar estranhas questões? O ser humano seria substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que possuiria a aparência da vida sem ter vida? Não sei; mas a ausência do homem me parece indispensável. Assim que ele entra em um poema, o imenso peso de sua presença apaga tudo o que está ao seu redor. (Maeterlinck, 2013, pp. 91-92).

A passagem pelo dramaturgo belga colabora para que se compreenda um debate

⁴⁹ Cf. LeBoeuf, Patrick, “As contradições em Gordon Craig”, 2014.

histórico que tomou as mais diversas faces no campo teatral: a tensão posta entre corpo e *mimesis*.⁵⁰ Passando por outro trabalho de Luiz Fernando Ramos, *Mimesis espetacular: a margem de invenção possível*, pode-se compreender que propostas como a de Maeterlinck se inscrevem em um longo embate da encenação com o drama, o *mythos*, que, até meados de 1960, continuava a ser o aspecto fundante da *mimesis* teatral. De forma muito breve, tomo emprestadas as reflexões de Ramos que indicam que o corpo dos atores foi visto como um aspecto problemático na arte teatral, pois teve sempre de se submeter ao encadeamento da trama dramática, o que fez da atuação – esse macaqueamento, nas palavras de Platão – o “bode expiatório” das críticas à arte teatral.⁵¹ Assim, mesmo sendo possível remeter Beckett aos andróides de Maeterlinck, as alternativas que este buscava para a “sombra do macaquear”, sublimando os “aspectos físicos em bruto”, davam-se ainda em favor do texto, e não da construção de materialidades cênicas – daquilo que Craig chamou de “quinta cena”⁵² – que, em Beckett, tem lugar tanto no teatro quanto na

⁵⁰ No caso de Maeterlinck, como expõe Lara Biasoli Moler, em *Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck*, o “drama estático” é proposto pelo dramaturgo belga a partir de sua perspectiva metafísica, que faria do homem não mais o sujeito de um teatro concebido enquanto ação, mas um “objeto de sua própria trajetória existencial (...) desprovido de poder diante de sua morte iminente e irrevogável”. Em Maeterlinck, então, “o ser humano, em sua incapacidade de controlar plenamente a sua história, deixa de ser sujeito de seu destino para tornar-se objeto de sua própria trajetória existencial. A exposição desse homem como objeto numa estrutura que sempre o tratou como sujeito rompe a linguagem do drama tradicional. Para colocar em cena esse homem desprovido de poder perante sua morte iminente e irrevogável, impõe-se a necessidade de, em primeiro lugar, afastar o humano do palco, dando lugar à marionete – ou ator marionetizado – e, em segundo lugar, de tomar ao ser humano a posse da palavra.” (Moler, 2006, p. 129). Segundo Moler, as personagens objetificadas de Maeterlinck, imersas na realidade banal, tomariam “consciência da realidade apenas quando confrontadas com a morte ou com o sentimento de um amor impossível” (Moler, 2006, p. 129).

⁵¹ Cf. Ramos, Luiz Fernando “O bode expiatório da violência modernista”, In: *Mimesis espetacular: a margem de invenção possível*, pp. 43-49, 2012.

⁵² “For this Scene has a life of its own... Not a life which in any way at all runs counter to the life of the Drama. I made it to serve the Drama, and it does so; it serves the whole poetic Drama: and maybe I shall later discover that it can make itself even more useful.

I call it the fifth Scene, for it meets the requirements demanded by the modern spirit – the spirit of incessant *change*: the sceneries we have been using for plays for centuries were merely the old stationary sceneries made to alter. That is quite a different thing to a scene which has a changeable nature.

This scene also has what I call a face. This face expresses – Its shape receives the light, and in as much as the light changes its position and makes certain other changes, and inasmuch as the scene itself alter its position – the two acting in concert as in a duet, figuring it out together as in a dance – insomuch does it express all the emotions I wish to express.” (Craig, 1923, p. 20).

prosa.⁵³

Como apontado extensivamente pela crítica, na trilogia do pós-guerra, Beckett pôs em prática um procedimento formal fundado na enunciação em primeira pessoa, em seus “narradores-narrados”,⁵⁴ tal como o escriba moribundo de *Malone morre*. Nessas páginas, vemos, em vez de um romance, uma encenação de escrita: um caderno no qual Beckett buscou forjar uma gestualidade enunciativa marcada pela iminência da morte. Contra o instante da morte que parece se aproximar, a escrita de Malone é marcada pela pressa em enunciar, o que se converte em tarefas: fazer o inventário de suas coisas, contar a história de Sapo, e, talvez, escrever suas memórias. Do deserto do *Ato* ao leito de Malone, objetos continuam a orientar a ação do sujeito, algo que – para além de uma retórica da falência – parece fazer os limites do corpo serem integrados em modos objetivos de organizar a relação entre ação, enunciação e tempo. Não é sem corpo que, no *Ato*, a desistência se torna uma subversão da impotência – afinal, desistir, quando o jarro se apresenta o mais perto de suas mãos, é também um modo de ocupar novamente o lugar de sujeito em potência –, e que, em *Malone morre*, a escrita persiste, encenando o confronto com a morte até “nada mais” – as últimas palavras às quais não segue ponto final, sugerindo que

⁵³ “De fato, essa presença soberana e incontestada de corpos livres de culpa nos espaços cênicos da atualidade está relacionada a um longo e penoso processo de emancipação das artes performativas da sombra do macaquear, principalmente afeita ao seu afastamento das formas dramáticas. No plano do drama moderno, por exemplo, considerado em suas vertentes simbolistas ou naturalistas, ainda ocorre uma sublimação dos aspectos físicos em bruto que denota esse recalque, ou essa tentativa de supressão de um corpo indesejado. No caso do simbolismo teatral de Maeterlinck, por um lado, na busca de uma presença estática, suporte de uma dramática que evoca uma dimensão metafísica. No caso do naturalismo, por outro, em todo o arsenal de dissimulação da representação, que implica em minimizar ao máximo os traços do ator e maximizar a instância do personagem, domesticando os procedimentos teatrais mais rústicos e buscando a indistinção entre gestos teatrais e ações cotidianas para apagar os aspectos presenciais nas ações interpretadas. Ao mesmo tempo, é nas formas mais avançadas de embate contra a servidão do teatro ao drama, ou do *opsis* ao *mythos*, que surgem sinais que apontam para a contemporânea supressão do trauma. Um caso exemplar é o de Gordon Craig e de seu famigerado objeto cênico que substituiria o ator de carne e osso, o *ubber-marionetten*, ou super-marionete. Mais do que eliminar um corpo de ator, Craig propugnava ali por uma presença que estivesse liberta da função dramática e pudesse significar algo por si mesmo, no imediato da fruição espetacular.” (Ramos, 2012, p. 35).

⁵⁴ Termo cunhado por Fábio de Souza Andrade (2001).

a suspensão da enunciação se dá com a morte do enunciador. Assim, em vez de afastar o corpo para tornar protagonista o poema, como Maeterlinck, ou de recusar sua presença problemática, como Craig e Kleist, a experiência do Beckett romancista parece conter o germe de um tipo de transfiguração que incide ao mesmo tempo sobre corpo e palavra: como se não houvesse corpo sob a sombra do poema, mas poema que se escrevesse sobre o corpo, fazendo do que não é escrito um membro, um órgão, que caísse no vazio.

Muito além de uma qualquer ideia ingênua sobre o corpo como um domínio completamente estrangeiro à linguagem, o percurso beckettiano parece sempre forjar subjetividades cuja especificidade do corpo é captável somente se este for pensado segundo sua incorporação: uma inscrição da linguagem sobre o organismo. Incorporação esta que faz o corpo ser produto de um “corpo simbólico”, segundo as elaborações de Lacan em “Radiophonie”. Com Lacan, sugiro que o véu da linguagem, como formulava Beckett, estende-se sobre o corpo como uma mortalha. É ele, este véu, que faz do corpo humano um corpo morto pela linguagem:

Qui ne sait le point critique dont nous datons dans l’homme, l’être parlant: la sépulture, soit où, d’une espèce, s’affirme qu’au contraire d’aucune autre, le corps mort y garde ce qui au vivant donnait le caractère: corps. *Corpse* reste, ne devient charogne, le corps qu’habitait la parole, que le langage *corpsifiait*. (Lacan, 2001, p. 409).

Em mais um de seus trocadilhos, Lacan compreende o corpo humano por meio do que lhe é específico: ser corpo de um ser falante. Por isso, quando morto, o corpo se torna objeto de um rito de linguagem, rito em nome do qual morre Antígona: o funeral, que constitui a sepultura como lugar social, não permitindo que o corpo se torne pura matéria orgânica, já que lá é posto a jazer sob seu nome.⁵⁵ Morto, o corpo beckettiano parece

⁵⁵ Comenta com precisão Sidi Askofaré: “A tese mais radical que a psicanálise autorizou-se a formular sobre o corpo, então, enuncia-se: é o corpo do simbólico que faz o corpo ‘entendido no senso ingênuo’.

distanciar-se de vez de Maeterlinck, Kleist e Craig – mesmo que o último tenha promovido a morte ao lugar tenente da arte teatral, mas apenas em contraposição à imitação da vida – para encontrar-se com os manequins de Tadeusz Kantor. Elaborada a partir da crítica das marionetes que o precederam, a invenção corporal do diretor polonês, encenada em uma obra-prima como *A classe morta*, buscava transformar os manequins em “órgãos complementares” (Kantor, 2008, p. 200), espécies de duplos manejados por cada ator. No teatro pós-Auschwitz de Kantor, os duplos assombram por serem duplos de um corpo infantil perdido, a cuja posição subjetiva encenam ter regredido os corpos dos atores idosos. Em vez de imaginar a substituição do corpo humano, Kantor via o manequim como uma “mensagem de morte” (Kantor, 2008, p. 200), como um objeto que traz consigo “a marca desse lado obscuro, noturno e sedicioso da caminhada humana, o sinal do crime e dos estigmas da morte” (Kantor, 2008, p. 200), e que, por ser uma imagem do corpo morto, deve tornar-se um modelo para o ator vivo.⁵⁶ Relendo Craig, e seu mito fundador do teatro, Kantor propõe que o surgimento do primeiro ator teria se dado com a

Incorporação é o nome da operação pela qual se realiza, efetua-se o corpo do falasser na medida em que esta operação assegura a passagem do simbólico no organismo que ele converteu em corpo. Em consequência do quê, uma vez incorporado, o corpo do simbólico torna-se incorporal, atestando assim que o simbólico tem como causa o corpo, que o simbólico é corpo – de ser agrupamento e articulação. Se, incorporal, o simbólico faz a realidade, é como ‘incorporada que a estrutura faz o afeto’, ou seja, o efeito sobre o corpo de um dizer. Portanto, o afeto não é, nesta perspectiva – sem ofensa a A. Green – um fenômeno energético ou infra-linguístico. Ele resulta de que incorporado à estrutura (a linguagem), afeta o corpo. Desta subordinação do corpo à estrutura de linguagem, Lacan conclui que ‘do corpo, é secundário que ele esteja morto ou vivo’. Uma tal afirmação não deixa de surpreender, sobretudo se ela é entendida como: para um determinado sujeito, é secundário que seu corpo esteja morto ou vivo. Mas seria um grande contra-senso entendê-la assim. Este enunciado só se esclarece, com efeito, quando é relacionado às considerações desenvolvidas sobre a sepultura: ‘Quem não conhece o ponto crítico pelo qual datamos, no homem, o ser falante? – a sepultura, ou seja, o lugar onde se afirma de uma espécie que, ao contrário de qualquer outra, o cadáver preserva o que dava ao vivente o caráter: corpo. Permanece como *corpse*, não se transforma em carniça, o corpo que era habitado pela fala, que a linguagem *corpsificava*’.” (Askofaré, 2010).

⁵⁶ “Não penso que um MANEQUIM (ou uma FIGURA DE CERA) possa ser o substituto de um ATOR VIVO, como queria Kleist e Craig. Isso seria fácil e ingênuo demais. Eu me esforço por determinar as motivações e o destino dessa entidade insólita, surgida inesperadamente em meus pensamentos e em minhas ideias. Sua aparição combina-se à convicção, cada vez mais forte em mim, de que a vida só pode ser expressa na arte pela falta de vida e pelo recurso à morte, por meio das aparências, da vacuidade, da ausência de toda mensagem. Em meu teatro, um manequim deve tornar-se um MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos um modelo para o ATOR VIVO.” (Kantor, 2008, p. 201).

criação de um outro mundo no mundo, separando os que estão do lado de cá daqueles que habitam o espaço da encenação:

Um HOMEM havia se erguido DIANTE daqueles que ficaram do lado de cá. EXATAMENTE igual a cada um deles e, no entanto, (por uma ‘operação’ misteriosa e admirável) infinitamente DISTANTE, terrivelmente ESTRANGEIRO, como que habitado pela morte, separado deles por uma BARREIRA não menos apavorante e inconcebível por ser invisível, como o verdadeiro sentido da HONRA, que só pode ser revelado pelo SONHO (Kantor, 2008, p. 202).

Mesmo que Beckett não tenha empregado manequins em suas peças, há algo próprio à experiência de Kantor que pode nos ajudar a delinear a tensão que se localiza no cerne da divisão do sujeito: como se a clivagem que propõe Kantor, com essa barreira invisível entre mundo e ficção, fosse fundante do sujeito, fosse a clivagem teatral que nos divide em organismo e corpo, mais um efeito da castração simbólica. Operação esta que faz nosso corpo já ser, de certo modo, um manequim: divisão que tem como coeficiente o sujeito barrado pela linguagem, e como resto, os objetos pulsionais. Entre Beckett e Kantor, o corpo parece ir de uma relação com seu duplo enquanto órgão complementar, esse outro que dá forma à imagem do eu – algo que ressoa em *Improviso de Ohio* –, a um outro não-imagético, o objeto que é resto da divisão do sujeito, objeto a.⁵⁷

⁵⁷ Este objeto, que com a noção de *real* compõe as duas únicas invenções de Lacan, será circundado durante boa parte das linhas desta dissertação, já que a voz, meu tema principal, com olhar, seio e fezes, compõe a lista lacaniana de objetos pulsionais. “O objeto a se aloja no Outro do simbólico sem aí estar (por não ser da ordem da linguagem). Ele não se encontra no inconsciente como discurso do Outro, pois não é simbólico e, portanto, não é um significante. Equivale ao objeto perdido cuja falta estrutura o inconsciente. Ele é simultaneamente íntimo e externo ao conjunto de significantes do Outro. É um objeto êxtimo, pois sua topologia é a da extimidade – uma exterioridade íntima. Corresponde a um furo do simbólico. Por que Lacan o chama então de objeto? E por que o nomeia com a primeira letra do alfabeto? Por ser o objeto primeiro, ou melhor, correspondente ao primeiro objeto de desejo. Será o seio, como diz Freud? O objeto a é aquilo atrás do qual passamos a vida correndo. Procuramos aquele objeto que um dia nos deu uma suposta satisfação sem igual. É o objeto que viria no lugar do objeto perdido de uma primeira e suposta satisfação completa. Esse objeto pode tomar a forma de um rabo de saia, uma b..., um c..., um p..., uma x..., um quê. Mas nunca o reencontramos a não ser tão somente seus substitutos, transitórios e fugazes. Basta um olhar, às vezes uma voz, e ei-lo. Não, ele não está de volta, é apenas o eco do que foi perdido sem nunca ter existido. Pois a satisfação total do bebê com o seio num primeiro encontro é uma construção fictícia. Ele é chamado de objeto a, pois é a inicial de *autre*, o outro (como o pequeno outro). Trata-se de um objeto sempre em alteridade para o sujeito do desejo que o ‘encontra’ no pequeno outro, seu semelhante, como aquilo do parceiro que lhe desperta o desejo e lhe dá prazer.” (cf. Quinet, 2012).

Em *Comédie*, as cabeças de um homem e duas mulheres saem de vasos e têm sua fala “extorquida” pela luz que se projeta sobre seus rostos. Nesse jogo cênico, a fala de cada ator está submetida a um refletor que se projeta sobre seus rostos, a um dispositivo que deixa seu lugar acessório para ser protagonista da peça: como se a luz, aqui, fosse um outro de F1, F2 e H. Um outro que é um “olho e nada mais”, que, de tanto se projetar sobre as cabeças, leva H a se perguntar ao fim da peça: “Sou eu somente... visto?” (Beckett, 1962, p. 33). Aqui, então, projetada sobre cabeças de corpos mortos, a luz funda a fala dramática segundo a gramática da pulsão escópica: como se, ao *ser visto*, a posição de H fizesse suas falas originarem-se na gramática do circuito pulsional – gramática cujos outros dois termos, que circundam o objeto a, são *ver* e *ver-se*. Tudo se passa, então, como se as falas de H, F1 e F2 fossem causadas pela luz de modo desejante – daí, aliás, sua montagem em *Beckett on film* ser o único acerto relevante do projeto, já que o diretor Anthony Minghella soube substituir o projetor de luz pelo *close* cinematográfico, cuja analogia com o olhar é evidente:

Opium dreams, fields so green
 bright mind, bright future
 if they ever reach her
 let her become a sculpture
 or free her from third world culture.
 (Coutinho, 2002)

Em conversa com Eduardo Coutinho, para o filme *Edifício Master* (2002), a professora de inglês Daniela declama *Opium dreams*, poema de sua autoria. Com a pronúncia impecável de quem morou por oito anos em New Orleans, ela faz da rima *sculpture-culture* uma das mais refinadas demonstrações do que pode ser o objeto olhar. Nesse ponto, Coutinho dá uma aula de manejo psicanalítico: sabendo de antemão que Daniela evitava trocar olhares com o entrevistador, o diretor permite que Daniela se posicione de perfil para falar à câmera, como se soubesse que todo olhar, de um homem ou de uma câmera, poderia aceito ou recusado. Correndo o risco de ter seu olhar recusado,

o que daria fim à entrevista, Coutinho lhe pergunta o motivo do desvio de seu olhar. A entrevistada responde, voltando os olhos diretamente ao diretor, que evita o olhar do outro, mas que não se trata de um subterfúgio para não falar a verdade. Parafraseando o dito popular “quem não deve não teme”, afirma: “aqui eu não tô devendo, mas tô temendo”. Em seguida, revela, ao declamar o poema, um dos modos de organização da narrativa de sua vida: a relação provinciana entre o Brasil e os Estados Unidos da América. Nos sonhos de ópio, o ritmo da língua inglesa, ressoando entre as paredes de um apartamento precário em Copacabana, conduz seu desejo como no sonho: como se a língua estrangeira fosse um modo de sonhar acordada, de mostrar-nos seu inconsciente a céu aberto, em termos lacanianos. Desejar livrar-se da cultura brasileira, e assim livrar-se de si mesma, encontra como solução paroxal tornar-se um objeto da cultura, a escultura: como se, ao tornar-se um objeto de linguagem, pudesse recusar a clivagem teatral, e ser um corpo morto não só pela linguagem, mas pela língua: como se não desejasse ser vista como escultura, mas *sculpture*, enquanto corpo posto sob a sombra da língua do poema, como queria Maeterlinck. Em seu narcisismo, Daniela não deseja tornar-se uma escultura apenas para solucionar sua relação com o pequeno outro, o brasileiro. Enquanto escultura, Daniela poderia sobretudo encontrar um lugar estável para sua posição na gramática pulsional: como se, coberta de gesso ou bronze, pudesse ser vista sem ter de ver.

Com a entrevista chegando ao fim, Daniela mostra mais uma de suas obras, o quadro cujo nome apresenta já traduzido: *Floresta do desespero*. Essa pequena tela cinza e preta, cujo valor estético ela diz ser “ridículo”, pôde causar-lhe, no momento da composição, uma sensação balsâmica. Assim, Daniela encontra um significante que resume ao mesmo tempo a tonalidade empregada e seu efeito estético, o alívio. Contudo, o que parece ser balsâmico, na elaboração formal, é a produção de furos e de olhos pretos

sobre a tela, que a autora diz serem os olhares que saem da floresta. Tocada pelo simbolismo baudelairiano, Daniela produz uma interessante equivalência entre furos reais, que rasgam a tela, e furos metafóricos, pintados de preto. Nessa equivalência, a cor preta, balsâmica, nomeia o furo real, e faz dos furos um modo de produção de núcleos do desespero: como se, entre o poema e o quadro, Daniela pudesse ser vista como um objeto e produzisse, com os furos, o inapreensível objeto olhar. É balsâmica, em sua organização pulsional, o contorno do vazio, a criação de um lugar do objeto a, envolvendo-o com o bálsamo da linguagem, produzindo um invólucro da morte. Ao produzir o furo, o resto inapreensível para a linguagem, Daniela dá localização formal para o que encaminha ao gozo, para o que é insuportável por ser incluído fora dos limites simbólicos, além do princípio do prazer.

Assim como Daniela, as cabeças de *Comédie* não gostariam de estar para sempre presas na dinâmica pulsional que constituía a experiência desse triângulo amoroso, pois é ela que indica o caminho ao gozo, posto além da escuridão balsâmica. A luz, desejam que se apague pois ela é “infernai” (Beckett, 1962, p. 22) e a escuridão, quando realmente escura, ideal:

F1 – Oui, bizarre, noir l’idéal, et plus il fait noir plus ça va mal, jusqu’au noir noir, et tout va bien, tant qu’il dure, mais ça viendra, l’heure viendra, la chose est là, tu la verras, tu me lâcheras, pour de bon, tout sera noir, silencieux, révolu, oblitéré – (Beckett, 1962, p. 10).

Essa, que é uma das mais geniais peças de Beckett, pode ser vista, em um primeiro momento, como uma formalização da tendência do campo teatral – e, em sentido largo, de toda arte moderna –, por meio da qual se buscou refletir sobre a arte segundo seus fundamentos materiais. Mas, muito além do que poderia ser um gesto de modernismo explícito, no par de oposição luz-escuridão Beckett encontrou um ponto de convergência

entre a *opsis* cênica e o drama. Assim figurado para essas cabeças mortas, o dispositivo cênico que obriga a falar traz à cena o lugar específico que a fala dos amantes ocupava no passado: fossem declarações, confissões ou promessas, o tipo de enunciação do triângulo amoroso era organizado segundo um fazer falar. “Como poderíamos estar juntos como estamos se houvesse uma... mulher em minha vida?”, pergunta cinicamente H a sua mulher quando é acusado de ter uma amante (Beckett, 1962, p. 13). Mas o homem, quando sucumbe ao personagem de marido fiel, confessa tudo a F1 e adverte: “Adúlteros, um aviso a vocês, não confessem nunca” (Beckett, 1962, p. 16).

E agora, uma breve menção à história da iluminação no teatro se faz necessária. Isso pois, nessa conjunção específica de *opsis* e drama, os modos de implicação subjetiva na fala são completamente dependentes dos meios tecnológicos disponíveis à época. Como ensina Cibele Forjaz, a iluminação na arte dramática foi sempre determinada pelos lugares que o teatro ocupava na sociedade – seja ao ar livre ou dentro de palácios e igrejas – e, também, pelos tipos de tecnologia de iluminação disponíveis para cada diretor ou dramaturgo – seja o fogo ou a luz elétrica. Assim, a escuridão em que os personagens de *Comédie* creem poder encontrar a paz é, ela, um produto da luz elétrica, já que só com seu advento foi possível produzir o *blackout* em salas de teatro (cf. Forjaz, 2015). Não fosse o dispositivo teatral que os tortura, seria impossível seu avesso, a mais densa escuridão, a ideia da paz que encontrariam se com o silêncio a memória se apagasse, e fizesse parecer que nada nunca aconteceu:

H – Oui, la paix, on y comptait, tout éteint, toute la peine, tout comme si... jamais été, ça viendra (*hoquet*) pardon, éteindre cette folie, oh je sais bien, mais quand même, on y comptait, sur la paix, non seulement tout révolu, mais comme si... jamais été – (Beckett, 1962, p. 11).

Ao apagar-se com a memória, a iluminação se torna o ponto de articulação entre

passado e presente, jogo amoroso e teatral, que culmina em uma ressignificação da história. Se só com a luz elétrica a escuridão completa foi feita possível, se só com o corpo simbólico o organismo é pensável, é só ao ser posta em cena que a história amorosa pode ser compreendida como um mero jogo teatral:

Projecteur de F2 à H.

H – Je le sais maintenant, tout cela n’était que... comédie. Et tout ceci, quand est-ce que...

Projecteur de H à F1.

F1 – Serait-ce cela?

Projecteur de F1 à F2.

F2 – Pas vrai?

Projecteur de F2 à H.

H – Tout ceci, quand est-ce que tout ceci n’aura été que... comédie? (Beckett, 1962, p. 23).

Tendo sua fala extorquida pela luz, o homem e as duas mulheres rememoram a história do triângulo amoroso que compunham, o que faz o tempo presente, da encenação, estar em tensão constante com o passado. Assim como a luz inventa a escuridão e o corpo, o organismo, em *Comédie*, o presente age retrospectivamente sobre o passado. Esse tipo de articulação lógica, tornada fundamental em Freud após a teoria lacaniana, é o que funda o chamado “efeito a posteriori” ou “só depois” (*nachträglich, après-coup*).⁵⁸ Só com esse tempo posso compreender o modo de concepção da história do sujeito no qual é menos importante o encadeamento da vida como *mythos* causal e linear, como “fluxo temporal controlado”, nas palavras de Hans-Thies Lehmann, e mais valiosa a sua reescrita

⁵⁸ Para um bom exemplo de manejo do “efeito a posteriori” na obra de Freud, ver “História de uma neurose infantil (‘O homem dos lobos’)”, no qual o sonho do paciente age reatrativamente sobre o conteúdo da cena primária. Quanto a Lacan, é importante salientar que sua compreensão do *après coup* freudiano só é compreensível com a articulação com o tempo de compreender e o momento de concluir, do seu tempo lógico: “Freud exige une objectivation totale de la preuve tant qu’il s’agit de dater la scène primitive, mais il suppose sans plus toutes les resubjectivations de l’événement qui lui paraissent nécessaires à expliquer ses effets à chaque tournant où le sujet se restructure, c’est-à-dire autant de restructurations de l’événement qui s’opèrent, comme il s’exprime: *nachträglich*, après coup. Bien plus avec une hardiesse qui touche à la désinvolture, il déclare tenir pour légitime d’élider dans l’analyse des processus les intervalles de temps où l’événement reste latent dans le sujet. C’est-à-dire qu’il annule les *temps pour comprendre* au profit des *moments de conclure* qui précipitent la méditation du sujet vers le sens à décider de l’événement originel.” In: Lacan, Jacques, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, p. 255, 1998B.

a partir das diversas reestruturações do sujeito.⁵⁹ No trabalho de rememoração, ao compor seu mito individual, o sujeito o faz, nas palavras de Lacan, a partir do futuro anterior do que ele terá sido para o que ele está a se tornar:

Je m'identifie dans le langage, mais seulement à m'y perdre comme un objet. Ce qui se réalise dans mon histoire, n'est pas le passé défini de ce qui fut puisqu'il n'est plus, ni même le parfait de ce qui a été dans ce que je suis, mais le futur antérieur de ce que j'aurai été pour ce que je suis en train de devenir. (Lacan, 1999, p. 298).⁶⁰

Quando H sabe, no momento da enunciação, que “tudo aquilo era apenas... uma peça”, o que ele parece fazer é conceber a sua história segundo os sucessivos eventos que se deram até o momento da enunciação. Mas isso se dá só depois: apenas quando enuncia sua história em uma peça é que a relação com F1 e F2 pode ser, ela mesma, compreendida desse modo: apenas quando H tem sua fala extorquida pela luz, ele pode pensar que, em sua história, F1 e F2 queriam dele extorquir confissões para possuí-lo. Mas, para além dessa trama amorosa, o presente da encenação relê o passado amoroso, e se torna questão para o teatro por vir: “quando é que tudo isto terá sido apenas... uma peça?”. Furtando-me a uma análise mais detida de *Comédie*, tomo a pergunta de H como uma pergunta de Beckett à história do teatro. Inspirado no empréstimo que Hal Foster faz do *après-coup* para reler a relação entre vanguarda e neovanguarda, é possível, agora, compreender a lógica temporal que se encontra no cerne das questões mais importantes para o meu teatro beckettiano.⁶¹ Isso pois corpo, objeto a e pulsão são efeitos a posteriori da inscrição do

⁵⁹ “O drama é pensado na *Poética* como uma estrutura que traz para o caráter desconcertantemente caótico e profuso do ser um ordenamento lógico (ou seja, dramático). Esse ordenamento interno, sustentado pelas célebres unidades, isola a estrutura de sentido que o artefato da tragédia representa em relação à realidade exterior e ao mesmo tempo a constitui no interior como unidade e totalidade sem lacunas. O ‘todo’ da ação, uma ficção teórica, fundamenta o *logos* de uma totalidade na qual a beleza é pensada essencialmente como decurso temporal que se torna controlável. Drama significa fluxo temporal controlado, que se pode abranger com a vista.” (Lehmann, 2007, p. 63).

⁶⁰ Dada a inexistência do futuro anterior em língua portuguesa, que encontra seu correlato mais próximo no futuro do presente composto, optei por manter a nomenclatura francesa, bem como o fez Vera Ribeiro, na tradução dos *Escritos*.

⁶¹ Hal Foster, em *O retorno do real*, emprega o “a posteriori” psicanalítico para inverter a leitura de Peter Bürger da relação entre as vanguardas históricas e as neovanguardas: “Para Freud, especialmente quando lido por Lacan, a subjetividade não se estabelece de uma vez por todas; ela é estruturada como uma

sujeito na linguagem, são focos de produção de negatividade: só são pensáveis quando o corpo já está morto, quando o objeto a é o objeto perdido, e quando a pulsão, diferentemente do instinto, é o “eco no corpo do fato de que há um dizer”.⁶² Em *Comédie*, a pulsão escópica, que circunda o objeto olhar, é eco de um dizer específico: da dinâmica entre segredo e confissão à qual é levado H, dinâmica que funda o lugar pulsional do sujeito, *ser olhado*. A encenação, contudo, parece expandir os ecos do corpo a toda a materialidade cênica: como se o espaço teatral se constituísse enquanto eco do efeito da linguagem sobre o sujeito; como se, em vez de buscar recusar a presença problemática do corpo de atores sobre o palco, Beckett forjasse campos materiais que correspondessem, na maior parte dos casos, a ecos dos sujeitos postos em cena. Se assim for, *Breath*, o intermédio sem atores, muito além de um eco das propostas do teatro moderno, será um eco do corpo sobre o palco, que agora, além do objeto olhar, e de seu impedimento, encontra o objeto voz.

Em *Breath*, ao dar ao palco uma forma humana, como um androide de Maeterlinck, fazendo dele um espaço-corpo, Beckett leva à cena a voz enquanto elemento articulador da linguagem e da pulsão, realizando, talvez, a ambição de uma forma que pudesse admitir o caos, como disse o autor em entrevista a Tom Driver.⁶³ Nesse

alternância de antecipações e reconstruções de eventos traumáticos. ‘São necessários sempre dois traumas para fazer um trauma’, comenta Jean Laplanche, que muito fez para esclarecer os diferentes modelos temporais do pensamento freudiano. Um evento só é registrado por meio de outro que o recodifica; só chegamos a ser quem somos no efeito *a posteriori* (*Nachträglichkeit*). É essa analogia que quero trazer para os estudos modernos do final do século: *a vanguarda histórica e a neovanguarda são constituídas de maneira semelhante, como um processo contínuo de protensão e retenção, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos – em suma, num efeito a posteriori que descarta qualquer esquema simples do antes e depois, causa e efeito, origem e repetição.*” (Foster, 2014, p. 46).

⁶² “Je les appelle *philosophes* parce que ce ne sont pas de psychanalystes. Ils croient dur comme fer à ce que *la parole* ça n’a pas d’effêt. Ils ont tort. Ils s’imaginent qu’il y a des *pulsions*, et encore quand ils veulent bien ne pas traduire *pulsion* par *instinct*. Ils ne s’imaginent pas que les *pulsions* c’est l’écho dans le corps du fait qu’il y a un *dire*.” (Lacan, 1975-6, p. 6).

⁶³ “O que estou dizendo não quer dizer que, de agora em diante, não haverá mais forma na arte. Quero dizer apenas que haverá uma nova forma e que esta forma será de tal tipo que admita o caos e não que tente dizer que o caos é, em verdade, qualquer outra coisa. A forma e o caos continuam separados. Este último não é reduzido ao primeiro. É por isso que a forma se torna uma preocupação, porque ela existe como um

intermédio, a iluminação se coordena com o som ambiente de um corpo que respira, dando à cena uma vida própria, como queria Craig. E ainda, as críticas de Craig ao ator, que tem sua voz submetida à emoção (“Emotion cracks the voice of the actor”, supra), encontram, no grito de *Breath*, um modo formal de subjetivar a voz: se a emoção pode rachá-la, ameaçando o controle racional que funda projetos estéticos como o de Craig, Beckett, por sua vez, em uma peça sem texto, reproduz um grito em *off*. Mais uma vez valendo-se dos recursos tecnológicos disponíveis à sua época, Beckett faz a voz, manchada de emoção, ser repetida tal qual se repete uma palavra: como se a repetição levasse o grito ao domínio do significante. Nesse ponto, os estudos da psicanálise lacaniana permitem traçar alguns desdobramentos para esse grito primevo, do recém-nascido, o *vagitus*, como denominado na rubrica de *Breath*.

É preciso, aqui, remeter a mais um trocadilho que Lacan empregava com frequência para desenvolver sua teoria da voz, que funda o sujeito na transposição de um “grito puro” a um “grito para” (*cri pur, cri pour*). Antes que haja fala, o grito de choro do recém-nascido é compreendido pela mãe como expressão de suas necessidades fisiológicas. Contudo, ao ter seu grito compreendido por alguém como um endereçamento, o grito puro, do bebê, torna-se um grito para. Assim, o grito puro pode ser compreendido como aquele que levou o sujeito à sua primeira experiência de satisfação, e que se torna um objeto perdido: uma voz que se perde quando tornada voz para, um grito que se torna apelo ao ser interpretado como expressão de insatisfação, e que, a posteriori, faz ser imaginável uma voz que não seja impedida pela linguagem.⁶⁴

problema aparte do material que acomoda. Encontrar uma forma que acomode a bagunça, eis a tarefa do artista de agora.” (Beckett apud Andrade, 2001, p. 193).

⁶⁴ “There might be something like the mythical primal scream, which stirred some spirits for some time, but, on this account, the moment it emerges it is immediately seized by the other. The first scream may be caused by pain, by the need for food, by frustration and anxiety, but the moment the other hears it, the moment it assumes the place of its addressee, the moment the other is provoked and interpellated by it, the

Segundo essa perspectiva, a voz é, como propõe Michel Poizat, aquilo que deve ser sacrificado para que o sujeito seja inscrito na linguagem: a castração simbólica faz a voz ser ao mesmo tempo o suporte da linguagem e o objeto que se perde.⁶⁵ O sacrifício faz da voz um intermédio. Enquanto intermédio, a voz é compreendida pela psicanálise não simplesmente como uma emissão sonora corporal, mas como o fundamento que liga o organismo puro, perdido, ao corpo. A voz, psicanaliticamente, é um objeto pensado para além da emissão vocal: enquanto intermédio, a voz é o que se torna “transparente”, como a fronteira invisível de Kantor, para que haja linguagem, para que haja teatro.⁶⁶ A perda do objeto voz se efetua quando o sujeito se funda na castração simbólica, podendo, assim, ser representado de um significante para outro significante, segundo a clássica formulação lacaniana.

Pensado segundo a linguística estruturalista, o significante, a camada sonora do signo, é estruturado segundo fonemas, segundo sons específicos determinados por um

moment it responds to it, scream retroactively turns into appeal, it is interpreted, endowed with meaning, it is transformed into a speech addressed to the other, it assumes the first function of speech: to address the other and elicit and answer.” (Dolar, 2006, p. 27).

⁶⁵ “C’est précisément ce caractère de ‘manque’, d’objet ‘perdu’, selon la terminologie freudienne, qui inscrit la voix dans le champ du pulsionnel: un objet de jouissance qui ‘manque’ et qui pousse le sujet à le rechercher, à combler le manque ouvert par sa ‘perte’, à retrouver la jouissance qui lui est attachée. Mais la quête est vaine et illusoire puisqu’il n’y a pas à proprement parler de perte réelle mais un ‘effet de perte’ induit sur la voix par l’action de l’Autre et de la signification qu’il attribue à une énonciation langagière.” (Poizat, 2001, p. 130).

⁶⁶ “La parole fait taire la voix, la réduit au silence. Support de l’énonciation discursive, la voix présente en effet la particularité de s’effacer littéralement derrière le sens du discours qu’elle énonce. Cette observation peut paraître énigmatique, elle est pourtant elle aussi, d’expérience quotidienne. Quand, par exemple, quelqu’un prend la parole, on est souvent au début capté par les caractéristiques de sa voix, son accent... mais très vite cela disparaît sitôt qu’on fait attention au sens de ce qui est dit, à tel point que pour ceux qui sont bilingues, il leur arrive fréquemment d’être incapables de se souvenir en quelle langue tel ou tel propos leur a été dit, alors même que les caractéristiques acoustiques des deux langues sont radicalement différentes et ne peuvent être confondues. Le même phénomène se produit lorsque le support de l’énonciation n’est pas sonore mais gestuel, comme dans une conversation entre sourds en langue de signes. C’est ainsi qu’il arrive fréquemment aux interprètes langue orale/langue des signes, d’être incapables de dire si tel ou tel échange avec un sourd bilingue langue orale/langue des signes, a été tenu dans la langue orale ou en langue des signes. On ne peut trouver meilleure illustration de l’effet d’effacement de la voix par la signification. La part de corps mise en jeu pour une énonciation en langue des signes est pourtant, évidemment, d’une nature radicalement différente de celle de l’énonciation acoustique. Elle ne passe même pas par les mêmes canaux sensoriels. Malgré cela le souvenir s’en perd, s’efface derrière le sens.” Idem, pp. 127-128.

sistema linguístico. Mladen Dolar, em *A voice and nothing more*, retoma a linguística estruturalista para mostrar como a compreensão do sistema linguístico segundo seus elementos mínimos, os fonemas, funda-se ao fazer da voz um resto, “um excremento do significante”.⁶⁷ Assim, essa operação é o que funda o sujeito psicanalítico, que só é concebido segundo sua causa: o efeito de linguagem, o significante que o representa para outro significante quando a voz é feita resto – daí, aliás, o grito ser compreendido como o modo de expressão pura do sujeito, modo de encontro com a verdade para além do significante, como no tão mencionado quadro de Munch, exemplar do Expressionismo alemão.⁶⁸ Com isso, ao valer-se de mais um dispositivo tecnológico que permite a emissão do grito em *off*, Beckett produz um movimento negativo em relação à longa história da vocalidade, na qual a voz é o elemento que opera a polarização oralidade-escrita. Movimento negativo este que se constitui ao fazer da voz uma produção de ausência, já que só pode ser repetida por estar gravada em uma mídia, assim como estas palavras se grafam sobre a página.

Se Breath é um corpo, a voz que ali se repete para nunca ser perdida põe em cena

⁶⁷ “Maybe we can sum up this recurrence into a Lacanian thesis: the reduction of the voice that phonology has attempted—phonology as the paradigmatic showcase of structural analysis—has left a remainder. Not as any positive feature that could not be entirely dissolved into its binary logical web, not as some seductive imaginary quality that would escape this operation, but precisely as the object in the Lacanian sense. It is only the reduction of the voice—in all its positivity, lock, stock, and barrel—that produces the voice as the object.” (Dolar, 2006, pp. 35-36).

⁶⁸ Pode-se retomar, aqui, a formulação de Lacan quanto à alienação – ao *fading* do sujeito como primeiro movimento de sua identificação – em *Position de l'inconscient*: “L’effet de langage, c’est la cause introduite dans le sujet. Par cet effet il n’est pas cause de lui-même, il porte en lui le ver de la cause qui le refend. Car sa cause, c’est le signifiant sans lequel il n’y aurait aucun sujet dans le réel. Mais ce sujet, c’est ce que le signifiant représente, et il ne saurait rien représenter que pour un autre signifiant: à quoi dès lors se réduit le sujet qui écoute.

Le sujet donc, on ne lui parle pas. Ça parle de lui, et c’est là qu’il s’appréhende, et ce d’autant plus forcément qu’avant que du seul fait que ça s’adresse à lui, il disparaisse comme sujet sous le signifiant qu’il devient, il n’était absolument rien. Mais ce rien se soutient de son avènement, maintenant produit par l’appel fait dans l’Autre au deuxième signifiant.

Effet de langage en ce qu’il naît de cette refente originelle, le sujet traduit une synchronie signifiante en cette primordiale pulsation temporelle qui est le *fading* constituant de son identification. C’est le premier mouvement.” (Lacan, 1999, p. 315).

a tentativa de reencontrar a voz silenciada pelo significante: como se a cada enunciado que proferíssemos, os significantes girassem em torno de um grito puro perdido; como se a busca pela singularidade expressiva do sujeito fosse a busca por essa voz irremediavelmente perdida; como se houvesse um resto do primeiro grito de dor que ameaça despontar a cada vez que se toma a palavra. E aqui, volto à leitura que Beckett faz dos irmãos van Velde para sugerir que *Breath* pode instaurar um “impedimento-voz”, um modo de colocar em cena um grito que não se configura como expressão, mas como seu impedimento: ao ser sempre a posteriori, a voz só se constitui com o que a impede, a linguagem.⁶⁹ Talvez, então, a crítica de Beckett à velha relação sujeito-objeto encontre na voz um modo de transformar a encenação como experiência de impedimento, fazendo a relação de sujeito e objeto fundar-se na perda efetuada pela linguagem.

Pensar o grito, em *Breath*, é pensar a voz segundo a temporalidade do a posteriori psicanalítico, aliando-se ao a posteriori da história do sujeito e da arte. Desse modo, quando o vagido é emitido, o espectador é chamado a escutar e olhar a cena. Em *Breath*, o espectador opera a perda da voz: ao ser chamado, inscreve a posteriori o grito de dor

⁶⁹ “Bringing the voice from the background to the forefront entails a reversal, or a structural illusion: the voice appears to be the locus of true expression, the place where what cannot be said can nevertheless be conveyed. The voice is endowed with profundity: by not meaning anything, it appears to mean more than mere words, it becomes the bearer of some unfathomable originary meaning which, supposedly, got lost with language. It seems still to maintain the link with nature, on the one hand — the nature of a paradise lost — and on the other hand to transcend language, the cultural and symbolic barriers, in the opposite direction, as it were: it promises an ascent to divinity, an elevation above the empirical, the mediated, the limited, worldly human concerns. This illusion of transcendence accompanied the long history of the voice as the agent of the sacred, and the highly acclaimed role of music was based on its ambiguous link with both nature and divinity. When Orpheus, the emblematic and archetypal singer, sings, it is in order to tame wild beasts and bend gods; his true audience consists not of men, but of creatures beneath and above culture. Of course this promise of a state of some primordial fusion to which the voice should bear witness is always a retroactive construction. It should be stated clearly: it is only through language, via language, by the symbolic, that there is voice, and music exists only for a speaking being. The voice as the bearer of a deeper sense, of some profound message, is a structural illusion, the core of a fantasy that the singing voice might cure the wound inflicted by culture, restore the loss that we suffered by the assumption of the symbolic order. This deceptive promise disavows the fact that the voice owes its fascination to this wound, and that its allegedly miraculous force stems from its being situated in this gap. If the psychoanalytic name for this gap is castration, then we can remember that Freud’s theory of fetishism is based precisely on the fetish materializing the disavowal of castration.” (Dolar, 2006, pp. 31-32).

em um grito que chama. E esse grito chama a escutar a respiração de um espaço que será ao mesmo tempo corpo e imagem. O tempo, então, é o ponto de intersecção entre a voz e os detritos sobre o palco: pensá-los como restos é o mesmo que pensá-los como produtos de operações temporais. Se, num primeiro momento, a leve penumbra deixa entrever coisas sobre o palco, a iluminação as ressignifica, a posteriori, e sugere que a formação da imagem cênica se dá a partir da perda de uma primeira impressão: como se o grito de *Breath* chamasse o espectador a se tornar espectador da perda.

Quando o espaço-corpo expira, e a luz se reduz, levando a cena à penumbra inicial, o grito é repetido, exatamente como da primeira vez. A repetição do grito faz o público ser chamado mais uma vez a ver e escutar a cena. Talvez *Breath*, pensado em relação com propostas de Kleist, Craig, Maeterlinck e Kantor, faça corpo e linguagem expandirem-se ao espaço. Esse mero instante contém, ao mesmo tempo, uma realização cênica que radicaliza o controle dramatúrgico, e um chamado que faz a racionalidade beckettiana operar como intermédio entre significante e gozo: como uma inscrição do corpo na linguagem que não se faz sem que algo em seu íntimo se exclua. Por ser *Breath* um intermédio, o segundo grito chama o público para uma outra cena. Esse chamado é o que terá sido a voz, que ressignifica a despalavra para uma cena por vir: a cena de escuta em *Companhia*, da qual se ausenta o público, o ouvinte que faria a voz se perder, deixando restos esparsos sobre o palco.

Cena de escuta

Jacente
uma atmosfera cerca
de tal força o silêncio

como se jacente guardasse
o gesto total do segredo.

A estátua jacente, Orides Fontela

Uma voz, em *Companhia* (1980), vem a alguém “deitado de costas no escuro”. Fala com ele na segunda pessoa do singular, narrando fragmentos de memória, sem que ele sequer possa saber se é o destinatário do que a voz diz. Há ainda outra voz enunciativa, que descreve e comenta diversos aspectos do enredo empregando a terceira pessoa do singular. O livro, estruturado em três polos – duas vozes e um personagem –, é conduzido por enunciados que se delimitam entre o endereçamento direto em segunda pessoa (o personagem ouve uma voz) e a voz descritiva, uma máscara assumida no lugar da expressão do sujeito, e que desde a primeira linha convoca o leitor a imaginar. Há um

enigma, na última palavra de *Companhia*, escrita solitária sobre a página: qual é a voz da palavra? Quem diz “Só”?

Levada ao limite, a escrita vocal de *Companhia* foi compreendida por Stanley Gontarski, que adaptou o livro para o palco, como “a mais dramática das narrativas em prosa de Beckett”⁷⁰, movida pela *androginia* entre os gêneros drama e prosa. Esse diagnóstico, comum na crítica beckettiana, fez Jean-Pierre Sarrazac, em sua *Poétique du drame moderne*, elevar ao posto de palavra-chave do teatro de Beckett a escrita da “fala solitária polifônica” que vem assombrar o ouvinte desse livro.⁷¹ Carla Locatelli, por sua vez, apresenta dúvidas quanto à eficácia da adaptação da obra para o palco, pois compreende que a solidão pode tomar forma enquanto companhia somente por meio das diversas relações pronominais que deixam entrever um eu a partir de seus outros, algo que se perde com a presença física do ator.⁷² Mesmo que ganhe forma enquanto dramaticidade enunciativa, escrever a voz parece ser obra de perda inelutável: a voz, em livro, é forja de uma voz ausente. Nessa forja, o cruzamento de drama e prosa não se dá

⁷⁰ Além da boa leitura que faz de *Companhia*, tanto em termos críticos quanto nas soluções para a adaptação ao palco, o texto de Stanley Gontarski é valioso pois sua proximidade com Samuel Beckett permite aos leitores que saibam como o autor pensava a dinâmica das vozes no livro: “What was clear from the earliest rehearsals was that even as a prose work *Company* already contained a fundamental dramatic structure, a dichotomy between second and third person voices, and Beckett’s characterisation of the two voices reflected the contrapuntual relationship not only between each section but within them as well. The third-person voice, he noted, was ‘erecting a series of hypotheses, each of which is false’. The second-person voice was ‘trying to create a history, a past for the third-person, each episode of which the third-person rejects, insisting, in effect ‘that was not I.’” (Gontarski apud Acheson, 1987, p. 196).

⁷¹ “Le maître-mot du théâtre de Beckett me paraît être *Compagnie*, titre d’un de ses ouvrages, qui pourrait subsumer tous les autres. Parole solitaire polyphonique, le polylogue beckettien est la résultante de la perte de la communauté et du désir contrarié de la reconstituer. En cela les personnages beckettien – tous ressortissants du ‘Dépeupleur’ – expriment parfaitement la condition de l’espèce humaine dans le monde d’après Auschwitz et Hiroshima. Ils se font ainsi l’écho de cette désolation dont parle Hannah Arendt: ‘L’homme désolé [...] se trouve entouré d’autres hommes avec lesquels il ne peut établir de contact, ou à l’hostilité desquels il est exposé’. Personnages dans un premier temps – l’enfance – ‘en compagnie d’eux-mêmes’ (l’expression est d’Hannah Arendt), ils ne tardent pas à être hantés, comme dans *Cette fois*, par des voix de plus en plus étrangères et intrusives.” (Sarrazac, 2012, p. 256).

⁷² “Finally, the very title ‘Company’ is endowed with a brilliant ambivalence, since it regards a self described as ‘Alone’, but it also denotes it through a ‘company’ of different pronouns. The narrative shows that it is only through relations that the self can experience itself, and the pronominal shifts and the interplay of voice and hearer signify (in the double sens of ‘to mean’ and ‘to structure’) this relation. *Company* makes it clear that any formulation of self has to be relational, and so speaker and listener, as much as ‘you’ and ‘he’, provide the screen on which the ‘company of self’ can be projected and seen. Personal pronouns as characters become the coordinates of self-visibility.” (Locatelli, 1990, p. 167).

apenas pela orquestração de uma voz teatral e outra prosaica. Há, na função que cumpre cada voz, uma torção dos gêneros: se é teatral a enunciação que interpela o sujeito, seu conteúdo é épico, é de ordem narrativa; se é prosaica a enunciação em terceira pessoa, ela busca ao máximo aproximar-se do corpo do sujeito, e, para além da descrição, faz-se como uma rubrica, interpelando o leitor a compor uma encenação imaginária. Sendo assim, para além dos gêneros, as vozes podem ser apreendidas segundo modos de cristalização, segundo figuras da voz que constituem o encadeamento da escrita, sendo elas, quatro: a voz pensada segundo o verbo “égrener”, que remete a um andamento rítmico em que cada palavra é dita pausadamente; a suposta voz dos enunciados em terceira pessoa; a posição vertical adotada pela voz na segunda pessoa; por último, o verbo “rejaillir”, jorrar, uma ameaça vocal.

Une voix parvient à quelqu'un sur le dos dans le noir. Le dos pour ne nommer que lui le lui dit et la façon dont change le noir quand il rouvre les yeux et encore quand il les referme. Seule peut se vérifier une infime partie de ce qui se dit. Comme par exemple lorsqu'il entend, tu es sur le dos dans le noir. Là il ne peut qu'admettre ce qui se dit. Mais de loin la majeure partie de ce qui se dit ne peut se vérifier. Comme par exemple lorsqu'il entend, Tu vis le jour tel et tel jour. Il arrive que les deux se combinent comme par exemple, Tu vis le jour tel et tel jour et maintenant tu es sur le dos dans le noir. Stratagème peut-être visant à faire rejaillir sur l'un l'irréfutabilité de l'autre. Voilà donc la proposition. A quelqu'un sur le dos dans le noir une voix égrène un passé. Question aussi par moments d'un présent et plus rarement d'un avenir. Comme par exemple, Tu finiras tel que tu es. Et dans un autre noir ou dans le même un autre. Imaginant le tout pour se tenir compagnie. Vite motus. (Beckett, 1980, pp. 7-8).

Alcançado por uma voz, alguém se encontra deitado de costas em uma escuridão que comporta graus de variação de acordo com o abrir e fechar de olhos – a escuridão é tanto interna quanto externa. Entre duas escuridões, não pode ver nem o espaço que o envolve, nem o que sente ou se apresenta à sua mente. Muito pouco do que é dito pode ser verificado: apenas aquilo que se pode passar do organismo ao corpo da linguagem (“le dos pour ne nomer que lui le lui dit”). No domínio da escuridão, a visão não pode operar a passagem do mundo ao reconhecimento: quando tudo se esconde dos olhos, apenas o

tato pode verificar o mundo, tornando compreensíveis mínimos resquícios da experiência. Ao verificar, o corpo se torna meio de passagem ao sentido, fronteira entre pele e mundo: como se a voz pudesse fazê-lo despertar para a duplicidade teatral. Nessa fronteira, a verificação produz uma “imagem consciente” a partir do *corpo real*, que compreende o psicanalista Juan-David Nasio como aquele que “é ao mesmo tempo corpo das sensações, corpo dos desejos e o corpo de gozo”.⁷³ Único reduto da certeza, última fração simbólica que não se tornou estrangeira, o corpo é o lugar de ancoragem para a voz, que com seu “estratagema” busca completar seu “objetivo”, trazer à luz a história deste que imaginamos deitado de costas no escuro:

L’amplitude idéale pour une audition commode. Avec le souci ni d’offenser l’oreille par trop de volume ni par l’excès contraire de l’obliger à se tendre. Combien plus apte à tenir compagnie serait un tel organe que celui au départ hâtivement imaginé. Combien en mesure d’atteindre son but. Celui de faire avoir un passé à l’entendeur et qu’il en convienne. Tu naquis un vendredi saint au terme d’un long travail. Oui je me rappelle. Le soleil venait de se coucher derrière les mélèzes. Oui je me rappelle. (Beckett, 1980, pp. 46-47).

Sem memória e sem nome, o sujeito é levado a buscar na voz algo que poderia sustentá-lo. A “necessidade de companhia” o move como a necessidade pela água movia o homem de *Ato sem palavras I*: tal o jarro que comporta a água, as palavras carregam a substância que pode nutrir a necessidade, algo da voz que incide sobre o corpo, e que promete apaziguar o organismo.⁷⁴ A necessidade o move, faz sua vida ainda resistir, traz

⁷³ “O corpo real é ao mesmo tempo corpo das sensações, corpo dos desejos e corpo de gozo. O corpo das sensações internas e externas é nosso corpo sensorial; aquele dos desejos é nosso corpo erógeno, corpo aberto ao corpo do outro para lhe dar prazer e dele receber; e, finalmente, o corpo do gozo é nosso corpo quando o sentimos despender sua energia, resistir aos mais extremos sofrimentos, desgastar-se e degradar-se inexoravelmente. Sensação, desejo e gozo são intensidades crescentes de um corpo que qualificamos de real; real não porque é sólido e palpável, mas porque a vida que existe nele, essa efusão permanente, constitui para nós um impenetrável mistério. A vida é tendência, e a essência de uma tendência nos escapa e nos escapará sempre, pois o em-si de toda tensão viva é nosso real inacessível ao conhecimento, impossível de simbolizar. O real é o absoluto que existe em si e se subtrai a nosso saber.” (Nasio, 2009, p. 76).

⁷⁴ “Pourquoi ramper à la fin? Pourquoi ne pas simplement gésir les yeux fermés dans le noir et renoncer à tout. En finir avec tout. Avec dérisoire rampade et chimères vaines. Mais s’il lui arrive de perdre courage

a esperança de que possa, ainda, ser recomposto. Mote constante na obra de Beckett, a perda da identidade, em *Companhia*, opera segundo seus efeitos sobre o corpo, aqui aquém do corpo imaginário, aquém do estádio do espelho de Lacan. Não fosse a voz, e as palavras que a carregam, não fosse a companhia, e os afetos que desperta, não haveria um corpo deitado, mas um organismo a céu aberto. Sem identidade imaginária, quem ouve a voz parece ter perdido o recurso à alienação no pronome “eu”, e só consegue se imaginar enquanto “tu” ou “ele”; tem necessidade de companhia pois não consegue separar seu corpo do corpo de um outro: como se a voz representasse para o sujeito um outro timbre vocálico que imagina não ter perdido. Sem imagem que possa unificar esse corpo esfacelado, o ouvinte é posto num espaço dominado pela escuridão, e, sem poder recorrer aos olhos, ancora-se em sua pele, em seus ouvidos.

La voix émet une lueur. Le noir s'éclaircit le temps qu'elle parle. S'épaissit quand elle reflue. S'éclaircit quand elle revient à son faible maximum. Se rétablit quand elle se tait. Tu es sur le dos dans le noir. Là s'ils avaient été ouverts tes yeux auraient vu un changement. (Beckett, 1980, p. 24).

A voz ilumina o escuro enquanto fala, e o deixa mais espesso quando reflui. Alcançar seu objetivo – fazer o ouvinte se lembrar – não encontra o escuro apenas como impedimento, mas enquanto um recurso estratégico. Como se pode notar em algumas passagens do livro, a escuridão não é somente um fenômeno físico, mas um traço singular da história enunciada, que remete ao momento de seu nascimento. Segundo a *fábula* – termo usado por vezes para caracterizar a forma da enunciação da história do sujeito –, enquanto sua mãe passou horas em trabalho de parto, seu pai, que não queria assistir à cena, saiu para um passeio nas montanhas. Quando voltou, e soube que o filho ainda não

de la sorte ce n'est jamais pour longtemps. Car peu à peu dans son cœur d'écroulé le besoin de compagnie renaît. Où échapper de la sienne. Le besoin d'entendre cette voix à nouveau. Ne fût-ce qu'en train de dire à nouveau, Tu es sur le dos dans le noir.” (Beckett, 1980, p. 76).

havia chegado ao mundo, resolveu sentar-se em seu carro, no escuro. E agora, enquanto ouve a voz, o mundo do ouvinte se restringe a esse espaço da espera: deitado de costas, o sujeito só tem acesso ao mundo segundo o lugar escolhido por seu pai, o escuro. O presente da enunciação se funda em um momento da história anterior ao sujeito: a escuridão que não pôde ser percebida por ele, e da qual só soube segundo a voz do outro. Ter dependência da voz do outro é também, aqui, precisar da perspectiva do outro. “Escuro” em *Companhia*, além de palavra, é um significante que representa o sujeito ao pai.

Não à toa, durante todo o livro o escuro encontra correlatos que estendem a cadeia de remissões do sujeito ao pai. Há, por exemplo, menções diretas como “a sombra do pai”, que o acompanhava em suas caminhadas (Beckett, 1980, p. 18). De modo um pouco distinto, surge associado a momentos de lembrança dolorosa, como na vez em que, durante um dia claro, o personagem se eclipsou – que em francês pode significar “desaparecer sem ser notado” – e subiu em uma árvore na encosta para olhar através do mar; de volta à sua casa, contou aos pais que havia visto, do outro lado da costa, a silhueta de uma montanha, algo que foi por eles diretamente desprezado e ironizado. Em outra passagem marcante, conta-se que, ainda criança, resolve tomar conta de um pequeno ouriço, levando-o para casa, mantendo-o sob seus cuidados; e essa “boa ação”, que nele iluminava uma “pequena chama” de alegria, logo se tornou um mal-estar, “o obscuro sentimento de que tudo não estava como devia” (Beckett, 1980, p. 40); por duvidar se devia ter retirado o ouriço de seu habitat, o mal-estar faz o personagem abandonar o animal por semanas, até ter coragem de voltar à jaula onde vê seu corpo já em putrefação. Na escuridão do mal-estar, os momentos luminosos nunca rompem totalmente o escuro,

o que faz o ouvinte poder estar, ao mesmo tempo, deitado na escuridão do presente e na luz do passado:

La lumière qu'il y avait alors. Sur ton dos dans le noir la lumière qu'il y avait alors. Clarté sans nuage ni soleil. Tu t'éclipses au lever du jour et grimpes à ta cachette au flanc du coteau. Un nid dans le genêt. A l'est au-delà de la mer le contour à peine de hautes montagnes. Une distance de soixante-dix milles à en croire ton manuel de géographie. Pour la troisième ou quatrième fois de ta vie. La première tu leur en fis par et fus bafoué. Tu n'aurais vu que nuages. Si bien que depuis tu le cueilles dans ton coeur avec le reste. Retour à la tombée de la nuit et au lit sans souper. Tu gis dans le noir dans cette lumière à nouveau. (Beckett, 1980, p. 32).

Se é dramática, a prosa de *Companhia*, a escuridão é a cena: é um modo de fazer a enunciação, em seu “aqui-agora”, recair sempre em um mundo escuro, em uma passagem da história que faz o espaço conter o significante da gênese do sujeito. Nessa cena de escuta, a relação entre dois significantes, o escuro e o pai, constitui todo o espaço onde pode haver companhia. O escuro que carrega a voz, contudo, constitui uma encenação paradoxal, já que é ele o significante da escolha pelo silêncio: é ele que representa a voz do sujeito aos ouvidos moucos do pai. Ao escolher estar ausente na cena que engendra a voz do sujeito, o pai se fez surdo à perda do objeto voz, da voz que agora ressurgue no espaço onde não devia ressoar.

A escrita que imagina um espaço da escuta toma para si a articulação constitutiva entre som e sentido. Em *À l'écoute*, de Jean-Luc Nancy, o pensamento sobre a escuta é fundado na ressonância, que permite pensar o som e o sentido no “espaço de um reenvio”, que retomo agora a partir das remissões que o autor ali faz à obra de Lacan.⁷⁵ O som se propaga a partir da ressonância que o faz vibrar no espaço, criando uma “estrutura

⁷⁵ Na esfera da psicanálise lacaniana, Nancy e Lacoue-Labarthe são conhecidos por seu livro *Le titre de la lettre*, que foi, para Lacan, uma das mais aguçadas compreensões de sua obra, exceto por seu último capítulo, no qual Nancy e Lacoue-Labarthe propõem um atravessamento com a filosofia de Martin Heidegger. Cf. *Le Séminaire XX, Encore*, aula do dia 20 de fevereiro de 1973.

reflexa” que reenvia o interior do corpo emissor ao espaço externo, eliminando a fronteira entre dois domínios – algo expresso na frase, tantas vezes retomada, “os ouvidos não têm pálpebras”. Se não é possível evitar que o som nos invada, estar à escuta é abrir o espaço de si ao espaço externo, é um modo de fazer o sujeito ter experiência de si enquanto reenvio a si.⁷⁶ Assim como o som, o sentido se compõe segundo um “complexo de reenvios” simbólicos, de significantes que representam o sujeito para outros significantes. Então, para a identidade estilhaçada de *Companhia*, o espaço escuro não permite a captura da presença visual, que Nancy alia ao registro imaginário lacaniano, mas leva a viver a sonoridade simbólica, que estende o sujeito ao espaço: que faz do espaço, sujeito.⁷⁷ Para o filósofo, esse espaço que se torna sujeito faria do nascimento o momento da expansão de uma câmara de ecos, de alguém que se ouve já no primeiro grito, e que mantém essa primeira relação consigo em toda palavra dita, em todo ritmo da entoação: como se, ao nascer, fôssemos todos *Breath*, um palco vazio, coberto por detritos.⁷⁸ À escuta no escuro, no espaço da gênese inalcançável à sua própria voz, o sujeito em *Companhia* é posto em uma cena de escuta na qual não deveria haver voz: como se o escuro paterno onde não houve voz, no passado, fosse agora assombrado por uma outra voz, vinda de fora. Voz

⁷⁶ “Écouter, c’est entre dans cette spatialité par laquelle, *en même temps*, je suis pénétré: car elle s’ouvre en moi tout autant qu’au tour de moi, et de moi tout autant que vers moi: elle m’ouvre en moi autant qu’au dehors, et c’est par une telle double, quadruple ou sextuple ouverture qu’un ‘soi’ peut avoir lieu. Être à l’écoute, c’est être *en même temps* au dehors et au dedans, être ouvert *du* dehors et *du* dedans, de l’un à l’autre donc et de l’un en l’autre.” (Nancy, 2002, p. 33).

⁷⁷ “Ou encore, en termes quasi lacaniens, le visuel serait du côté d’une capture imaginaire (ce qui n’implique pas qu’il s’y réduise), tandis que le sonore serait du côté d’un renvoi symbolique (ce qui n’implique pas qu’il en épuise l’amplitude).” *Idem*, p. 27.

⁷⁸ “Le lieu sonore, l’espace et le lieu – et l’avoir lieu – *en tant que* sonorité, ce n’est donc pas un lieu où le sujet viendrait se faire entendre (comme la salle de concert ou le studio dans lequel entre le chanteur, l’instrumentiste), c’est au contraire un lieu qui devient un sujet dans la mesure où le son y résonne (un peu, *mutatis mutandis*, comme la conformation architecturale d’une salle de concert ou d’un studio est engendrée par les nécessités et par les attentes d’un dessein acoustique). Peut-être faut-il ainsi comprendre l’enfant qui naît avec son premier qui comme étant lui-même – son être ou sa subjectivité – l’expansion soudaine d’une chambre d’écho, d’une nef où retentit à la fois ce qui l’arrache et ce qui l’appelle, mettant en vibration une colonne d’air, de chair, qui sonne à ses embouchures: corps et âme d’un quelqu’un nouveau, singulier. Un qui vient à soi en s’entendant adresser la parole *tout comme* en s’entendant *crier* (répondre à l’autre? l’appeler?), ou chanter, toujours chaque fois, sous chaque mot, criant ou chantant, *s’exclamant* comme il le fit en venant au monde.” *Idem*, pp. 38-39.

que traz consigo afetos, não somente por enunciar o obscuro mal-estar, mas também por ser escutada no espaço do silêncio: como se ao primeiro grito desse homem de costas no escuro faltasse o público de *Breath*, e por isso o leitor fosse convocado a imaginar, a incluir-se pela leitura nessa cena de escuta.

A voz emite luz ao dizer, mas diz também que a história do sujeito é uma fábula escura, e assim põe em jogo uma articulação entre duas escuridões: uma que pode ser iluminada por um significante, pela palavra “escuro”, e outra, persistente à luz do verbo. Talvez, então, Beckett chamasse esse livro de “A voz” ou *Verbatim* – em inglês, “literalmente” ou “palavra por palavra”. Essas duas opções, conjugadas, intitulariam o livro *a voz tal qual*, e fariam da escrita o reenvio entre duas escuridões, entre duas faces da voz. Dessas faces, há uma que se cala para que haja significante, e seu revés: o objeto irremediavelmente perdido, que só é buscado com aquilo que circunda seu lugar vazio, com a linguagem.

Entre essas duas faces, a voz busca, *ex nihilo*, cumprir seu objetivo: como se, divina, criasse com seu imperativo a luz da memória, da identidade. A luz que se faz com uma palavra, mesmo que seja ela a palavra “escuro”, traz consigo seu avesso, o furo, o vazio sobre o qual o mundo das palavras e das coisas se funda, e que lhes é alheio. Entre duas escuridões, a voz de *Companhia* opera entre o *Fiat lux* e o *Fiat trou*, propostos por Alain Didier-Weill em *Os três tempos da lei*. Quando Deus traz as trevas à luz, ao simbólico, nomeando-as “noite”, a escuridão do abismo é foracluída, tornando-se um lugar do silêncio, do vazio inominável, e as trevas, por sua vez, fazem ressoar um “silêncio desesperado”, que contém a esperança de ser transposto para a linguagem.⁷⁹

⁷⁹ « Dans la mesure où l’abîme désigne le lieu du réel qui ne sera d’aucune façon nommé, le silence qu’il fait entendre est radicalement différent de celui que font entendre les ténèbres, pour autant que celles-ci, en

Seguindo Lacan, Didier-Weill demonstra a partir da passagem bíblica que a opacidade do real é o que faz todo “bem-dizer” carregar consigo um “mal-dizer”: como se a companhia se desse na tensão entre a visibilidade instaurada pela linguagem e o resto invisível do mundo, entre aquilo que um enunciado pode encerrar e aquilo que da posição enunciativa permanece sem tradução, mas que ameaça sempre despontar. Nesse sentido, a dramaticidade se daria no embate entre a escuridão inominável do mundo e o objetivo da enunciação: nomear o passado. Cumprir esse objetivo seria dar origem a esse ouvinte que, ao não poder ser enunciador de sua história, é criado pela voz. Mas, antes que consiga fazer o ouvinte se lembrar, a voz se mantém no escuro onde o verbo da criação pouco ilumina o inominável: *Companhia* é a construção de um mundo ficcional em que a escuridão do presente é nomeada, é bem dita, mas algo da voz resiste à nomeação, é um outro escuro mal dito.

Nessa cena de escuta, a escuridão se torna um núcleo vocálico cuja função parece ser a de operar uma torção entre a linguagem e o silêncio. Ao ser fundada na voz, a dinâmica afetiva de *Companhia* busca forjar o tom da voz em um meio que o exclui, o livro, e para isso traz ao presente da enunciação a escuridão da gênese, lugar da ausência paterna. Ausente, o pai não pôde ser o interlocutor que transforma o *grito puro* em *grito para*, a necessidade em demanda: como se sua ausência conferisse opacidade real à escuridão onde seu filho agora está deitado; como se, deitado de costas no escuro, habitasse o tempo anterior à lei. Não há *eu* que enuncie a própria história pois toda palavra dita contém, em sua origem, a recusa à escuta. Assim se traça uma espécie de mito sobre

attente d'être nommées, font retentir un silence désespéré, c'est-à-dire un silence qui n'est pas sans soupçonner l'espoir d'une parole possible. C'est la perception de l'absence de cette parole possible qui confère au silence des ténèbres ce caractère angoissant, dont l'enfant, saisi de terreur nocturne, fait l'épreuve. Si le silence inouï de l'abîme, lui, n'est pas désespéré, c'est qu'il n'incarne pas un réel déchu du symbolique, mais, au contraire, un réel qui ne cesse d'attendre d'échoir au symbolique. » (Didier-Weill, 1995, p. 51).

o mal-dizer: não somente o resto real que fura o simbólico, mas uma cena da perda do objeto voz na qual o interlocutor, que interpretaria o grito, preferiu estar ausente. Incorporar essa voz, e novamente dizer, é carregar em todo dizer a encenação da voz que se perdeu antes que pudesse fazer vibrar os ouvidos do pai. A cadência afetiva de *Companhia* pode residir no silêncio escuro da gênese que nunca pôde ser rompido pela voz. Resta saber se há algo do escuro que pode mudar: algo que não faça toda enunciação levar seu sujeito novamente à surdez, que o liberte do espaço do silêncio, do grito que não se cala pela linguagem, que é puro chamado à morte:

Para se prevenir das sereias, Ulisses tampa as orelhas com cera e se faz prender ao mastro (...) Ele confiava totalmente no punhado de cera, nas cordas que o prendiam, e no prazer inocente de confrontar as sereias, que possuem uma arma ainda mais terrível do que seu canto, que é o seu silêncio. Pode-se conceber, embora tal não aconteça, que alguém possa escapar de sua música, mas certamente não de seu silêncio. (...)

E, de fato, quando Ulisses chega, as poderosas sereias param de cantar, seja porque julgavam que só com o silêncio poderiam conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses – que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes – as fez esquecer de todo e qualquer canto.

(Kafka apud Vives, 2009, p. 02).

Ao articular a linguagem e o inominável, o verbo da criação divina encontraria um correlato vocálico em outra cena de escuta, a do mito das sereias, nas versões de Homero, Apolônio de Rodes e Kafka. Para a versão deste último, a sedução vocálica das sereias poderia operar por meio do silêncio: de um silêncio que não é ausência de som, mas fração impossível de ser cingida pela linguagem; silêncio no qual a voz se move em um tempo anterior ao da lei do significante, à perda do objeto voz, como propõe Jean-Michel Vives.⁸⁰ No cruzamento de Kafka com Didier-Weill, a voz mítica, anterior à lei,

⁸⁰ “Elas remetem o sujeito a um tempo anterior à lei, sem portanto o anunciar. Diferentemente da cantora, que nos agudos de sua voz se confronta com uma necessária perda de articulação da fala para poder cantar e que assim transgreda a lei do significante e deste modo a recorda, a Sereia e seu grito se situam abaixo da lei do significante. Com efeito, no caso do canto, há transgressão e ao mesmo tempo revocação das questões da lei significante. Se a voz da sereia é mortífera, é porque a relação com a lei é salutar ao desejo humano

ocuparia o lugar das trevas, do contínuo inominável, do silêncio como fração opaca ao significante: silêncio que é a morada da despavbra, que é um canto escuro, sem fronteira, ao qual tenta dar forma, trazer à luz da palavra:

Tout en rampant le calcul mental. Grain à grain dans la tête. Un deux trois quatre un. Genou main genou main deux. Un pied. Jusqu'à ce qu'au bout mettons de cinq il tombe. Puis tôt ou tard en avant de zéro à nouveau. Un deux trois quatre un. Genou main genou main deux. Six. Ainsi de suite. En ligne droite autant que faire se peut. Jusqu'au moment où n'ayant pas rencontré d'obstacle penaud il rebrousse chemin. De zéro à nouveau. Ou s'engage dans une tout autre direction. A vol d'oiseau de son mieux. Et là encore sans le moindre terminus pour sa peine il finit par renoncer et par changer encore de cap. De zéro à nouveau. Sachant pertinemment ou peu se doutant à quel point l'obscurité peut dévoyer. Senestrorsum à cause du cœur. Comme aux enfers. Ou inversement convertir en rectiligne l'ellipse délibérée. Quoi qu'il en soit aussi gaillard rampe-t-il aucune borne jusqu'à présent. Genou main genou main. Du noir sans borne. (Beckett, 1980, pp. 67-68).

Rastejando segundo esse cálculo mental, o corpo atravessa o escuro em uma sequência de números que não delimitam um espaço onde possa morar, que se perde com as medidas traçadas pelo espaço. Voltando sempre ao zero – ao mudar de direção ou ao cair – o corpo é conduzido segundo o ritmo da voz, que enuncia cada palavra que logo se vai, que cala o espaço. Para que esse ritmo se evidencie, a escrita de *Companhia* encontra um ponto de intersecção entre a constituição das frases e a adição numérica. Tal como a voz, efêmera, a adição numérica não constitui um espaço delimitado, e nos faz ver suas fronteiras esvaírem-se com a voz: como se houvesse uma forja de uma câmara mnemônica que faz o passado existir somente enquanto a voz ressoa no espaço, reenviando o sujeito a si, e à escuridão que contém sua gênese. Cada ponto final marcaria a cadência da queda, fazendo o sentido evanescer, entregar-se ao esquecimento assim que se completa a frase. Daí, então, o uso meticuloso de vírgulas, que só figuram quando a

na medida em que permite a corrida desejante de prosseguir, sem perder as ilusões reunidas. Mas como o homem não pode se acomodar totalmente a essa lógica da renúncia, ele é sempre tentado por essa voz de gozo que o convida a reviver o arcaico, esse tempo mítico em que o desejo ainda não tinha sido atualizado. Neste momento se identifica a força das sereias que encontram uma cumplicidade no coração do homem.” (Vives, 2009, p.5).

voz é modulada, quando se assume outra máscara enunciativa na passagem do “ele” ao “tu”, ou quando o sujeito da enunciação se mantém, mas diz fingindo citar: como se a modulação da voz, seguida de vírgula, possibilitasse poucos instantes de respiro, um modo de manter a esperança de que o escuro se traduza, antes que caia, novamente, no vazio. Estar em uma escuridão sem fronteiras é carregar sempre o início da sequência numérica, o zero a partir do qual tudo pode recomeçar sem que nada anterior seja pensável: “como então não havia o antes do mesmo modo não há agora”.⁸¹ Tudo o que o sujeito foi é silenciado no esquecimento, e o *eu* é a impensável “última pessoa”, que retrocede ao escuro quando a fala logo se cala.⁸²

O esforço do sujeito em delimitar o espaço, em instaurar a visibilidade mesmo que rastejando, funda-se na história do pensamento ocidental segundo a “ordem videocêntrica” da metafísica, como propõe Adriana Cavarero em *Vozes plurais*, já mencionada em capítulo anterior. Narrativa esta que encontra um ponto de intersecção com outra história do Ocidente, concebida por Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento*. O que pode unir, nessas duas longas histórias do Ocidente, por um lado a “calculabilidade do mundo”⁸³ e, por outro, a “produção de imagens des-

⁸¹ “Que ressent-il avec ce qu’il lui reste de sentiment à propos de maintenant par rapport à avant? Lorsque avec ce qu’il lui restait de jugement il jugea son état sans retour. Autant demander ce qu’alors par rapport à avant il ressentait à propos d’alors. Comme alors il n’y avait pas d’avant de même il n’y en a pas maintenant.” (Beckett, 1980, p. 28).

⁸² “Nulle part à trouver. Nulle part à chercher. L’impensable ultime. Innomable. Toute dernière personne. Je. Vite motus.” (Beckett, 1980, p. 31).

⁸³ “A lógica formal era a grande escola da unificação. Ela oferecia aos esclarecedores o esquema da calculabilidade do mundo. O equacionamento mitologizante das Ideias com os números nos últimos escritos de Platão exprime o anseio de toda desmitologização: o número tornou-se o cânon do esclarecimento. As mesmas equações dominam a justiça burguesa e a troca mercantil. ‘Não é a regra: ‘se adicionares o desigual ao igual obterás algo desigual’ (*Si inaequalibus aequalia addas, omnia erunt inaequalia*) um princípio tanto da justiça quanto da matemática? E não existe uma verdadeira coincidência entre a justiça cumulativa e distributiva por um lado e as proporções geométricas e aritméticas por outro lado?’ A sociedade burguesa está dominada pelo equivalente. Ela torna o heterogêneo comparável, reduzindo-o a grandezas abstratas. Para o esclarecimento, aquilo que não se reduz a números e, por fim, ao uno, passa a ser ilusão: o positivismo moderno remete-o para a literatura. ‘Unidade’ continua a ser a divisa, de Parmênides a Russell. O que se continua a exigir insistentemente é a destruição dos deuses e das qualidades.” (Adorno, Horkheimer, 1985, p. 20).

sensibilizadas”⁸⁴ é, justamente, o afastamento da voz. Para Adorno e Horkheimer, Ulisses, o “protótipo do indivíduo burguês”, é o personagem que consegue lograr com o saber instrumental as “potências de dissolução” da natureza: Ulisses de Homero é o personagem que mantém a unidade de seu ego frente à sedução do canto das sereias, pois estabelece um “contrato de servidão” em que pode escutar o canto apenas porque se encontra amarrado, e porque seus companheiros conseguem seguir remando por terem seus ouvidos tapados com cera. Então, quando rasteja para calcular o espaço, o que busca fazer é determinar a escuridão, como a vontade do homem determina a natureza. Contudo, ele o faz à escuta de uma voz, daquilo que tem que ser des-sensibilizado para que possa se tornar conceito, nos termos de Cavarero, daquilo que pode impedir a volta ao lar, no caso de Ulisses.

Nessa relação entre corpo e espaço, a voz enuncia palavra por palavra o passado com um “tom terno”, segundo o andamento rítmico contido no verbo “égrener”. A voz faz companhia enquanto suporte da linguagem, da lei: como se o sujeito estivesse à escuta da “face pacificadora legisladora” da voz, como compreende Jean-Michel Vives.⁸⁵ A voz que fala ao sujeito funda sua enunciação aliando-se à descontinuidade, ao modo de buscar fronteiras no real: nesse ritmo, a voz emite luz pois cada palavra pronunciada pode

⁸⁴ “A filosofia grega entende o pensamento, e, portanto, todo o regime da verdade que lhe compete, em termos de visão. O *noema*, a *idéa* são substancialmente imagens mentais. Elas decorrem, para dizer com Hannah Arendt, da capacidade que o pensamento tem de apresentar (ou seja, re-presentar) à mente as imagens des-sensibilizadas e generalizadas dos objetos físicos percebidos pelo olho corpóreo. Os cães que o olho vê, diferentes uns dos outros, são, assim, re-presentados ao pensamento na imagem esquematizada e abstrata do conceito de cão. Este, além de funcionar como ‘forma’ geral, em que são compreendidos todos os cães empíricos, atua, para a metafísica, como o significado universal do qual a palavra seria sua expressão verbal, voz significante, signo acústico.” (Cavarero, 2011, p. 53). Como apontado anteriormente, para Adriana Cavarero, a “ordem videocêntrica” da metafísica ocidental funda o conhecimento na visão, na *ideia*, na *teoria*, o que só se faz ao custo da “desvocalização do logos”, ou seja, do apagamento da voz, do timbre particular de cada corpo, que se torna apenas a *passagem* do som ao sentido.

⁸⁵ « La loi portée par la voix fait donc taire la voix hors la loi que constitue le surmoi. La fonction du schofar, sur ce versant, est donc éminemment pacifiante en ce qu’elle vise à neutraliser cette dimension surmoïque. Dans la mesure où le schofar est associé au pacte entre l’homme et Dieu, la sonnerie jouée rappelle à Dieu qu’il doit remplir son statut de porteur du pacte symbolique et cesser de nous harceler. La voix support de la loi combat ici les voix surmoïques hors la loi. » (Vives, 2012, p. 93).

encontrar novos significantes para o escuro, assim como a calculabilidade, para Adorno e Horkheimer, e a desvocalização do logos, para Adriana Cavarero.⁸⁶ O sujeito emprega seu corpo em busca da fronteira da escuridão como se a compreensão do espaço por meio da descontinuidade, da dedução em propriedades matemáticas, fosse um modo de acabar com seu mal-estar. De certo modo, então, é como se o cilindro de *O Despovoador* fosse a saída almejada para a escuridão de *Companhia*: se, em *O despovoador*, os corpos aprisionados constituem sua ação segundo modos de determinação em busca da indeterminação, de um lugar aquém-povo, em *Companhia*, a escuridão indetermina o espaço, enquanto o sujeito rasteja, contando seus passos, buscando erguer muros de linguagem.

Deitado de costas, o “imaginante imaginado imaginando” distancia-se de si como a soma dos passos o distancia da escuridão: nos “momentos difíceis” o sujeito recorre às “simples operações de aritmética” como alguém que se afoga em busca de um porto.⁸⁷ Quando busca conforto em números, não está apenas buscando domar a escuridão, está, sobretudo, em embate com a sua história. Em diversos fragmentos de memória, a voz narra episódios em que o sujeito buscava projetar números no mundo: para citar dois exemplos, há o episódio em que, ainda criança, o personagem indagava sua mãe quanto à distância do céu; em outros episódios, diz-se que, em suas caminhadas, contabilizava seus passos, acompanhado pela sombra de seu pai. Ele não se lembra do que a voz diz, mas continua a agir segundo as lembranças que ouve, segundo um esquema geométrico

⁸⁶ « La voix émet une lueur. Le noir s'éclaircit le temps qu'elle parle. S'épaissit quand elle reflue. S'éclaircit quand elle revient à son faible maximum. Se rétablit quand elle se tait. Tu es sur le dos dans le noir. Là s'ils avaient été ouverts tes yeux auraient vu un changement. » (Beckett, 1980, p. 24).

⁸⁷ « Vers les simples opérations d'arithmétique tu te tournes volontiers dans les moments difficiles. Comme vers un havre ». (Beckett, 1980, p. 54).

que pode transformar o mal-estar em morada: como se a saída para esse sentimento obscuro se desse ao imaginar muros de um espaço habitável.

Nesse ponto, a dramaticidade de *Companhia* não reside somente em sua tensão enunciativa, posta entre passado e presente, entre emissor e destinatário, pois o teatro moderno é, para além do gênero drama, um modo de conceber corpos: como se o que se pusesse além da solidão de *Companhia* fosse a coreografia de *Quad I e II*, em que corpos podem percorrer simultaneamente o espaço porque delimitações geométricas possibilitam que não se choquem na “zona de perigo”, posta no centro do espaço; como se todo o espaço escuro de *Companhia* pudesse estar contido no centro vazio do qual desviam as figuras de *Quad*. Se aos corpos de *Quad* cumpre “esgotar” todas as possibilidades de percorrer o palco, ao corpo de *Companhia* cabe “coisificar uma parcela do nada” segundo sua história (Beckett, 1980, p. 73). Entre *Companhia* e *Quad*, dançar sobre linhas pode ser o mesmo que rastejar para traçá-las. Na peça, a coreografia esgota as combinações possíveis, deixando sobrar apenas uma: o encontro dos corpos na zona de perigo, que é evitado para que possam agir sempre segundo a linguagem. No livro, o corpo rasteja no espaço do silêncio, tentando contorná-lo com a linguagem, buscando calar sua escuridão com o simbólico: como se o corpo se arrastasse para tirar o mundo do silêncio das trevas, pensando em Didier-Weill. Mas, aqui, cada ângulo entre arestas é também ponto de vista sobre a história do sujeito, já que não se trata apenas de uma linguagem abstrata, mas de uma matemática pessoal, marcada pelo modo de construção da fábula. Assim, é como se os movimentos do corpo seguissem a insistência da cadeia de significantes, no sentido lacaniano: como se o corpo delimitasse o espaço segundo o *automaton*, contornando o objeto voz a partir da boca imaginada e dos ouvidos, as bordas corporais que são fonte da

pulsão invocante.⁸⁸ Ao buscar imprimir significantes no espaço, constituindo-o como espaço de sua fábula, o personagem de Beckett não põe em jogo somente a submissão do sujeito à linguagem, mas, também, a estruturação da realidade enquanto ficção: um modo de, frente à maior indeterminação, ser impelido a traçar sua história, a guiar-se pela repetição de um modo singular de estar no mundo.⁸⁹

Quando o escuro é um significante, o sujeito encontra como lar a sua fantasia: o espaço da surdez. Em seu espaço obscuro, o sujeito enfrenta a indeterminação como alguém que não encontra um lugar para habitar, estando entregue ao mal-estar. Retomando a morfologia de mal-estar, Christian Dunker propõe que o termo alemão *unbehagen* pode derivar de *hag*, “bosque ou mata, ou seja, um lugar propício para estar”. Em linhas gerais, a análise de Dunker propõe que a constituição de um lugar pode ser a saída para o mal-estar. Contudo, sua cura não reside no restabelecimento de um estado anterior, na eliminação do mal-estar, já que, para retornar, adiciona-se a experiência da cura. Assim, para o psicanalista, na cura estaria implicado um novo modo de estar no mundo, e não a restituição do que foi perdido.⁹⁰ Dunker retoma as aventuras de Ulisses

⁸⁸ Para uma boa leitura da pulsão invocante, que traz à tona um novo circuito pulsional, já que composto por duas fontes, as bordas boca e ouvido, remeto a Erik Porge e seu livro *Voix de l'écho*.

⁸⁹ Menciono, aqui, a clássica formulação de Lacan em “Subversion du sujet et dialectique du désir”: “Ainsi c’est d’ailleurs que de la Réalité qu’elle concerne que la Vérité tire sa garantie: c’est de la Parole. Comme c’est d’elle qu’elle reçoit cette marque qui l’institue dans une structure de fiction.” (Lacan, 1999, p. 288).

⁹⁰ Propondo concepções singulares para a clínica do sintoma, que exige tratamento, do sofrimento, que pede por alívio, Dunker propõe que a clínica do mal-estar reside no cuidado: “O sintoma pode ser curado (*Heilung*) e o sofrimento pode ser mitigado. Quanto ao mal-estar não podemos prometer o restabelecimento do sujeito (*Heilung*), entendido como um estado que substitua a miséria neurótica por um estado grandioso de felicidade e bem-estar sem oscilações. Neste quesito Freud contentava-se em propor alternativas como a possibilidade de amar, criar e trabalhar, no quadro da infelicidade banal. Todavia restabelecer-se é uma noção compatível com a ideia de mal-estar, afinal estabelecer-se é estar em um lugar, ocupar uma posição, habitar um espaço. Restabelecer-se indica retomada ou apropriação de um lugar, o que não está inteiramente fora dos propósitos de uma experiência de cura. No entanto, a cura como destino para o mal-estar não pode reduzir-se ao retorno a um estado anterior. Isso é impossível, pois tratamos de alguém ao qual se acrescentou a própria experiência de cura. A cura não se constringe às ambições negativas, presentes na ideia de retirada dos sintomas ou de abreviação do sofrimento, ambas formas de redução, clínica e psicoterapêutica, do desprazer. A cura não apenas faculta amar e trabalhar, mas sugere que isso possa ser feito seguindo uma nova forma de estar no mundo, uma forma que convida à criação e à invenção de outras maneiras de satisfação.” (Dunker, 2011, p. 41).

para mostrar como seus embates são marcados pela busca do lugar perdido, em meio ao enfrentamento com “experiências de indeterminação”, com elementos intrusos que devem ser retirados para que o herói se restabeleça. Seguindo o padrão de cura greco-romano, Ulisses só poderia voltar ao lar quando todos os elementos intrusos fossem vencidos, quando a voz das sereias fosse atravessada sem que ele se entregasse à morte. Já em *Companhia*, a voz que invade é necessária, mas não permite que se possa habitar a solidão. Retomo Freud, a partir de Dunker, para propor que há algo a ser retirado dessa experiência de extenuante indeterminação, assim como a escultura, que Freud associou à psicanálise por fundar-se na *via di levare*: no ato escultórico que dá forma à matéria pela via negativa, e na cura que consiste em retirar o que “obstrui a soberania do sujeito”.⁹¹ Para que haja morada, não basta que a voz se cale, mas que no espaço onde ressoa seja construído um novo modo de estar à escuta, para além da surdez escura da gênese. Contudo, não há cura para esse ouvinte: mesmo que possa tomar a forma de uma escultura, há algo da matéria que permanece informe, assim como a vida selvagem para além da clareira.

Pensando com o Freud de *O mal-estar na civilização*, a técnica e a ciência, que permitem mensurar a escuridão, são modos de defesa do sujeito “contra o temido mundo externo”: como se, mesmo rastejando e caindo, o sujeito buscasse submeter a opacidade do mundo à sua vontade; como se “imaginar o todo para se fazer companhia” fosse

⁹¹ “Há as artes que operam *per via di porre* e as que o fazem *per via di levare*. Pela via de *porre*, trata-se de acrescentar algo, como na pintura, no hipnotismo e nas práticas de sugestão. Nelas, supõe-se que a terapia introduz algo novo no sujeito, algo que ele não possui e que lhe seria entregue como positividade, enriquecendo-o com mais saber e, em última instância, propiciando uma forma positiva de poder. Na via de *levare* trata-se, ao contrário, de retirar ou subtrair algo, como na arte da escultura. (...) Por esta definição, a psicanálise se orientaria, sobretudo, para uma forma negativa de poder; um poder nem prescritivo nem restritivo, mas apenas referido à retirada daquilo que obstrui a soberania do sujeito. Ela não engendra uma forma nova de liberdade; apenas abole a sua privação contingente” (Dunker, 2011, p. 68). É importante salientar que a *via di levare* não abarca, para Dunker, todas as vertentes da psicanálise. Em sua tese, a cura, que se liga ao poder negativo, tem de ser pensada em conjunto com a terapêutica e a clínica.

compor uma série simbólica que contornasse como uma clareira o vazio que o ameaça; como se, no distanciamento entre o sujeito e o mundo, ele se distanciasse de si, de uma voz que pode ser a sua, para poder imaginar que há, na escuridão, um criador e uma criatura, o sujeito à escuta e um outro.⁹² Talvez, então, o drama de uma subjetividade em busca de companhia seja o drama do mal-estar, de estar envolta pela escuridão: como se as lembranças enunciadas pela voz na segunda pessoa se desdobrassem na enunciação da voz em terceira pessoa, que apresenta a esperança do distanciamento temporal; como se a prosa fosse a saída para o embate dramático com a voz; como se delinear uma morada na escuridão só se desse a posteriori, quando o sujeito tivesse voltado para casa, como Ulisses, e assim pudesse narrar sua história. E é por ser a prosa a possível morada que o reconhecimento nas palavras ouvidas seria enunciado em seu tempo verbal por excelência, o passado simples do francês: “Oui je me rappelle. Ce fut moi. Ce fut moi alors” (Beckett, 1980, p. 27). Saídas sublimatórias para o mal-estar, inventar, imaginar, criar são figuras do distanciamento entre sujeito e linguagem, ações que dão outras máscaras ao enunciadador para que ele nunca diga “eu”: “Ele fala de si como de um outro. Ele diz falando de si, Ele fala de si como de um outro.” (Beckett, 1980, p.33). O outro imaginado está sempre próximo demais: é o inventor de si, e de uma voz que pode existir na escuridão surda. Toda voz ressoa no escuro, no espaço onde a voz não foi ouvida, onde o sujeito era um “ele” para o interlocutor ausente.

Inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même. Inventeur de soi-même pour se tenir compagnie. En rester là. Il parle de soi comme d'un autre. Il dit en parlant de soi, Il parle de soi comme d'un autre. Il s' imagine soi-même aussi pour se tenir compagnie. En rester là. La confusion elle aussi tient compagnie. Jusqu'à un certain point. Mieux vaut

⁹² “Contra o temido mundo externo o indivíduo só pode se defender por algum tipo de distanciamento, querendo realizar sozinho essa tarefa. É verdade que existe outro caminho melhor: enquanto membro da comunidade humana, e como auxílio da técnica oriunda da ciência, proceder ao ataque à natureza, submetendo-a à vontade humana. Então se trabalha com todos para a felicidade de todos. Mas os métodos mais interessantes para prevenir o sofrimento são aqueles que tentam influir no próprio organismo. Pois todo sofrimento é apenas sensação, existe somente na medida em que o sentimos, e nós o sentimos em virtude de certos arranjos de nosso organismo.” (Freud, 2010, p. 32).

l'espoir charlatan qu'aucun. Jusqu'à un certain point. Jusqu'à ce que le coeur se prenne à languir. De la compagnie aussi jusqu'à un certain point. Mieux vaut un cœur languissant qu'aucun. Jusqu'à ce qu'il se prenne à crever. Ainsi en parlant de soi il conclut pour le moment, Pour le moment en rester là. (Beckett, 1980, pp. 33-34).

A enunciação se constitui como se fossem outros que dessem origem à realidade do sujeito. Se todo enunciado do outro origina a verdade sobre o sujeito, a forja enunciativa de *Companhia* parece mostrar que as máscaras adotadas por ele o concebem segundo uma enunciação performativa na qual se é feito ao ouvir, na qual o corpo é esculpido pela voz. Nesse processo escultórico, a realidade não pode ser instaurada sem trazer consigo efeitos sobre aquele que está deitado de costas no escuro:

Ton esprit de tout temps peu actif l'est maintenant moins que jamais. C'est là le genre d'assertion qu'il admet volontiers. Tu es né tel et tel jour et ton esprit de tout temps peu actif l'est moins que jamais. Il faut cependant comme contribution à la compagnie une certaine activité d'esprit si faible soit-elle. C'est pourquoi la voix ne dit pas, Tu es sur le dos dans le noir et ton esprit n'a aucune activité d'aucune sorte. La voix à elle seule tient compagnie mais insuffisamment. Son effet sur l'entendeur est un complément nécessaire. Ne serait-ce que sous la forme du vague sentiment d'incertitude et de gêne susmentionné. Mais même mise à part la question de compagnie il est évident qu'un tel effet s'impose. Car s'il devait seulement entendre la voix et qu'elle n'ait pas plus d'effet sur lui qu'une parole en bantou ou en erse ne ferait-elle pas aussi bien de se taire? A moins qu'elle ne vise en tant que bruit à l'état pur à mettre au supplice un affamé de silence. Ou évidemment comme précédemment conjecturé qu'elle ne soit destinée à un autre. (Beckett, 1980, p. 11).

Para que haja companhia, o sujeito ouve a voz tentando apagar seu aspecto sensível para que os significantes deem luz ao mundo. Mas, quando os efeitos da voz sobre o ouvinte também fazem companhia, a estratégia da voz começa a desvelar que a linguagem se ancora em afetos. Ter fome de silêncio é querer ingerir a escuridão inominável: alimentar-se do que a palavra não domina é o desejo de quem sofre à escuta das palavras. Voltando a Nancy, nesse “ritmo pulsional” da escuta a esperança surge quando a voz parece se calar, e o desespero aflige o sujeito quando a fala é retomada:

M jusqu'à présente comme suit. Sur le dos dans un lieu noir à la forme et aux dimensions encore à imaginer. Entendeur par intermittence d'une voix dont parfois il se demande si

elle lui est destinée à lui plutôt qu'à un autre logé à la même enseigne. Puisque rien ne prouve lorsqu'elle décrit correctement sa situation à lui que la description ne soit pas dans l'intérêt d'un autre dans la même situation. Doutes peu à peu déçus à mesure que la voix au lieu de s'éparpiller aux quatre coins se referme sur lui. Lorsqu'elle cesse seul son souffle à lui. Lorsqu'elle cesse longuement faible espoir que pour de bon. Activité mentale des plus quelconques. Rares lueurs de raisonnement aussitôt éteintes. Espoir et désespoir pour ne nommer que ce vieux tandem à peine ressentis. Sur les origines de sa situation actuelle aucun éclaircissement. Point de là à rapprocher d'ici ni d'alors de maintenant. Seules les paupières bougent. Lorsque l'œil las du noir du dehors et du dedans elles se ferment et s'ouvrent respectivement. Espoir mort d'autres menus mouvements localisés. Mais aucun mieux par ce biais à signaler jusqu'à présent. Ou sur un plan plus élevé au profit de la compagnie par un mouvement de tristesse soutenue par exemple ou d'appétence ou de remords ou de curiosité ou de colère et ainsi de suite. Ou par un acte quelconque d'intellect suffisamment réussi pour qu'il puisse se dire par exemple en parlant de soi, Puisqu'il ne sait pas penser qu'il y renonce. Reste-t-il à ajouter à ce croquis. Son innomabilité. Même M doit sauter. Ainsi W se remémore sa créature telle que créée jusqu'ici. W? Mais lui aussi est créature. Chimère. (Beckett, 1980, p. 62).

Entre esperança e desespero, o personagem, chamado M ou W – e em uma passagem anterior, H – está preso em seu mal-estar. Por um lado, a escuridão, por ser um significante, pode ser decodificada com o corpo, iluminada com a racionalidade, mas reenvia sempre ao pai ausente. Por outro, a linguagem que configura essa racionalidade leva o ouvinte ao desespero, para o qual só o silêncio apresenta esperança de saída. Ao habitar o umbral que divide duas moradas da dor, qualquer direção leva novamente ao erro. Nomeá-lo M é uma contribuição da linguagem à companhia, mas que deve ser abortada já que o nome também seria investido pelo sujeito, despertando afetos. Quando “mesmo M deve saltar”, quando, no avesso do verbo divino, o nome é silenciado nas trevas, quando esse nome é lançado ao canto marítimo, a saída identitária fracassa, e o sujeito é novamente entregue à escuridão inominável, na qual esperança e desespero mantêm-se como os dois polos do ritmo pulsional da escrita – já que tristeza, remorso e outros afetos fariam companhia em um “plano mais elevado”.

Escrever a queda em referência com afetos de um plano mais elevado desvela, sutilmente, o núcleo do reenvio entre as lembranças enunciadas e o modo de enunciação

da voz: a verticalidade. Como um móbil de afetos posto sobre o sujeito caído, os fragmentos de memória entram em reenvio por meio da verticalidade: o olhar do personagem, que mergulha nos olhos de sua companheira; o episódio em que ele salta de uma árvore, assim como Mme Coote, que salta de uma janela; as elucubrações da infância quanto à distância do céu; a cena em que observa as sombras criadas pela circulação dos ponteiros de um relógio. E há, sobretudo, uma lembrança enunciada que reenvia ao modo de enunciação:

Tu es debout au bout d'un haut tremplin. Haut au-dessus de la mer. Dans celle-ci le visage renversé de ton père. Renversé vers toi. Tu regardes en bas le cher visage ami. Il te crie de sauter. Il crie, Courage! Le visage rond et rouge. L'épaisse moustache. Les cheveux grisonnants. La houle le submerge et le ramène à flot. Encore le lointain appel, Courage! Le monde te regarde. Depuis l'eau lointaine. Depuis la terre ferme. (Beckett, 1980, p. 23).

Essa cena, que já figurava em *Eleutheria*, contém o núcleo dos afetos de *Companhia*, a culpa, e permite, aliás, leituras autobiográficas do romance pois Beckett, em sua infância, encontrou-se à beira do trampolim de Forty-Foot Hole, em Dublin (cf. Knowlson, 1996, p. 20).⁹³ Quando o chamado paterno ao mergulho não é atendido, o personagem decepciona seu pai e sente a coerção de seu Ideal, trazendo como efeito o sentimento escuro, que faz de seu corpo uma ilha em meio à escuridão. Quando o objetivo da enunciação é fazer o sujeito se lembrar, uma das estratégias da voz é a posição que adota em relação àquele que a ouve: acima de seu rosto, “como uma gota que para melhor erodir deve cair sem desviar sobre o subjacente” (Beckett, 1980, p. 47). Na cena de escuta, o personagem tem seu “rosto voltado” para a voz assim como seu pai tinha o rosto voltado

⁹³ Em *Eleutheria*, Beckett entrega a cena à voz do protagonista Victor: “Victor – Je rêvais à mon père. Il était... Vitrier – Non, non, ne le dites pas, je déteste les histoires de rêves. Victor – Il était dans l'eau et moi j'étais sur le tremplin. C'était... Vitrier – Ne le dites pas! Victor – La mer était pleine de rochers. Il me disait de plonger. Vitrier – De plonger? Victor – Moi, je ne voulais pas. Vitrier – Et pourquoi? Victor – J'avais peur de me faire mal. J'avais peur de rochers. J'avais peur de me noyer. Je ne savais pas nager. Vitrier – Il vous aurait sauvé. Victor – C'est ce qu'il me disait. Vitrier – Vous plongiez quand même. *Silence*. Victor – Je fais tout le temps ce rêve (*Silence*). Vous connaissiez ce type?” (Beckett, 1995, p. 153).

para ele, quando o chamava ao salto. Em busca de um lugar habitável, o ouvinte toma o lugar do pai, e se aprisiona no luto: ao voltar-se para a voz como o pai se voltava a ele, o sujeito se entrega à escuta posicionando seu corpo segundo uma lembrança em que a culpa é exemplar. Como se, para se constituir, a memória fundasse o reenvio entre enunciado e enunciação em um outro reenvio: entre Eu e Super-Eu.

Em *Des Noms-du-père*, Lacan retoma o mito freudiano do pai da horda primitiva para propor que a correspondência entre a Lei e o desejo se dá segundo a suposição do gozo do pai. No mito, o pai da horda impedia seus filhos de terem acesso às mulheres, guardando para si a única possibilidade de gozar. Então, conta Freud, os filhos um dia se uniram e mataram o pai, partilhando o acesso ao desejo segundo a lei do incesto.⁹⁴ Assim, para Lacan, o Super-eu não é somente a instância moral que observa o sujeito: ele é a lei, o desejo, e sua destruição, o gozo – aquilo que, nos termos de Badiou, figura na escrita beckettiana como tentação de partir da humanidade, de partir para além da linguagem, da lei.⁹⁵ A voz de *Companhia* funda, desse modo, um reenvio entre duas faces da voz paterna para que haja o reenvio entre Eu e Super-Eu.⁹⁶ Nesse compasso entre a segurança do pai e o perigo do mar que o envolve, a posição final adotada pela voz busca conjugar a enunciação insistente do passado, e seus constantes reenvios, com uma força afetiva que parece buscar outros efeitos sobre o sujeito, modelando seu corpo:

⁹⁴ “Il est clair que Freud trouve dans son mythe un singulier équilibre de la Loi et du désir, une sorte de co-conformité entre eux, si je puis me permettre de redoubler ainsi le préfixe, du fait que, tous deux, conjoints et nécessités l’un par l’autre dans la loi de l’inceste, ils naissent ensemble, de quoi? – de la supposition de la jouissance pure du père comme primordial.” (Lacan, 2005, pp. 88-89).

⁹⁵ Desde o início de seu ensino, Lacan compreende o Super-eu como instância “insensata, cega, de puro imperativo, de simples tirania”: “Le surmoi a un rapport avec la loi, et en même temps c’est une loi insensée, qui va jusqu’à être la méconnaissance de la loi. C’est toujours ainsi que nous voyons agir chez le névrosé le surmoi. N’est-ce pas parce que la morale du névrosé est une morale insensée, destructive, purement opprimante, presque toujours anti-légale, qu’il a fallu élaborer dans l’analyse la fonction du surmoi? Le surmoi est à la fois la loi et sa destruction.” (Lacan, 1998, pp. 164-165).

⁹⁶ Em outra perspectiva, é importante mencionar o livro de Bruno Clément, *La voix verticale*, que estuda a voz segundo as figuras que tomou em diversos momentos da história da filosofia e, também, da literatura, fazendo diversas remissões a Beckett. De certo modo, a interpretação de Clément, que associa a voz vertical a uma voz moral intempestiva, encontra bastante diálogo com meu argumento.

Autre trait le rabâchage. Éternellement à peine varié le même jadis. Comme pour l'amener à toute force à le faire sien. A avouer, Oui je me rappelle. Voire peut-être à avoir une voix. A murmurer, Oui je me rappelle. Quelle contribution à la compagnie ce serait. Une voix à la première personne du singulier murmurant de loin en loin, Oui je me rappelle. (Beckett, 1980, p. 20).

Com seu rosto voltado às duas faces da voz, pacificante legisladora e do gozo persecutório, o sujeito se encontra no espaço limítrofe entre o que poderia dar luz e o que o chama ao mergulho na escuridão. Se, por um lado, a voz é figurada contando o passado grão por grão, sendo o suporte da lei, por outro, ela é figurada como enunciação que goteja como as palavras da lei, mas que, entre fluxos e refluxos, pode fazer o sentido jorrar: a voz constrói um porto e chama ao último mergulho. Mesmo que seja *transparente*,⁹⁷ que seja o suporte da lei, a voz que se apaga atrás dos significantes traz luz ao escuro mas se torna turva quando alguém se põe à escuta:

Dans le même noir ou dans un autre un autre imaginant le tout pour se tenir compagnie. Parole apparemment claire à première vue. Mais sous l'œil qui s'y attarde elle se trouble. Jusqu'à ce que l'œil se ferme et déagée d'autant la tête peut s'enquérir, Que cela veut-il dire? Que cela veut-il dire qui à première vue paraissait clair? Jusqu'à ce qu'elle aussi se ferme pour ainsi dire. Comme se fermerait la fenêtre d'une pièce sombre et vide. L'unique fenêtre donnant sur le sombre dehors. Puis plus rien. Non. Malheureusement non. Lueurs d'agonisant encore et tressaillements. Informulables soubressauts de l'esprit. Inapaisables. (Beckett, 1980, p. 29).

Quando faz jorrar o reenvio dos significantes, a voz ameaça dissolver a fronteira descontínua dos significantes. Ela carrega a escuta de desespero pois só o silêncio poderia garantir vida ao sujeito aprisionado no reenvio entre duas posições. A esperança de calar a voz é a esperança de que ela se feche como uma janela que separa dois espaços. Mas o que é próprio à escuta e à voz é a indiferenciação: a audição inunda o espaço.⁹⁸ Quando

⁹⁷ Cf. Poizat, Michel. *Vox dei, vox populi*.

⁹⁸ “This power of the voice stems from the fact that it is so hard to keep it at bay – it hits us from the inside, it pours directly into the interior, without protection. The ears have no lids, as Lacan never tires of repeating; they cannot be closed, one is constantly exposed, no distance from sound can be maintained. There is a stark opposition between the visible and the audible; the visible world presents relative stability,

há fala, a voz só pode expressar, ser íntima, pois o sujeito incorporou a voz do Grande Outro, como propõe Michel Poizat ao comentar a cerimônia do *shofar*.⁹⁹ Inscrita sob a lei, a voz que se incorporou se torna um *resto*, o objeto a, e suporte da lei. Habitar a escuridão sem fronteiras demanda companhia pois só a linguagem pode delimitar o espaço. Não há janela para a voz: ela é a “intrusa”¹⁰⁰ que “cessará somente quando cessar a audição”¹⁰¹. Calar a voz é calar a lembrança do pai: lembrança de seu assassinato, que funda a lei e faz, ao mesmo tempo, toda voz conter o grito de dor da morte do tirano amado e odiado.¹⁰²

Invadido pela voz que se põe acima de seu rosto, o gesto inscrito no corpo é também a face pacificadora da voz, enquanto o mar que a envolve, seu revés. Enquanto suporte da lei, a voz tem de ser sacrificada para que seja possível enunciar: ela é a passagem do corpo ao simbólico. Em *Companhia*, a voz é a passagem ao simbólico por

permanence, distinctiveness, and a location at a distance. The audible presents fluidity, passing, a certain inchoate, amorphous character, and a lack of distance. The voice is elusive, always changing, becoming, elapsing, with unclear contours, as opposed to the relative permanence, solidity, durability of the seen. One could say it is by its nature on the side of the event, not of being, in Badiou’s parlance. It deprives us of distance and autonomy. If we want to localize it, to establish a safety distance from it, we need to use the visible as the reference. The visible can establish the distance, the nature, and the source of the voice, and thus neutralize it. The acousmatic voice is so powerful because it cannot be neutralized with the framework of the visible, and it makes the visible itself redoubled and enigmatic. This immediate connection between the exterior and the interior in the voice is the source of all the mythical stories of the magic force of enthralling voices (Sirens), something that makes us lose reason and easily leads to disaster, to a lethal enjoyment. And this is also where the mechanism of psychosis, ‘hearing voices’, uses, takes on, only the hallucinatory trait which pertains to the voice itself. Voices may be all in the head, without an external source, because we always hear the voice inside the head, and the nature of its external source is always uncertain the moment we close our eyes.” (Dolar, 2006, p. 79).

⁹⁹ “Dans la sonnerie du schofar, le peuple hébreu incorpore donc ce reste du père mis à mort qu’est sa voix, s’identifiant à cette figure idéalisée, divinisée, et fondant par là même sa propre identité sociale. Mais, si la figure en est idéalisée dans l’après-coup, ce père originel reste une instance de jouissance et de toute puissance absolue, primitivement haïe. En incorporant sa voix, c’est aussi à un reste de cette jouissance et de cette puissance absolue, que chaque sujet, puis, par voie de conséquence, toute la communauté, tend à s’identifier.” (Poizat, 2001, p. 121).

¹⁰⁰ “Menace depuis un moment ce qui suit. Le besoin de compagnie discontinu. Des moments où la sienne sans mélange un soulagement. Alors la voix une intruse. De même que l’image de l’entendeur. De même que la sienne. Regret du même coup de les avoir suscitées et problème comment en finir.” (Beckett, 1980, p. 41).

¹⁰¹ “Tu es sur le dos dans le noir et cette voix ne cessera que lorsque cessera l’ouïe.” (Beckett, 1980, p. 22).

¹⁰² Sigo aqui a interpretação de Lacan no Seminário X, *L’angoisse*, em que o *shofar* figura como elemento de lembrança, lembrança de que ao pai de que ele está morto.

inscrever no rosto um gesto, um modo de olhar que contém o chamado ao mergulho. Ao levar o corpo à forma do gesto, a voz faz o ouvinte fixar-se como uma escultura de sua história, que toma forma ao se subtrair a surdez paterna, inscrevendo no corpo um gesto de chamado paterno: como se, nessa posição, estivesse amarrado ao mastro, como Ulisses, e assim pudesse escutar a voz. Nessa escultura, a voz subtrai o escuro da gênese do sujeito, de sua voz que não ressoou no ouvido paterno, e o leva à posição do chamado ao mergulho que nunca ocorreu.

Tendo uma voz acima do rosto, o corpo é levado ao gesto, à imagem que contém toda a história do sujeito. Se a posição do rosto é tão singular, o gesto, aqui, pode ser uma *canção de gesta*, como propunha Lacan: o gesto como movimento significativo executado pelo sujeito a partir de toda sua história.¹⁰³ Quando o sujeito não consegue enunciar “Sim eu me lembro”, a voz age sobre seu corpo e funda no gesto uma outra enunciação da memória. Esse grau de rememoração impresso no gesto faz com que o sujeito ouça a voz a partir da posição de seu pai, mas, ao afetar-se pelo que ouve, continua na posição do filho, perseguido pela voz do Super-Eu. O gesto aprisiona o sujeito no luto pois a escuta fantasmática da voz o afeta como se seu pai ainda murmurasse por sobre a cabeceira de

¹⁰³ Remeto aqui a uma passagem do Seminário V de Lacan: “L’ensemble du comportement obsessionnel ou hystérique est structuré comme un langage. Qu’est-ce à dire? Il n’est pas suffisant de dire qu’au-delà du langage articulé, du discours, tous les actes du sujet, auraient cette sorte d’équivalence au langage qu’il y a dans ce qu’on appelle un geste, pour autant qu’un geste n’est pas simplement un mouvement bien défini, mais bien un signifiant. L’expression qui colle parfaitement, c’est *une geste*, au sens de la chanson de geste, de la geste de Roland, c’est-à-dire la somme de son histoire.” (Lacan, 1998, p. 475). Juan-David Nasio, em *Meu corpo e suas imagens*, parte das ideias de Lacan para pensar o conceito de “imagem-ação”, que também nos ajuda a pensar: “Se pensarmos agora na imagem do corpo, diremos que é um duplo que pode aparecer como uma representação plástica em duas ou três dimensões (pintura, fotografia, cinema, escultura etc.); como um reflexo sobre uma superfície polida – como o reflexo de sua silhueta num espelho ou num vidro; ou ainda como uma representação mental ‘impressa’ na superfície virtual da consciência ou do inconsciente – tal qual a imagem consciente de uma sensação gustativa ou a imagem consciente e recalçada da mesma sensação já sentida quando criança; e, finalmente, a imagem pode se desdobrar em uma ação e assumir a forma de um comportamento, de um gesto irrefletido ou de uma atitude corporal involuntária. Essa última variante, que designo como *imagem-ação*, é a expressão corporal de uma emoção cujo sujeito não tem consciência. A imagem-ação não é representada no papel, nem refletida no espelho, nem inscrita na cabeça, ela intervém nos movimentos corporais de um sujeito que não percebe que seu comportamento põe em cena um vivido emocional antigo do qual ele não tem lembrança.” (Nasio, 2009, pp. 65-66).

seu berço com o mesmo “tom terno”.¹⁰⁴ A voz molda o corpo do sujeito fazendo da escuridão surda um espaço onde ressoa a voz do pai:

Ayant longtemps erré comme fourvoyée la voix trouve sa place et sa faiblesse finale. Sa place où? Imaginer avec circonspection.

Au-dessus du visage renversé. A la verticale de l’occiput. De sorte qu’à la faible lumière qu’elle répand s’il y avait une bouche à voir il ne la verrait pas. Quelque désespérément qu’il roule les yeux. Hauteur du sol ? (Beckett, 1980, p. 64).

Afetando o sujeito, o escuro reenvia à sua gênese, assim como a voz está na origem do Super-eu, que é herdeiro da figura paterna, de quem o sujeito ouvia interdições e acusações, como propôs Freud em *O eu e o id*. A ligação entre escutar e obedecer (*audire* e *obaudire*, em latim), tantas vezes retomada pelos estudiosos da voz, foi figurada por Freud como o que é próprio ao Super-Eu em sua dimensão “feroz e obscena”: a perseguição dessa instância “hipermoral” se funda, segundo Freud, na “pura cultura da pulsão de morte” (Freud, 2011, pp. 68-66). Assim, a mesma voz que molda o corpo, que é suporte da linguagem, é a voz que funda sua punição além do princípio do prazer: é a voz que mantém o sujeito na escuridão sem fronteiras, que o chama a voltar seu rosto para a “face do gozo persecutório” da voz, nos termos de Jean-Michel Vives. É como se o chamado paterno ao mergulho, em *Companhia*, contivesse, de certo modo, a injunção do Super-eu, “Goze!”, que mantém o sujeito aprisionado em um lugar do circuito da pulsão invocante: à escuta, é chamado assim como H, em *Comédie*, é olhado.

Entre *Companhia* e *Comédie*, a cenografia pulsional constitui ambas as obras como modos de inclusão do espectador na elaboração formal. Quando H diz ser, somente,

¹⁰⁴ “À bout de bras. Force? Faible. Comme d’une mère qui se penche par derrière sur le chevet du berceau. Elle s’écarte pour que le père puisse voir. Lui à son tour murmure au nouveau-né. Ton terne inchangé. Nulle trace d’amour.” (Beckett, 1980, p. 65).

visto, o público do teatro é diretamente incluído em sua gramática pulsional, ocupando o lugar de quem vê. Já na fábula da voz, desde a primeira linha o leitor é chamado a imaginar, a incluir-se na constituição da trama. Mas aqui, para além do *voyeurismo* de *Comédie*, a inclusão do leitor é feita segundo um imperativo velado pelo modo infinitivo do verbo “imaginar”. Talvez, com isso, Beckett tenha composto uma trama pulsional na qual a injunção do gozo, que pode levar o ouvinte ao mergulho no silêncio inominável, ameace do mesmo modo o leitor, chamando-o para o perigo da imaginação: como se o chamasse a ter o destino daqueles que, como Quixote, se deixaram ser invocados pela leitura. Mas em *Companhia*, a imaginação não apresenta o perigo da alucinação visual, tal qual a do nobre fidalgo, mas o da linguagem delirante, que impele o leitor a colocar-se em relação com uma voz ausente, voz que se perdeu mas que agora pode se tornar fábula: como se a leitura chamasse a dar voz a estes seres mudos, a esta fauna de letras escritas sobre a página. E é justamente na iminência do delírio que *Companhia* pode levar o leitor a uma experiência da voz à escrita. Entre a voz que se faz transparente e a voz pulsional, a cena de escuta forjada faz a sonoridade operar em suas faces simbólica e real, entre o canto mortífero das sereias e a música de Orfeu, ou, segundo Daniel Paul Schreber, autor do mais canônico delírio paranoico, entre a melodia do piano e as vozes que escuta:

Tocar piano, particularmente, me foi de um valor inestimável, e ainda o é até hoje; devo dizer que mal posso imaginar como poderia ter suportado a coação a pensar com todos os seus fenômenos secundários durante estes cinco anos se não tivesse podido tocar piano. Enquanto toco piano, a tagarelice desvairada das vozes que falam comigo fica abafada – trata-se, ao lado dos exercícios físicos, de uma das formas mais adequadas do chamado pensamento-de-não-pensar-em-nada, do qual se queria me privar, enganando-me, pretendendo que se tratava do “pensamento-musical-de-não-pensar-em-nada”, como se dizia na língua das almas. (...)

As dificuldades que se me opuseram desafiam qualquer descrição: paralisia dos dedos, modificação da orientação do olhar, para que eu não pudesse achar as notas certas, desvio dos dedos para teclas erradas, aceleração do ritmo através de uma movimentação prematura dos músculos dos dedos, etc. (Schreber, 1985, p. 170).

Mesmo que no domínio da pura elucubração, sugiro que o alto nível de erudição de Schreber o tenha levado a personificar as vozes de seu delírio como “pássaros miraculados”, como sua versão do canto das sereias que derivaria daquela de Apolônio de Rodes, na qual a voz do gozo divino que o ameaça é combatida por um sistema delirante. Se em um primeiro momento, Schreber encarna Orfeu tentando barrar as vozes com as teclas do piano, em outro, quando lhe surgem como pássaros, busca enganá-los por meio de assonâncias. De músico a poeta, Schreber vai das escalas do piano à assonância que reenvia “Santiago” a “Cartago”, confundindo os pássaros por meio dos elementos discretos da língua, os fonemas, o que, diz, se faz possível pois os pássaros não compreendem o sentido das palavras que dizem.¹⁰⁵ Assim, a voz que ameaçou o autor das *Memórias de um doente dos nervos* (1903) seria colocada no mesmo eixo vertical que a voz de *Companhia*, e incidiria de modo real sobre seu corpo, fazendo seus dedos caírem ao tocar piano assim como o ouvinte cai ao rastejar. Schreber estaria para a música e para a poesia assim como o homem de costas no escuro está para a dança pois, em ambos, são as formas artísticas que podem fazer a linguagem sobrepor-se à voz que invade, que goza do corpo do ouvinte.

Dos olhares que perseguiram Daniela, de *Edifício Master*, e H, de *Comédie*, às sereias de Schreber e de *Companhia*, o cerne pulsional da psicose paranoica se desvela: como propunha Lacan, a voz do delírio é a sonorização do olhar, da pulsão escópica

¹⁰⁵ “Como foi dito, os pássaros não entendem o *sentido* das palavras que falam; mas, ao que parece, eles têm uma sensibilidade natural para a *assonância*. Por isso, se enquanto estão ocupados em tagarelar as frases decoradas percebem palavras que têm um *som* igual ou próximo daquele que no momento estão falando (tagarelando), *seja* nas vibrações provenientes dos meus próprios nervos (meus pensamentos), *seja* pelo que é dito no meu ambiente, isto os deixa em um estado de surpresa em consequência do qual, eles, por assim dizer, sucumbem à assonância, isto é, por causa da surpresa eles esquecem o resto das frases que ainda tinham para tagarelar e passam subitamente para uma sensação *autêntica*.

Como se disse, a assonância não precisa ser total; uma vez que não captam o *sentido* das palavras, basta que percebam sons *semelhantes*; para dar alguns exemplos, para eles pouco importa que se diga: ‘Santiago’ ou ‘Cartago’, ‘Chinesentum’ ou ‘Jesum Christum’ (...)” (Schreber, 1985, pp. 203-204).

sempre prevalente na paranoia.¹⁰⁶ E, nessa dinâmica delirante, o que é fundamental, para além de qualquer diagnóstico diferencial na literatura, é a inclusão do outro no sistema paranoico: esse outro pressuposto, em *Companhia* e *Comédie*, na figura do espectador. Tudo se passa como se, da peça à fábula, o projetor de luz fosse vocalizado na escrita. Em *Comédie*, o perigo para onde tende a pulsão, o gozo posto além da lei simbólica, é o que transforma um artifício tecnológico em olhar, segundo uma de suas concepções mais arcaicas: aquela que compreendia a visão como um fenômeno no qual os olhos não eram lentes sobre as quais a luz incide, mas projetores que disparam luz às coisas miradas. Desse modo, o público da peça não é posto como alguém que recebe uma imagem cênica, mas como olhos que lançam luz ao palco. Em *Companhia*, um jogo análogo entre tecnologia – o livro como plataforma de escrita – e arcaísmo – a voz como meio de circulação da narrativa oral, da fábula, e, como voz que ressoa na escuridão anterior à lei – faz a enunciação convocar a imaginar, a fazer o público incluir-se no livro como se sua escrita contivesse a possibilidade de abarcar o timbre das vozes dos leitores. Leitores que, agora, não estariam mais em uma cena solitária da leitura, mas emprestando sua voz como um objeto perdido da escrita.

Ao explicitar o paradoxo de uma escrita da voz, assim como o de uma literatura da despalavra, Beckett inclui o leitor, em *Companhia*, encontrando neste paradoxo da escrita o núcleo da clivagem do corpo teatral. Se, por um lado, a voz pode moldar o corpo, é ela também que o entrega ao chamado das sereias, que ressoa no organismo do sujeito;

¹⁰⁶ Como bem explica Quinet ao comentar o caso Schreber: “Essa particularidade dos raios divinos de Schreber de serem, ao mesmo tempo, sexo e linguagem, denota a relação de equivalência na psicose entre o gozo e o significante. Trata-se do aparecimento no real da voz enquanto objeto a. Diferentemente da neurose, na psicose não há extração do objeto a mais-de-gozar, do campo do Outro. Isso acarretará sua multiplicação e surgimento no real, quer na qualidade de olhares que observam e vigiam o sujeito, quer na qualidade de vozes que a ele se dirigem. Como diz Lacan, a paranoia é uma ‘voz que sonoriza o olhar que nela é prevalente’, como podemos apreender, por exemplo, no ‘sistema de anotações’ de Schreber.” (Quinet, 1997, p. 38). Com este argumento, contudo, não se quer incorrer no erro de um diagnóstico apressado de Daniela, mas somente apontar o tipo de organização da gramática pulsional escópica.

se, por um lado, a escrita esculpe a voz, e a faz ausente como o corpo que imaginamos deitado no escuro, por outro, chama a imaginar o que se coloca para além da superfície, ressoando no organismo do sujeito:

Car la première personne du singulier et incidemment à plus forte raison du pluriel n'ont jamais figuré dans ton vocabulaire. Mais c'est ainsi que tu t'observes au même titre qu'un inconnu mettons de la maladie de Hodgkin ou si l'on préfère de Percival Pott surpris dans l'acte de prier. (Beckett, 1980, pp. 85-86).

Em uma recente versão do mito das sereias, do médico Jean Claude Ameisen, em *La sculpture du vivant*, o chamado ao mergulho é tomado como metáfora para a apoptose. Para Ameisen, esse canto está no cerne da constituição dos corpos – tanto na escultura dos indivíduos quanto na escultura das espécies – pois a apoptose, que ele compreende como suicídio celular, dá forma a nosso organismo pela *via di levare*, pela subtração escultórica que faria, por exemplo, as mãos humanas serem distintas das patas de algumas aves segundo a morte de células que criam o vazio entre nossos dedos. Para além de nossa constituição corpórea, a apoptose é fundamental para pesquisas sobre o câncer, já que seu processo de proliferação, a metástase, ocorre como o avesso do trabalho escultórico que nos molda por meio da morte. Ameisen demonstra como o desenvolvimento de um câncer como o linfoma de Hodgkin é causado, entre outros fatores, por influências do ambiente que fazem a célula não responder ao sinal do suicídio, de sua morte criadora.¹⁰⁷ Talvez, então, o ouvinte se observe como alguém acometido pelo linfoma de Hodgkin, pois tudo se passa como se seu corpo seguisse o ritmo subcutâneo do ir e vir marítimo: ritmo que

¹⁰⁷ “Les biologistes découvrirent deux moyens pour empêcher des cellules de l’embryon de s’autodétruire en réponse à un signal de mort. Le premier était d’utiliser certaines substances chimiques – certains médicaments – qui empêchent la cellule de percevoir le signal. Comme les marins d’Ulysse aux oreilles bouchées par la cire, la cellule devenait sourde au chant qui conduit à la mort. Un deuxième moyen, nous l’avons vu, était d’utiliser des substances chimiques qui paralysent la cellule, l’empêchant, en réponse au signal qu’elle avait perçu, de fabriquer les armes qui lui permettent de s’autodétruire. Pareille à Ulysse attaché au mât de son navire, la cellule devenait alors incapable de répondre au chant qu’elle percevait.” (Ameisen, 1999, pp. 53-54).

contém sempre a ameaça do jorro, a iminência da metástase.¹⁰⁸ Nessa cena de escuta, o corpo transformado em escultura da voz encontra em sua face orgânica a ressonância sonora, na qual caberia às células escutarem o canto das sereias, o chamado à morte, para que a vida ainda pudesse persistir. Chama-se a imaginar, desde as primeiras páginas, uma fábula corporal em que um impasse vocálico faz o mal-estar perdurar: como se, para poder enunciar sua fábula, o ouvinte se empregasse a calar a voz pela linguagem, mas fracassasse por não ensurdecer-se com seu corpo simbólico, e sim com seu organismo, no qual a voz que não se escuta faz que se espraie a metástase.

Tendo um gesto inscrito em seu rosto, o ouvinte toma a posição do pai e se observa – sem ter em seu vocabulário a primeira pessoa do singular ou do plural – como um organismo que sucumbe ao não atender ao chamado. Para “tornar precisa a imagem do ouvinte”, que é posto nu, mostrando sua carne branca como ossos, é necessário evocar outro significante para as costas: o verbo “jazer”, que atravessa todo o livro, substituindo por vezes o ato de estar deitado, e representa o sujeito para a morte.¹⁰⁹ Jazer de costas, com o rosto voltado para a voz, é o melhor para a companhia, é o que transforma o corpo do ouvinte em uma estátua jacente, posta sobre um túmulo inexistente: como se as duas faces da voz fizessem do ouvinte uma escultura imaginária, último reduto da esperança de unificar a identidade, produzindo algo como um “eu” que se observa com olhos “fechados esbugalhados”, que jaz na tensão entre a linguagem do gesto e a proliferação incontrolável das células.

Pour en finir à tout prix tant bien que mal quand tu ne pouvais plus sortir tu restais à

¹⁰⁹ “Préciser l’image de l’entendeur. De toutes les façons de se tenir sur le dos laquelle risque le moins de laisser à la longue? Prostré les yeux fermés écarquillés dans le noir il finit par commencer d’entrevoir. Mais d’abord nu ou couvert? Ne fût-ce que d’un linge. Nu. Spectrale à la lueur de la voix cette chair d’une blancheur d’os comme compagnie. La tête reposant pour l’essentiel sur la bosse occipitale précipitée. Les jambes jointes au garde-à-vous. Les pieds écartés à angle droit. Les mains aux menottes invisibles jointes sur le pubis. D’autres détails selon les urgences. Le laisser ainsi pour le moment.” *Idem*, pp. 78-79.

croupetons dans le noir. Ayant parcouru depuis tes premiers pas quelque trente mille lieues soit environ trois fois le tour. Sans jamais dépasser un rayon d'une seule de ton foyer. Ton foyer! Ainsi se tenait en attendant de pouvoir se purger le vieux luthier qui arracha à Dante son premier quart de sourire et peut-être déjà enfin dans quelque coin perdu du paradis. A qui ici dans tous les cas adieu. L'endroit est sans fenêtre. Quand tu rouvres les yeux le noir s'éclaircit. Toi donc à présent sur le dos dans le noir t'y tenais jadis à croupetons. Ton corps t'ayant signifié qu'il ne pouvait plus sortir. Plus parcourir les méandres des petits chemins de campagne et pâturages interjacentes tantôt égayés de troupeaux et tantôt déserts. Ayant à tes côtés de longues années durant l'ombre de ton père dans ses vieilles frusques de chemineau et ensuite de longues années durant seul. (...) Et tout comme de la première posture à la seconde le passage se fait plus aisément avec le temps et plus volontiers de même c'est le contraire pour le contraire. Si bien que de détente occasionnelle qu'il était l'allongement devient habituel et pour finir la règle. Toi maintenant sur le dos dans le noir ne te remettras plus sur ton séant pour serrer les jambes dans tes bras et baisser la tête jusqu'à ne plus pouvoir. Mais le visage renversé pour de bon peineras en vain sur ta fable. Jusqu'à ce qu'enfin tu entendes comme quoi les mots touchent à leur fin. Avec chaque mot inane plus près du dernier. Et avec eux la fable. La fable d'un autre avec toi dans le noir. La fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir. Et comme quoi mieux vaut tout compte fait peine perdue et toi tel que toujours. Seul. (Beckett, 1980, pp. 84-88).

A última palavra compõe um parágrafo que não permite saber se foi dito pela voz na segunda ou na terceira pessoa. Novos mundos imagináveis se anunciam quando a escuta encontra um lugar na sombra entre duas vozes: como se a palavra “só” contivesse a esperança de uma saída para o reenvio entre as posições que assolam o sujeito. Entre duas escuridões, uma palavra, escrita solitária sobre a página, cria essa zona sombria, concentra toda a dor de uma vida, mas deixa entrever um outro mundo, para além da dualidade entre o escuro da indeterminação e a prisão da linguagem que determina o sujeito. Se a solidão final contém alguma esperança, ela reside no adeus a Belacqua [“À qui ici dans tous les cas adieu”], o personagem do purgatório de Dante que sempre acompanhou a escrita de Beckett: como se o novo mundo que desponta fosse outro, para além do espaço da espera, para além do espaço de Godot.

O rosto invertido vai penar em sua fábula enquanto o momento em que não saltou. A voz esculpe um gesto no corpo, e o mantém preso em sua posição pulsional: como uma estátua jacente, está amarrado, solitário, ao mastro de onde é invocado, preso ao momento

em que não atendeu ao chamado para o salto. Continuará, como sempre, só, na palavra “só”, no instante final que conjuga a voz em enunciado e enunciação por meio da escrita. Quando tudo na escrita se dá por terminado, a voz pode ser calada pela palavra que faz o ouvinte poder escutar a voz. “Só”, como foi escrita, dá fim à companhia, dizendo a ouvinte e leitor que voz não houve ali: que à escrita, tudo oscila entre o luto da voz perdida, e o trabalho formal para que possa ressoar nas palavras postas sobre a página.

Moldura para a morte

Que se cale sob a palavra, mas que sua ordem ameace; que sobre o palco até mesmo seu vagido não seja senão perdido; que à linguagem o timbre, seu singular sensível, seja intransponível; que no escuro possa voltar e nos persiga; que enquanto seu suporte o corpo seja corpo morto; que para o organismo, a ela ensurdecer-se seja entregar-se à metástase; que do espaço faça sujeito, e ali o estenda; que à leitura possamos imaginá-la: a voz é o que terá invocado Beckett para o que sua escrita está a se tornar.

Da elocução teatral à fábula da escrita, a voz operou, nessas páginas que agora se encerram, entre suas faces de gozo e de suporte da lei simbólica. Há, contudo, nessas faces, dois termos que despontaram, aqui e ali, e que agora, mesmo que brevemente, podem ser postos com mais precisão: o vazio e o luto, que por fim se tornam protagonistas nessa última passagem pelo teatro de Beckett, pelas peças *Pas moi* (1974) e *Impromptu d'Ohio* (1982).

A rasgar o mundo escuro, uma cavidade se contorce. Do oco da boca, o grito e o riso ganham o palco, atravessam a fronteira dos lábios assim como as palavras, ditas sem cessar. Verborrágica, a boca de *Pas moi* parece poder dizer tudo, exceto “eu”. Por vezes, responde uma pergunta que o público não ouve: “quoi?... qui?... non!... elle!” (Beckett, 1974, p. 82). Suposta pergunta que poderia ser completada com o título: “quoi?... qui?... non!... [pas moi]... elle!”. Uma boca fala de si como de uma outra:

monde... mis au monde... ce monde... petit bout de rien... avant l'heure... loin de
– quoi?... femelle?... oui... petit bout de femelle... au monde... avant l'heure...
loin de tout... au trou dit... dit... n'importe... père mère fantômes... pas trace...
lui filé... ni vu ni connu... pas plus tôt boutonnée la braguette... elle pareil... huit
mois après... jour pour jour... donc point d'amour... au moins ça... tel qu'il
s'abat d'habitude... au foyer conjugal... sur l'enfant sans défense... non... point
d'amour... ni celui-là ni un autre... aucune sorte... ni alors ni après... histoire

banale donc... jusque sur le tard... bientôt soixante... un jour qu'elle –... quoi?... soixante-dix?... mère de Dieu!... bientôt soixante-dix... dans une prairie... un jour qu'elle traînait dans une prairie... cherchant vaguement des coucous... pour en faire une couronne... quelques pas puis halte... les yeux dans le vide... puis allez encore quelques... halte et le vide à nouveau... ainsi de suite... à la dérive... quand soudain... peu à peu... tout s'éteint... toute cette lumière matinale... début avril... et la voilà dans le –... quoi?... qui? non!... elle!... (Beckett, 1974, p. 82).

Fragmento de um corpo esfacelado, a boca de *Pas moi* é indício de uma fissura da imagem que constitui o eu. Tudo se passa como se tivesse regredido a um tempo anterior ao *estádio de espelho*, momento em que o bebê se reconhece no reflexo especular, constituindo seu *eu (moi)* a partir da alienação na imagem de si. Alienado em uma imagem, o *eu* é para o sujeito um objeto, é um outro. Em *Pas moi*, a regressão imaginária não permite que o *eu* desponte como sujeito da enunciação (*je*), o que põe em tensão presente e passado: como se a enunciação fundada no pronome *ela* apresentasse o único modo possível de se reportar a esse passado que ainda desperta afetos no presente; como se o que faltava na cadeia simbólica de *Companhia*, o pronome “eu”, fosse, aqui, um *shifter* do qual a boca desvia incessantemente com sua voz; como se os afetos que o passado desperta fossem contrapostos ao pronome “ela” que poderia, por meio da prosa, fazer do passado um tempo que deixou de ser. Para escrever o distanciamento dos afetos, a dramaturgia é composta por pequenas orações, separadas por reticências, que fazem do texto uma espécie de adição incessante, que continuaria infinitamente a desviar do *eu*. Evita-se o *eu* pois nele está contida sua rede de identificações com os outros, ausentes no presente da encenação e na história do sujeito. Reintegrar-se à imagem do *ego* seria o mesmo que novamente ancorar-se na história de sucessivas elaborações simbólicas para perdas reais, para o que a levou, na velhice, à deriva solitária em pradarias.

Da estátua jacente à boca sem corpo, da escuta da voz à elocução incessante, o caminho de *Companhia* a *Pas moi* permite agora que seja delineado o circuito da pulsão

invocante, que tem, como nenhuma outra, duas fontes: a boca e os ouvidos.¹¹⁰ Enquanto “alteridade do que se diz” (Lacan, 1962, p. 181), a voz de *Companhia* e *Pas moi* encontra, em suas fontes pulsionais, modos de apresentar-se enquanto voz que não é sonoridade, mas objeto separado do sujeito, resto produzido na divisão que o funda, e que, aqui, se apresenta fraturada. É nessa fratura que a relação de alteridade entre a voz e o dito cria a tensão formal das obras: em sua fonte auricular, a voz de *Companhia* se torna veículo de uma enunciação persecutória, de uma enunciação do Outro que vem assombrar o sujeito; em sua fonte bucal, a voz de *Pas moi* busca dissolver a alteridade com o dito, e fazer do corpo do sujeito um corpo anterior à separação do Outro. Nos dois casos, a voz opera em tensão com amarrações simbólicas e imaginárias que poderiam fazer o sujeito reconciliar-se com o passado, e ser, novamente, um *eu*.

Assim como em *Companhia*, a enunciação de *Pas moi* faz da prosa um lugar que pode acolher o sofrimento, estabilizar o passado ao distanciar o sujeito da pessoa dramática. Com a prosa, *eu* busca se fazer *ela*, busca modos de mediação para a perda, busca encontrar molduras para a morte, como propõe Darian Leader em *The new black* (2011). Em sua contribuição aos estudos da depressão, do luto e da melancolia, Leader propõe a molduragem da perda como um passo fundamental no trabalho de luto. Na teoria freudiana, o luto é pensado como uma perda real que “exige que toda libido seja retirada de suas conexões com [o] objeto”, o que se opera a partir do desligamento da libido de todas as lembranças suscitadas por aquilo que se perdeu (Freud, 2010, pp. 173-174). Assim, se o luto está sempre sob o jugo da “prova da realidade” (cf. Freud, 2010), que demonstra incessantemente o vazio real deixado pela perda, a moldura pode ser um modo de contornar esse vazio, sendo uma produção formal que faz litoral entre dois espaços

¹¹⁰ Erik Porge desenvolve a questão da fonte pulsional invocante, propondo uma alteração do circuito das pulsões, elaborado por Lacan no Seminário XI, o que o leva à conclusão de que a garrafa de Klein é a superfície topológica para essa pulsão. (cf. Porge, 2012).

heterogêneos:¹¹¹ o domínio do gozo e o da representação, o espaço da memória onde agora pode habitar.¹¹² Para que esse lugar se construa, à voz deve ser relegado um outro: enterrada sob o *sèma* – sob o signo, sob o túmulo.¹¹³

Enquanto elaboração da perda, simbolização dos afetos, a produção formal beckettiana, em seu dito minimalismo, por vezes busca na racionalidade modos possíveis de emoldurar a afecção à qual está submetido o sujeito, fazendo cada fonte pulsional ser o núcleo de um mito particular, que demanda a organização do tempo para que o passado cesse de assombrar o presente. Uma espécie de teatralização afetiva faz a duplicidade do corpo teatral operar segundo as fontes pulsionais do sofrimento. Se, em *Companhia*, os ouvidos demandavam a constituição de uma morada para o mal-estar, já que é na escuta que todas as cenas dolorosas se ancoram, aqui, a criação de uma moldura para o passado encontra na boca uma fonte pulsional que resiste à elaboração:

silence de tombe à part le bourdon... soi-disant... quand soudain elle sent venir des –... quoi?... qui?... non!... elle... (*pause et deuxième geste*)... sent venir des... des mots... imaginez!... des mots!... une voix que d’abord... elle ne reconnaît pas... depuis le temps... puis finalement doit avouer... la sienne... nulle autre que la sienne... certaines voyelles... jamais entendues ailleurs... que dans sa bouche à elle... tel point que les gens... lui béaient au nez... de stupeur... les rares occasions... deux trois fois l’an... toujours l’hiver allez savoir pourquoi... et maintenant ce flot... continu... (Beckett, 1974, p. 87).

Entregue ao abandono, a boca busca na prosa o distanciamento necessário para o

¹¹¹ Faço menção, aqui, a *Lituraterre*, de Lacan. (cf. *Autres écrits*, 2001).

¹¹² “Uma moldura, no sentido de um limite, uma janela ou um arco, por exemplo, permite que o que é visto seja situado como uma representação, o que se reflete na onipresença do tema de um palco nos sonhos de pessoas enlutadas. Isso foca novamente a atenção na artificialidade do que está sendo encenado, em sua qualidade não como uma cena natural, mas como uma representação. Essa ênfase na natureza simbólica e artificial de uma ação ou cena marca com muita frequência um momento de progresso no longo e difícil processo de luto. Como a transformação do pôr do sol no pôr do sol emoldurado, a moldura mostra que outro nível de simbolização foi atingido, um espaço diferente. A perda, agora, está sendo inscrita em um espaço simbólico.” (Leader, 2011, pp. 109-110).

¹¹³ “Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sèma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte.” (Gagnebin, 2006, p. 45).

trabalho de elaboração, mas, suspensa na escuridão de um palco, sua fala incompreensível irrompe com um jorro de afetos os limites da representação. No passado, teve de confessar ser sua a voz que veiculava palavras, assim como, agora, deveria confessar ser sobre ela a história narrada sobre o palco: como se a resistência a proferir uma palavra, *eu*, fizesse-a buscar dissolver o limite material de todo o léxico que dá forma à sua vida. Entre prosa e drama, o “fluxo constante” de palavras faz o passado ressoar no presente da enunciação, e nos faz estar à escuta de uma tradução sonora do sofrimento: do “zumbido” e do “rugido” que carregam de afetos o dizer.

quand soudain elle sent... peu à peu elle sent... ses lèvres remuer... imaginez!... ses lèvres remuer!... comme jusque-là bien sûr pas question... et pas que les lèvres... les joues... la mâchoire... toute la face... toutes ces –... quoi?... la langue?... oui... la langue dans la bouche... toutes ces contorsions sans lesquelles ... aucune parole possible... et cependant temps normal... totalement inaperçues... tant on est braqué... sur ce qu'on dit... l'être tout entier... pendu à ses paroles... si bien que non seulement elle doit... elle doit non seulement... renoncer... la reconnaître pour sienne... la voix pour sienne... mais avec ça encore une... encore une idée... effrayante... oh bien après... brusque illumination... encore plus effrayante si possible... que la sensation revient... imaginez!... la sensation revient!... parlant du haut... puis gagnant vers le bas... la machine tout entière. (Beckett, 1974, p. 88).

Ser máquina é o que se espera de um corpo: que produza gestos e sons simbólicos que têm origem na cisão do sujeito, naquilo que instaura a duplicidade do corpo teatral. Há palavra quando o corpo é feito máquina ao habituar-se a uma moldura de gestos. A fala emprega o corpo apenas para apagá-lo, para que o sentido se produza ao fazer invisíveis as “contorsões” da cavidade bucal, ao fazer da fonologia o assassinato [*phonos*] da voz [*phoné*], como propõe Mladen Dolar em *A voice and nothing more*.¹¹⁴ Não há sujeito sem palavra, sem a corda que o estrangula: está enforcado [pendu] na palavra, o

¹¹⁴ “The inaugural gesture of phonology was thus the total reduction of the voice as the substance of language. Phonology, true to its apocryphal etymology, was after killing the voice – its name is, of course, derived from the Greek *phone*, voice, but in it one can also quite appropriately hear *phonos*, murder. Phonology stabs the voice with the signifying dagger; it does away with its living presence, with its flesh and blood.” (Dolar, 2006, p. 19).

corpo mítico, carcaça de um tempo perdido, voz sacrificada.¹¹⁵ Em *Pas moi*, tudo se passa como se, a três metros do chão, a boca buscasse uma presença teatral para a voz mítica, ainda não oferecida ao sacrifício da palavra. Sua escrita, que parecia emoldurar a perda por meio da representação, é rompida pela busca da voz de um lugar não cerrado pelo sentido, onde a voz não é objeto perdido. Fundamento social, a perda da voz tem com a linguagem uma relação de “exclusão inclusiva”, nos termos de Agamben.¹¹⁶ Seguindo o pensamento do filósofo italiano, Mladen Dolar propõe que a vida nua está para a política assim como a voz está para a linguagem: ambas permanecem no núcleo do que as exclui, nessa relação de exclusão inclusiva que Lacan chamava *extimidade*.¹¹⁷ Entre o organismo e o corpo simbólico, a voz é produto da fundação negativa do sujeito: é ela que ressoa no vazio para que haja nexos entre “vida nua” e política, no vazio do Outro, no lugar da falta

¹¹⁵ A orientação cênica, que indica que a boca deveria estar posta a três metros do chão, aproxima a imagem dessa boca que estaria enforcada pela palavra: “*BOUCHE, vers le fond côté cour, environ trois mètres au-dessus du niveau de la scène, faiblement éclairée de près et d’en dessous, le reste du visage dans l’obscurité. Microphone invisible.*” (Beckett, 1974, p. 81).

¹¹⁶ “A pergunta: ‘de que modo o vivente possui a linguagem?’ corresponde exatamente àquela outra: ‘de que modo a vida nua habita a *pólis*?’. O vivente possui o *lógos* tolhendo e conservando nele a própria voz, assim como ele habita a *pólis* deixando excluir dela a própria vida nua. A política se apresenta então como a estrutura, em sentido próprio fundamental, da metafísica ocidental, enquanto ocupa o limiar em que se realiza a articulação entre o ser vivente e o *logos*. A ‘politização’ na vida nua é a tarefa metafísica por excelência, na qual se decide da humanidade do vivente homem, e, assumindo esta tarefa, a modernidade não faz mais do que declarar a própria fidelidade à estrutura essencial da metafísica. A dupla categoria fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência política, *zoé-bíos*, exclusão-inclusão. A política existe porque o homem é o vivente que, na linguagem, separa e opõe a si a própria vida nua, e, ao mesmo tempo, se mantém em relação com ela numa exclusão inclusiva.” (Agamben, 2010, pp. 15-16).

¹¹⁷ “This dense passage by Agamben points exactly to the crucial juncture: the analogy, which is more than an analogy, between the articulation *phone-logos* and *zoe-bios*. Voice is like bare life, something that is supposedly exterior to the political, while *logos* is the counterpart of *polis*, of social life ruled by laws and the common good. But the whole point – the point of Agamben’s book – is, of course, that there is no such simple externality: the basic structure, the topology of the political, is for Agamben that of an ‘inclusive exclusion’ of naked life. This very exclusion places *zoe* in a central and paradoxical place; the exception falls into interiority (...) This then, yet again, puts the voice in a most peculiar and paradoxical position: the topology of *extimacy*, the simultaneous inclusion/exclusion, which retains the excluded at its core. For that presents a problem is not that *zoe* is simply prosocial, the animality, the outside of the social, but that it persists, in its very exclusion/inclusion, at the heart of the social – just as the voice is not simply an element external to speech, but persists at its core, making it possible and constantly haunting it by the impossibility of symbolizing it. And even more: the voice is not some remnant of a previous precultural state, or of some happy primordial fusion when we were not yet plagued by language and its calamities; rather, it is the product of *logos* itself, sustaining and troubling it at the same time.” (Dolar, 2006, pp. 106-107).

de significante.¹¹⁸ Em *Pas moi*, o fluxo contínuo de palavras é um modo de imaginar *zoé* na voz de um grito que nunca pôde ser puro, que foi sempre interpretado como índice da dor.

petit bout de rien... au monde avant l'heure... loin de tout... point d'amour... au moins ça... muette toute sa vie... pratiquement muette... même à elle-même... jamais haute voix... mais pas entièrement... des fois brusque envie... une deux fois l'an... toujours l'hiver allez savoir pourquoi... les longues soirées... heures d'obscurité... brusque envie de... raconter... alors sortir comme une folle se jeter sur le premier venu... la cuvette la plus proche... s'y vider... flot continu... sans queue ni tête... voyelles tout de travers... du chinois... (Beckett, 1974, pp. 93-94).

Não somente a boca, mas toda a sua espécie é trazida ao mundo “antes da hora”. Esse “pequeno pedaço de nada”, o bebê humano, nasce sempre prematuro, “sem defesa”. Desamparado, necessita do suporte de um outro que atenda às suas necessidades. Em seu desamparo inicial, “a criança sem defesa” precisa que o seio de sua mãe venha à sua boca para que se alimente. Na história contada pela boca, o desamparo inicial teve como destino o abandono, tanto do pai que “se mandou” [lui filé] assim que vestiu novamente as calças, quanto da mãe, desaparecida oito meses após seu nascimento. A boca, então, é o órgão que encena, sempre, a relação entre o bebê desamparado e o seio materno, e é a partir dela que ocorre a separação do corpo do sujeito e de seu Outro – separação que constitui o seio como objeto perdido, assim como a voz, perdida já no primeiro grito.

Em meio ao desamparo inicial, o grito foi compreendido por Freud como um reflexo para uma situação de desprazer, algo que constitui a base de sua primeira teoria econômica, o princípio do prazer. Já no texto pré-psicanalítico *Projeto para uma psicologia científica*, de 1895, Freud lança mão de uma hipótese para o aparelho psíquico

¹¹⁸ “La voix répond à ce qui se dit, mais elle ne peut pas en répondre. Autrement dit, pour qu'elle réponde, nous devons *incorporer* la voix comme *l'altérité de ce qui se dit*. C'est bien pour cela, et non pour autre chose, que détachée de nous, notre voix nous apparaît avec un son étranger. Il est de la structure de l'Autre de constituer un certain vide: le vide de son manque de garantie. *La vérité entre dans le monde avec le signifiant* et avant tout contrôle, elle s'éprouve, elle se renvoie seulement par ses échos dans le réel. Or, c'est dans ce vide que la voix – en tant que distincte des sonorités, voix non pas modulée, mais articulée – résonne.” (Lacan, 1962-63, p. 181).

na qual haveria um caminho neuronal que toma forma já na primeira experiência de prazer do bebê. Muito brevemente, pode-se dizer que a tendência à descarga de energia, o alívio de tensão que gera prazer, é conduzida por um trilhamento neuronal que liga percepções do mundo à sua representação psíquica. Assim, quando o bebê chora, e o seio materno vem aliviar sua fome, seu trilhamento neuronal propicia que se descarregue a energia acumulada, seguindo o trilhamento já deixado pela primeira experiência de amamentação – o que, na leitura de Lacan, mostraria como o princípio do prazer é regido por algo da ordem da escrita. Ao ser orientado por uma escrita, o princípio do prazer, para Lacan, é o que rege a cadeia de significantes, que insiste em fazer da sua experiência uma experiência de linguagem.¹¹⁹ O grito, além de poder descarregar a energia acumulada, “cumprir o papel de uma ponte em cujo nível algo do que acontece pode ser agarrado e identificado na consciência do sujeito”.¹²⁰ Nesse desamparo primordial, só há prazer quando o Outro pode vir ao socorro do bebê, quando a boca encontra o seio. A hipótese freudiana, desenvolvida por Lacan, consiste em supor haver algo de inassimilável nessa

¹¹⁹ Os termos *automaton* e *tuché*, que Lacan toma emprestados de Aristóteles, figuram no Seminário *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* como dois aspectos da repetição. Para Lacan, o *automaton* seria a repetição enquanto insistência da cadeia de significantes, o que, na bibliografia lacaniana, é comumente associado ao lastro estruturalista, que compreende a repetição segundo a determinação simbólica do sujeito. Já a *tuché* é compreendida por Lacan como encontro falho com o real, como aquilo que se põe para além do *automaton*, como a margem inassimilável da experiência, abordada pela psicanálise primeiramente sob a forma do traumatismo. Pensar uma *tuché* para além do *automaton* é uma das marcas do Seminário XI como virada na clínica lacaniana, como fim de seu “retorno a Freud”. Cito o Seminário: “D’abord la *tuché*, que nous avons empruntée, je vous l’ai dit la dernière fois, au vocabulaire d’Aristote en quête de sa recherche de la cause. Nous l’avons traduit par *la rencontre du réel*. Le réel est au-delà de l’*automaton*, du retour, de la revenue, de l’insistance des signes à quoi nous nous voyons commandés par le principe du plaisir. Le réel est cela qui gît toujours derrière l’*automaton*, et dont il est si évident, dans toute la recherche de Freud, que c’est là ce qui est son souci.” (Lacan, 1973, p. 64). Para uma boa introdução aos dois conceitos, cf. Feldenstein, Richard, Fink, Bruce Jaanus, Marie, *Reading Seminar XI – Lacan’s four fundamental concepts of psychoanalysis*; Fingermann, Dominique (org.), *Os paradoxos da repetição*; Garcia-Roza, Luiz Alfredo, *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*; e, finalmente, para uma articulação detida entre trauma e *tuché*, Berta, Sandra Leticia, *Escrever o trauma de Freud a Lacan*.

¹²⁰ “Le cri remplit là une fonction de décharge, et joue le rôle d’un pont au niveau duquel quelque chose de ce qui se passe peut être attrapé et identifié dans la conscience du sujet. Ce quelque chose resterait obscur et inconscient si le cri ne venait lui donner, pour ce qui est de la conscience, le signe qui lui confère son poids, sa présence, sa structure – avec, du même coup, le développement que lui donne le fait que les objets majeurs dont il s’agit pour le sujet humain sont des objets parlants, qui lui permettraient de voir se révéler dans le discours des autres les processus qui habitent effectivement son inconscient.” (Lacan, 1986, p. 42).

experiência de satisfação primordial, algo que é posto fora do significado, que é excluído no interior do sujeito, é êxtimo: a Coisa [*das Ding*] (Lacan, 1986, p. 122, p. 167). De ordem traumática, a instauração da Coisa como “unidade velada” cria, no cerne do sujeito, um vazio – furo do *troumatisme* – a partir do qual somos criados.¹²¹

A Coisa, esse interior excluído, êxtimo como a voz, é uma criação, no núcleo do sujeito, de um vazio em torno do qual se desdobram os significantes: vazio que é o limite para o princípio do prazer, que é criado pela lei, e que subsiste a ela como possibilidade de gozo.¹²² Fundado na linguagem, o sujeito segue as “coordenadas de prazer” (Lacan, 1986, p. 65) que se criaram em conjunto com a Coisa inapreensível, que “padece do significante”. Assim pensada, a escrita dos afetos cria, na história de cada um de nós, modos de encenação do prazer e do desprazer, fazendo do hábito uma teatralização dos afetos, que estão sempre cindidos entre aquilo que sentimos no presente e uma primeira experiência de satisfação, irremediavelmente perdida¹²³. Em *Pas moi*, a velocidade da entoação da atriz se conjuga com o fluxo contínuo de palavras, buscando, como Beckett

¹²¹ “Or, si vous considérez le vase dans la perspective que j’ai promue d’abord, comme un objet fait pour représenter l’existence du vide au centre du réel qui s’appelle la Chose, ce vide, tel qu’il se présente dans la représentation, se présente bien comme un *nihil*, comme rien. Et c’est pourquoi le potier, tout comme vous à qui je parle, crée le vase autour de ce vide avec sa main, le crée tout comme le créateur mythique, *ex nihilo*, à partir du trou.” (Lacan, 1986, p. 146).

¹²² “Lacan conceitua o gozo a partir do seminário *A ética da psicanálise*, em 1960, no qual afirma logo de saída a sua hipótese da captura do gozo pelo significante. Para isso, produz um objeto em forma de anel – de que já fizera uso em *Função e campo da palavra e da linguagem*, e que ilustra a dialética presença-ausência sem fim do significante. Agora, ele situa sobre o corpo do anel o sistema das representações simbólicas e imaginárias (S, I) do sujeito, e no espaço central que ele circunscreve, a Coisa (*das Ding*), ou seja, o gozo situado assim no próprio centro das representações do sujeito. Na medida em que o interior do anel se comunica com o exterior, essa propriedade topológica do objeto permite compreender que o gozo pode ser dito por Lacan em uma relação ‘êxtima’ ao sujeito. Esse neologismo sublinha que o gozo é ao mesmo tempo o que é o mais estranho e o mais íntimo ao sujeito, mas estando fora do significante, isto é, no real.” (Valas, 2001, p. 28).

¹²³ “La Chose, si elle n’était pas foncièrement voilée, nous ne serions pas avec elle dans ce mode de rapport qui nous oblige – comme tout le psychisme y est obligé – à la cerner, voire à la contourner, pour la concevoir. Là où elle s’affirme, elle s’affirme dans des champs domestiqués. C’est bien pour cela que les champs sont ainsi définis – elle se présente toujours comme unité voilée.

Disons aujourd’hui que si elle occupe cette place dans la constitution psychique que Freud a définie sur la base de la thématique du principe du plaisir, c’est qu’elle est, cette Chose, ce qui du réel – entendez ici un réel que nous n’avons pas encore à limiter, le réel dans sa totalité, aussi bien le réel qui est celui du sujet, que le réel auquel il a affaire comme lui étant extérieur – ce qui, du réel primordial, pâtit du signifiant.” (Lacan, 1986, p. 142).

desejava, agir sobre os “nervos do público” (Haynes, Knowlson, 2003, p. 121): como se a escrita dramática fosse entoada em um ritmo que tendesse ao contínuo sonoro, ao lugar sempre alheio ao significante, enquanto convoca, ao mesmo tempo, a percorrer uma escrita dos afetos. O jorro vocálico da encenação é movido pela busca por desatar o nó que enforcou a voz em seu sacrifício: como se fosse um modo de encontrar o lugar da Coisa, de ser voz do gozo.

Praticamente muda durante toda a vida, ela sentia a vontade brusca de contar algo a alguém, e se jogava sobre a primeira pessoa que passasse, esvaziando-se como em uma privada [cuvette]. Contudo, a fala ininterrupta da peça põe o desejo frente à sua impossível realização. Das palavras não é dado que se esvazie, já que o que é próprio ao significante é que se desdobre em uma remissão metonímica constante. A enunciação, assim, cria uma cena na qual a palavra que nunca permitirá o alívio da descarga é também aquela que, dita sem cessar, não permite que o tempo seja delimitado, que entre passado e presente se produza uma escansão temporal que possibilitaria a elaboração simbólica para a perda. Para impossibilitar a criação de uma moldura, a boca mantém suas contorsões contínuas para que o tempo permaneça aberto, para que não haja qualquer falsa esperança de totalidade: se cada frase, quando chega ao ponto final, ressignifica *a posteriori* o encadeamento significante, uma enunciação que se mantém em suspenso deseja tocar esse tempo em que a perda ainda não deu origem à voz.

Para esvaziar-se, a enunciação busca transformar as palavras em coisas, materializando a linguagem para que não mais represente. Se as palavras pudessem se tornar o zumbido do crânio, a indeterminação entre “eu” e “ela” atingiria um ponto além da possibilidade mesma de uma moldura para a perda. Antes, a materialização da linguagem seria uma recusa a fazer o luto, a simbolizá-lo: como se, seguindo a definição lacaniana do significante – o que representa o sujeito para outro significante –, a boca

buscasse encontrar um lugar onde para nada seria representada. Talvez, o abandono dos pais na primeira infância, uma perda que não se pôde testemunhar, mantenha a subjetividade em desamparo, sem um outro para atender ao grito. Talvez, então, a enunciação material seja um impasse para o desamparo: seja uma busca por fazer a linguagem suprir a demanda da boca, da fome, e não somente da voz. Manter-se mascando palavras, sem nunca engoli-las, é um modo de não deixar o vazio da perda se constituir. Contudo, tanto na história narrada, quanto no momento da encenação, a boca dissolve os cortes do significante para alguém – os interlocutores que ficavam abismados, no passado, e a figura coberta por uma jélabo, que está posta de costas para o público, levantando seus braços por vezes para a boca.

Ao morder palavras para o Outro, a boca parece desejar encontrar na fala um lugar anterior à separação do corpo materno. Ao buscar transformar as palavras em matéria, ela deseja estar aquém do que Nicolas Abraham e Maria Torok chamaram de “comunidade de bocas vazias”. Para os autores de *A casca e o núcleo*, essa seria a fórmula para nossa comunidade pois é no vazio da boca que se opera a passagem de uma boca que necessita do seio do outro a uma boca que se enche de palavras. Em sua teoria psicanalítica, a “boca plena de seio”, da primeira infância, torna-se uma “boca cheia de palavras” por meio da introjeção da linguagem, o “autopreenchimento” do vazio da boca. Uma boca que se contorce para falar é aquela que simboliza seu vazio original com palavras, com a morte das coisas.¹²⁴ Em *Pas moi*, o fluxo contínuo de palavras tende a recusar a ausência da

¹²⁴ “Pour exemplaire que soit la situation psychanalytique comme condition de l’introjection, nul doute que celle-ci débute dès après la naissance et dans des conditions comparables. Sans entrer dans les détails, il suffira pour notre propos de noter ceci: les tout débuts de l’introjection ont lieu grâce à des expériences du vide de la bouche, doublées d’une présence maternelle. Ce vide est tout d’abord expérimenté comme cris et pleurs, remplissement différé, puis comme occasion d’appel, moyen de faire apparaître, langage. Puis encore, comme auto-remplissement phonatoire, par l’exploration linguo-palato-glossale du vide, en écho à des sonorités perçues depuis l’extérieur et enfin, comme substitution progressive partielle des satisfactions de la bouche, pleine de l’objet maternel, par celles de la bouche vide du même objet mais remplie de mots à l’adresse du sujet. Le passage de la bouche pleine de sens à la bouche pleine de mots s’effectue au travers d’expériences de bouche vide. (...) D’abord la bouche vide, puis l’absence des objets deviennent paroles, enfin les expériences des mots elles-mêmes se convertissent en d’autres mots. Ainsi le vide oral originel

matéria, o fundamento negativo da comunidade de bocas vazias.

Fundamento simbólico, o vazio de nossas bocas contém em seu núcleo a forma como o sujeito se origina já como sujeito governado. O vazio, que o *Comité invisible* identificou como um vazio criado para nos assujeitar ao poder, é o vazio que carregamos em nossas bocas: vazio que se cria por haver palavra. E é quando a violência ao outro ameaça despontar que à voz se deve demandar uma ética: um modo de regular o gozo da vociferação, da voz que rompe as amarras comunitárias da palavra e ao outro entrega o horror inumano, o chamado à violência.¹²⁵ Ao ressoar no vazio do Outro, no que se põe como impossível para a linguagem, uma ética vocálica, para além da regulação do gozo, constitui um modo de implicação subjetiva na lei moral: um modo de não tomar a lei de modo passivo, mas a partir dela constituir um lugar enunciativo.¹²⁶

À arte, para Lacan, estaria dada a possibilidade de sublimar o vazio, um modo de em torno dele se organizar.¹²⁷ Contornando a voz, a escrita de Beckett cria cenas de

aura-t-il trouvé remède à tous ses manques par leur conversion en rapport de langage avec la communauté parlante. Introjecter un désir, une douleur, une situation, c'est les faire passer par le langage dans une communion de bouches vides. C'est ainsi que l'absorption alimentaire, au propre, devient l'introjection au figuré. Opérer ce passage, c'est réussir que la présence de l'objet cède la place à une auto-appréhension de son absence. Le langage qui supplée à cette absence, en *figurant* la présence ne peut être *compris* qu'au sein d'une 'communauté de bouches vides'." (Abraham, Torok, 1987, pp. 262-263).

¹²⁵ "On comprend ainsi pourquoi se trouvent mobilisés des enjeux éthiques dans une pratique aussi futile en apparence que le chant, la musique, tout ce qui touche à la voix. En effet dès qu'un enjeu pulsionnel, un enjeu de jouissance est impliqué quelque part, la question de la régulation de cet enjeu est posée. (...) Mais derrière cette sublimation de la dimension pulsionnelle de la voix, l'objet, dans sa vérité, et son horreur foncière d'inhumanité, reste toujours présent, prêt à se manifester dès que les garde-fous viennent à s'effondrer: les vociférations des clameurs meurtrières, les appels au lynchage, les cris de guerre préluant aux massacres sont là pour nous rappeler que derrière la beauté, le sublime d'une aria de Mozart ou d'une symphonie de Beethoven, c'est, quoiqu'il nous en coûte de le constater, le même objet, la voix en l'occurrence, qui nous pousse dans l'ombre." (Poizat, 2001, pp. 134-135).

¹²⁶ "We could say that the figure of the voice of conscience implies a certain view of morality where the signifying chain cannot be sustained by itself; it needs a footing, an anchorage, a root in something which is not a signifier. Ethics requires a voice, but a voice which ultimately does not say anything, being by virtue of that all the louder, an absolute convocation which one cannot escape, a silence that cannot be silenced. The voice appears as the non-signifying, meaningless foundation of ethics. But what kind of foundation? If it is conceived as the divine voice – infallible because divine, and thus a firm guarantee – then it would turn into a positivity which would relegate the subject to a passive stance of carrying out orders – a pitfall one can avoid only if one conceives the voice as a pure call which commands nothing specific and offers no guarantee. In one and the same gesture it delivers us to the Other and to our own responsibility." (Dolar, 2006, p. 98).

¹²⁷ "Cette chose, dont toutes les formes créées par l'homme sont du registre de la sublimation, sera toujours représentée par un vide, précisément en ceci qu'elle ne peut pas être représentée par autre chose – ou plus exactement, qu'elle ne peut qu'être représentée par autre chose. Mais dans toute forme de représentation,

sofrimento frente ao vazio. Cenas estas em que se busca o vazio cegamente como um núcleo despovoado, ou que na escuridão se busca uma morada para o mal-estar, uma moldura para a morte. A escrita de Beckett nos faz sofrer pois as subjetividades produzidas são impotentes frente ao vazio que a arte deveria contornar. O sujeito, em Beckett, encena seus momentos de maior sofrimento segundo sua história subjetiva, segundo a escrita dos afetos. Andar em círculos, rastejar, estar deitado à escuta, ter a fala extorquida pela luz são modos de performar uma narrativa dos afetos sem que se possa reescrevê-la.

Em *Improviso de Ohio*, a escrita dos afetos se dá segundo um modo específico de conceber a teatralidade: na cisão do corpo em um duplo, o ouvinte real e o leitor fantasmático. Composta para um colóquio em Ohio dedicado à obra do autor, a peça é formada por traços beckettianos por excelência: personagens velhos, presos em um espaço de desolação, onde uma cena de leitura tem início *in media res*. Ao contrário da boca de *Pas moi*, a história subjetiva do *Improviso* faz o ouvinte ancorar-se em um ritmo lento, que não busca transpor a margem das palavras, que faz a voz guiar-se pelas linhas de um livro. “Resta pouco a dizer” sobre o sujeito que escuta sua história ser lida por sua sombra:

Dans une ultime tentative de moins souffrir il quitta l’endroit où ils avaient été si longtemps ensemble et s’installa dans une pièce unique sur l’autre rive. De l’unique fenêtre il avait vue sur l’extrémité en aval de l’Île des Cygnes.

Un temps.

Pour moins souffrir il avait misé sur l’étrangeté. Pièce étrange. Scène étrange. Sortir là où jamais rien partagé. Rentrer là où jamais rien partagé. C’est là-dessus, pour un peu moins souffrir, qu’il avait un peu misé. (Beckett, 1986, p. 61).

Segundo a história que é lida, um homem deixa o lugar onde havia tanto partilhado com alguém que perdeu. A aposta, tão frequente, que faz ao mudar-se para um lugar estranho, é marcada pela esperança de que um espaço novo possa, por si só, libertá-lo do

le vide sera déterminatif. (...) Tout art se caractérise par un certain mode d’organisation autour de ce vide.” (Lacan, 1986, p. 155).

sofrimento da perda. Procurou, contudo, o estranho em um espelho – o novo lugar se localiza à outra margem de um rio. Nessa passagem à outra margem, quem desejava sofrer um pouco menos recebe a visita do duplo que vem em seu consolo: um espelhamento das margens, que é também reflexo da imagem do *eu*.

Dans ses rêves on l'avait mis en garde contre ce changement. Il avait vu le cher visage et entendu les mots muets, Reste là où nous fûmes si longtemps seuls ensemble, mon ombre te consolera. (Beckett, 1986, p. 62).

Aos poucos, o texto desvela que a situação de enunciação da história narrada é aquela que se desenrola no momento da encenação, fazendo assim o teatro espelhar-se na prosa. Nesse jogo entre passado e presente, entre presença e ausência, o texto se desdobra, agindo sobre a materialidade cênica, e culmina na criação de uma imagem teatral:

Une nuit devant lui, assis tout tremblant la tête dans les mains, un homme parut et dit, On me dépêche – et de nommer le cher nom – aux fins de te consoler. Puis de la poche de son long manteau noir il tira un vieux volume et lut jusqu'au lever du jour. Puis disparut sans un mot (p. 64)

Em *après-coup*, a estaticidade dos corpos em cena se transforma em imagem cênica quando a narrativa carrega a matéria de espessura temporal. Em um primeiro momento, vê-se o casaco preto sobre o corpo dos atores; em um segundo, sabe-se que correspondia àquele que o homem da história vestia; ou, primeiro, vê-se dois homens, e, em seguida, sabe-se do consolo trazido pela sombra, que em um terceiro momento toma corpo na figura do leitor. Essa temporalidade, evitada a todo custo em *Pas moi*, que com seu futuro anterior pode reconstruir o passado, como em *Comédie*, é própria à estrutura da frase, na qual os significantes nos levam a projetar um sentido por vir mas que, ao cabo, são ressignificados com o ponto final. A enunciação ruma à imagem ao fazer com que as primeiras impressões materiais, do público, sejam paulatinamente carregadas de ausência, das palavras do romance. Imagem, aqui, não enquanto produção de um outro

especular, mas de uma escansão verbal, de um tempo sintático, no qual a frase é moldura de uma imagem evanescente, que se perde quando se completa. Escansão esta que Beckett construiu no breve texto *L'Image*, no qual uma única frase segue sem pontuação até sua conclusão: “está feito eu fiz a imagem.” (Beckett, 1988, p. 18). Só depois, uma imagem se forma quando a escrita faz seu tempo lógico ser ordenado por uma suspensão temporal, tanto do que aponta ao porvir quanto do que ressignifica ao fim: “Tangente ao horizonte o sol suspende a sua queda no tempo desta imagem” (Beckett, 1981, p. 61), como lemos em *Mal visto mal dito*. Nessa suspensão, que poderia diferenciar uma frase que faz imagem de uma que serve ao *universel reportage*, o tempo da imagem é aquele que carrega a lógica *a posteriori* de duração, que pode dar espessura a corpos sobre o palco, que faz da imagem uma forma vocálica: como se a suspensão do tempo fosse o modo de fazer a voz durar na passagem pelos significantes, e desse forma a cenas verbais nas quais a voz surge na suspensão da lógica *a posteriori*, na temporalidade que faz toda voz ser voz perdida.

Exilado na outra margem, uma perda tem outra como destino. Se tivesse ficado no lugar da vida partilhada, ele teria sido consolado pela sombra do “caro rosto” que o havia deixado. Optando pela outra margem, é consolado por sua própria sombra. Com isso, não pode emoldurar o furo deixado no real, não pode ver a sombra como representação de quem partiu, mas estar com sua própria sombra, com a imagem de si que não mais existe, a imagem de quem ele podia ser *para* o outro: como se trouxesse à outra margem sua outra morada, o lugar que ocupava no desejo do outro, e que agora petrifica o sujeito e sua sombra.¹²⁸ Atravessar a margem que separa a perda da realização

¹²⁸ “O luto – pensou Lacan – não envolve desistir de um objeto, mas restaurar a ligação do sujeito com um objeto a partir de sua ausência, caracterizando-o como perdido, como impossível. A questão, aqui, é distinguir o objeto do envelope narcísico que o cobre, os detalhes da imagem humana que atraíram nosso amor. Se os laços com o objeto são restaurados e o lugar do envelope imaginário for separado, pode ser possível para outro assumir o seu lugar. O problema para o enlutado, afirma Lacan, é o de manter vínculos com a imagem, os quais estruturam narcisicamente o amor. Se amamos alguém segundo nossa autoimagem

do trabalho de luto, diz Lacan, passa pelo luto do que fomos para o outro, pelo lugar da *falta* que ocupávamos em seu desejo: como se o trabalho de luto nos levasse a novos lugares de enunciação, novas perspectivas para trilhar a escrita dos afetos.¹²⁹ Deixar de ser a falta do outro pois é preciso contornar o vazio que ele deixou no real: essa é uma forma de compreender o trabalho de luto que, no *Improviso*, é espelhado em outra margem, a psicose. Nesta, a *forclusão* cria um furo no simbólico, que retorna enquanto alucinação, no real. No luto, o furo é criado no real, e tem de ser contornado pela moldura simbólica. Entre duas margens, a cena de leitura traz, do furo deixado no simbólico, um fastama do *eu*, e do furo no real, um livro.

Escutar a própria história em “palavras mudas”, lidas em um romance, faz parecer que todas as palavras, partilhadas no passado, eram já escritas, não se perdiam no ar. Quando abandona o lugar da perda, o ouvinte abandona também um espaço onde tudo comportava uma narrativa, onde todas as coisas continham a espessura da partilha. No avesso de *Pas moi*, em que a perda se desdobra na dissolução da palavra, aqui a palavra se torna estanque, impedindo que o leitor deixe que suas remissões encontrem novos modos de representar-se. O que é próprio ao furo diante do enlutado é que sua simbolização aja sobre o passado, e opere o luto por meio de um trabalho de rememoração: que sua elaboração o faça deixar de voltar ao passado como, à leitura, poderia voltar “aos aterrorizantes sintomas descritos ao longo da página quarenta, quarto parágrafo” (Beckett, p. 63). Com palavras mudas, pode-se frequentar o passado, seus momentos mais aterrorizantes, a partir do lugar de enunciação que deu forma à narrativa.

ou o atraímos para o campo de nosso narcisismo, perdê-lo significará perder-nos. Portanto, recusamo-nos a desistir dele.” (Leader, 2011, p. 138).

¹²⁹ “A observação de Lacan de que só conseguimos viver o luto quando podemos dizer ‘Eu era a falta dele’ implica precisamente essa questão do que fomos para o Outro. Ser a falta de alguém significa que esse alguém projetou o próprio sentido de falta em nós: em outras palavras, ele, ou ela, nos ama. Nós amamos, afinal, aqueles que parecem ter algo que não temos. Nesse sentido, parte do trabalho de luto envolve viver o luto do objeto imaginário que fomos para o Outro.” (Leader, 2011, p. 164).

Ao continuar a escutar sua história ressoando nas palavras que encontrou à escrita de sua vida, o ouvinte parece desejar continuar percorrendo o mesmo trilhamento dos afetos. Quando bate na mesa, e faz o leitor voltar algumas palavras atrás, o ouvinte deseja escutar nas palavras o peso do tempo que nelas se incrustou, fazendo da leitura um exercício do rancor.

Ainsi de temps en temps à l'improviste il reparaissait pour relire jusqu'à la fin la triste histoire et endormir la longue nuit. Puis disparaissait sans un mot.

Un temps.

Sans jamais échanger un mot ils devinrent comme un seul. (Beckett, 1986, p. 65).

Uma espécie de abertura temporal parece fissurar esse exercício do rancor.

Ocorrendo ao improviso, o momento da repetição das palavras é composto por um grau de indeterminação distinto ao da determinação da escrita. Contudo, a necessária indeterminação, para a reconstituição simbólica, surge justamente onde não deveria existir: na possibilidade de atravessar o luto com um rito, com cerimônias ou hábitos públicos que “facilitam” lutos privados, como propõe Darian Leader. No rito funerário, as mais diversas tradições permitem ao sofrimento particular que seja acolhido por formas sociais de respeito e consolo à dor. Quando o furo do luto coincide com a estrutural falta simbólica, o rito se apresenta como uma possibilidade de criar mediações com a perda.¹³⁰ Como propõe Lacan, há um “caráter macrocósmico” nos ritos funerários pois, frente ao furo deixado pela perda, todo o *logos*, tudo que é de ordem social, é posto em jogo.¹³¹ No *Improviso*, além da falsa distinção entre espaços privados, seu modo de articulação com o público se articula de modo a impossibilitar o luto. Quando o rito de leitura traz de volta

¹³⁰ “Le rite introduit une médiation par rapport à ce que le deuil ouvre de béance. Plus exactement, le deuil vient coïncider avec une béance essentielle, la béance symbolique majeure, le manque symbolique, le point *x* en somme, dont l'ombilic du rêve que Freud évoque quelque part n'est peut-être que le correspondant psychologique.” (Lacan, 2013, p. 402).

¹³¹ “Ces rites funéraires ont un caractère macrocosmique, car il n'est rien qui puisse combler de signifiants le trou dans le réel, si ce n'est la totalité du signifiant. Le travail du deuil s'accomplit au niveau du *logos* – je dis cela pour ne pas dire au niveau du groupe, ni de la communauté, bien que le groupe et la communauté en tant que culturellement organisés en soient bien entendu les supports. Le travail du deuil se présente d'abord comme une satisfaction donnée à ce qui se produit de désordre en raison de l'insuffisance de tous les éléments signifiants à faire face au trou créé dans l'existence. Il y a mise en jeu totale de tout le système signifiant autour du moindre deuil.” (Lacan, 2013, pp. 398-399).

um passado estanque, o novo lugar é assombrado por algo que vem de fora, e que não permite ao sujeito criar novos mundos: como se o romance, objeto artístico, e portanto, social, fosse o modo de assegurar que o novo lugar será ocupado por aquele que se tornou pedra pela perda que sofreu à outra margem. Ao improviso, a indeterminação do rito logo se mostra frágil em comparação com a escrita, o que faz leitor e ouvinte, corpos alucinatórios, ficarem enclausurados como se tivessem se tornado esculturas da palavra muda.

Ainsi la triste histoire une dernière fois redite ils restèrent assis comme devenus de pierre. Par l'unique fenêtre l'aube ne versait nul jour. De la rue nul bruit de résurrection. À moins qu'abîmés dans qui sait quelles pensées ils n'y fussent insensibles. À la lumière du jour. Au bruit de résurrection. Quelles pensées qui sait. Pensées non, pas pensées. Abîmes de conscience. Abîmés qui sait dans quels abîmes de conscience. D'inconscience. Jusqu'où nul jour ne peut atteindre. Nul bruit. Ainsi restèrent assis comme devenus de pierre. La triste histoire une dernière fois redite. (Beckett, 1986, p. 66).

Insensíveis à luz do dia e ao “barulho da ressurreição”, leitor e ouvinte são atores do abismo de inconsciência, de um inconsciente que, além de estruturado como uma linguagem, tem suas remissões determinadas pelo léxico de um livro. “Nada resta a dizer”, como ouvimos ao fim da peça, até que, ao improviso, o leitor volte e recomece a leitura do livro: como se o dito pudesse dar fim ao trabalho de luto ao acabar com o dizer; como se a cada repetição morresse a obrigação de expressar. Se em *Pas moi*, resistir ao *eu* era resistir ao léxico, e dele buscar fazer matéria que tapasse o vazio da boca, aqui, a cena de leitura que imaginamos poder continuar, ao improviso, indefinidamente, faz das palavras um material que pode ser repetido, e que impede a elaboração da perda pois é das próprias palavras que se tem de fazer o luto.

Se fizesse o luto do léxico partilhado; se reescrevesse os afetos; se deixasse morrer um livro, e das frases perdidas, colhesse outras; se além do domínio da linguagem pressupusesse o vazio onde a voz ressoa; se nem apagada sob as palavras, nem como vociferação, fizesse da ética da voz uma ética do dizer, a solução do luto, no *Improviso* e

em *Pas moi*, faria o sujeito encontrar na escrita um modo de elaboração constante, um modo de fazer da enunciação um trabalho de luto do enunciado. Ao poderem abdicar das palavras sem buscar dissolver seus limites e sem desejar mantê-las tais quais, a boca e o homem poderiam fazer da despalavra o negativo que invoca outras palavras, de fazer do pior, horizonte: como se assim se colocassem em uma busca movida pelo dizer, pelo “Como dizer” que intitula o último poema de Samuel Beckett, escrito em seu leito de morte. Ao término de seus anos de escrita, o autor nos deixou esses versos, nos quais pôde, pela última vez, fazer o luto das palavras. Escrito em inglês, “What is the word” encerraria sua carreira com uma pergunta pela palavra, pelo dito, não houvesse sido traduzido em francês, por ele mesmo, como “Comment dire”, que, *a posteriori*, faz de sua obra uma pergunta sobre o dizer. Sem ponto de interrogação que a encerre, a última questão mantém seu fim sem termo: escreve o tempo em suspensão para que uma voz possamos imaginar.

Como dizer

loucura –
 loucura que –
 que –
 como dizer –
 loucura que deste –
 desde –

loucura desde este –
 dado –
 loucura dado este que –
 visto –
 loucura visto este –
 este –
 como dizer –
 isto –

este isto –
 isto aqui –
 todo este isto aqui –
 loucura dado todo este –
 visto –
 loucura visto todo este isto aqui que –
 que –
 como dizer –
 ver –
 entrever –
 crer entrever –
 querer crer entrever –
 loucura querer crer entrever o que –
 o que –
 como dizer –
 e onde –
 querer crer entrever o que onde –
 onde –
 como dizer –
 ali –
 lá –
 longe –
 longe ali lá –
 quase –

Comment dire

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 —

longe ali lá quase o que –
 o que –
 como dizer –
 visto tudo isto –
 todo este isto aqui –
 loucura ver o que –
 entrever –
 crer entrever –
 querer crer entrever –
 longe ali lá quase o que –
 loucura nisto querer crer entrever o que –
 o que –
 como dizer –
 como dizer

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

Bibliografia

- Abraham, Nicolas, Torok, Maria. *L'écorce et le noyau*. Paris : Flammarion, 1987.
- Acheson, James, Arthur, Kateryna (orgs.). *Beckett's Later Fiction and Drama: Texts for Company*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 1987.
- Adorno, Theodor W. "Pour comprendre *Fin de Partie*". In: *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984.

- Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer I – o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- Allouch, Jean. *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*. Paris: Epel 2011.
- Ameisen, Jean Claude. *La sculpture du vivant – Le suicide cellulaire ou la mort créatrice*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- Andrade, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- Assoun, Paul-Laurent. *Leçons de psychanalyse: le regard et la voix*. Paris: Economica, 2014.
- Askofaré, Sidi. “Do corpo... ao discurso”. trad. Luiz Eduardo de Vasconcelos Moreira e Pedro Eduardo da Silva Ambra. In: *TransForm. Psicol.* (Online) vol.3 no.2 São Paulo, 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-106X2010000200006.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1961.
- Beckett, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1986.
- _____. *Nohow On*. Londres: John Calder, 1989.
- _____. *Pour finir encore et autres foirades*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004b.
- _____. *L’innomable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.
- _____. *Fim de Partida*. trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007
- _____. *Esperando Godot*. trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Disjecta – Miscellaneous writings and a dramatic fragment*. New York: Grove Press, 1984.
- _____. *Le Dépeupleur*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2007.
- _____. *O Despovoador*. trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo : Martins Fontes, 2008.
- _____. *Compagnie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- _____. *Companhia e outros textos*. trad. Ana Helena Souza. Rio de Janeiro:

Globo, 2012.

_____ *Eleutheria*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.

_____ *Catastrophe et autres dramaticules*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.

_____ *Proust*. trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____ *Comédie et actes divers*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

_____ *Le monde et le pantalon suivi de Peintres de l'empêchement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

_____ *Quad et autres pièces pour la télévision (suivi de L'épuisé, de Gilles Deleuze)*. Paris: Les éditions de Minuit, 1992.

Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Berta, Sandra Leticia, *Escrever o trauma de Freud a Lacan*. São Paulo: Annablume, 2015.

Brater, Enoch. *Beyond Minimalism – Beckett's late style in the theatre*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1987.

_____ *The drama in the text – Beckett's late fiction*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1994.

Brown, Llewellyn. *Beckett, Lacan and the voice*. Stuttgart: *ibidem*-Verlag, 2016.

Cage, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

Cavarero, Adriana. *Vozes Plurais – Filosofia da expressão vocal*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2011.

Chatelard, Daniela Scheinkman, Seganfredo, Gabriela de Freitas Chediak. "Das Ding: o mais primitivo dos êxtimos". In: *Cad. Psicanál.-CPRJ*, Rio de Janeiro, v. 36, n. 30, p. 61-70, jan./jun. 2014.

Clément, Bruno. *La voix verticale – essai sur la prosopopée*. Paris: Bélin, 2012.

Comité invisible. *À nos amis*. Paris: La fabrique éditions, 2014.

Craig, Edward Gordon. *On the art of the theatre*. Londres: Heinemann, 1911.

_____ *Scene*. Londres: Humphrey Milford Oxford University Press, 1923.

Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les éditions de minuit, 1992.

- Didier-Weill, Alain. *Les trois temps de la loi*. Paris : Seuil, 1995.
- _____. *Lacan e a clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra capa, 1998.
- Dor, Joël. *Introduction à la lecture de Lacan – 1. L'inconscient structuré comme un langage*. Paris: Éditions Denoël, 1985.
- Dolar, Mladen. *A voice and nothing more*. Cambridge: The MIT Press, 2006.
- Dunker, Christian. *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica – uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento*. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. *Mal-estar, sofrimento e sintoma*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- _____. “A voz no Mal-estar na civilização”, ago. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e4Tmrh-L9oI>. Acesso em: 28/08/14.
- Feldenstein, Richard, Fink, Bruce, Jaanus, Marie. *Reading Seminar XI – Lacan's four fundamental concepts of psychoanalysis*. Nova Iorque: State University of New York Press, 1994.
- Fingermann, Dominique (org.). *Os paradoxos da repetição*. São Paulo: Annablume, 2014.
- Fingermann, Dominique; Dias, Mauro Mendes. *Por causa do pior*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- Fink, Bruce. *O sujeito lacaniano – entre a linguagem e o gozo*. trad. Maria Lourdes Duarte Sette. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- Foster, Hal. *O retorno do real*. trad. Célia Euvaldo São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- Freud, Sigmund. *História de uma neurose infantil : (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Luto e Melancolia*. trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. *O eu e o id, “autobiografia” e outros textos*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Observações sobre um caso de neurose obsessiva (“O homem dos ratos”)*, *Uma recordação da infância de Leonardo da Vinci e outros textos*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Gagnebin, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo : Ed. 34, 2006.

Garcia-Roza, Luiz Alfredo, *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

Gontarski, Stanley. “Nos desdobramentos do teatro pós-dramático: Beckett através de Artaud e Deleuze”, *Questão de crítica*, vol. VIII, no 64, maio de 2015. Disponível em <<http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/nos-desdobramentos-do-teatro-pos-dramatico>>. Último acesso em: 30/06/15, 16h56.

Glusberg, Jorge. *A arte da performance*. trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2010.

Haynes, John, Knowlson, James. *Images of Beckett*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003.

Jorge, Marco Antônio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan vol.1*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

Julien, Philippe, *Psicose, perversão, neurose – a leitura de Jacques Lacan*. São Paulo: Companhia de Freud, 2003.

_____. *O estranho gozo do próximo – ética e psicanálise*. Rio de Janeiro : Zahar, 1996.

Kantor, Tadeusz. *O teatro da morte*. org. Denis Bablet. trad. vários. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

Kleist, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

Lacan, Jacques. *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

_____. *Écrits II*. Paris: Éditions du Seuil, 1999B.

_____. *Le Séminaire I – Les écrits techniques de Freud*. Paris : Seuil, 1998.

_____. *Le Séminaire II – Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1998.

_____. *Le Séminaire V – Les formations de l’inconscient*. Paris : Seuil, 1998.

_____. *Le Séminaire VI – Le désir et son interprétation*. Paris: Éditions La Martinière et Le Champ Freudien Éditeur, 2013.

- _____. *Le Séminaire VII – L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.
- _____. *Le Séminaire XI – Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1998.
- _____. *Le Séminaire XI – Fondements*. Disponível em: <<http://staferla.free.fr>>. Último acesso em: 26/08/2015.
- _____. *Le Séminaire XXIII – Le sinthome*. Disponível em: <<http://staferla.free.fr>>. Último acesso em: 27/09/2016.
- _____. *Des noms-du-père*. Paris: Seuil, 2005.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Musica Ficta*. Paris: Christian Bourgois, 1991.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, Nancy, Jean-Luc. *Le titre de la lettre*. Paris : Éditions Galilée, 1973.
- Le Boeuf, Patrick. “As contradições em Gordon Craig” In: Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 401-424, set./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Último acesso em 30/06/15, 17h00.
- Leader, Darian. *Além da depressão – novas maneiras de entender o luto e a melancolia*. trad. Fátima Santos. Rio de Janeiro: Best Seller, 2011.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- Locatelli, Carla. *Unwording the World – Samuel Beckett's prose works after the Nobel prize*. Philadelphia: Univeristy of Pennsylvania Press, 1990.
- Lucero, Ariana. “A noção de *das Ding* em Jacques Lacan”. In: PSIC. CLIN., RIO DE JANEIRO, VOL.15, N.2, P.X – Y, 2003.
- Maeterlinck, Maurice. “Um teatro de andróides”. trad. Laura Biasoli Moler. In: *Pitágoras 500*, vol. 4. Campinas: abril, 2013.
- Maingueneau, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2012.
- Mallarmé, Stéphane. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 2003.
- Malufe, Annita Costa, Ferraz, Silvio. “Música e voz para além do som”. In: Revista Literatura e Sociedade, n.19, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/97229>. Último acesso em 08/08/2016.
- Milner, Jean-Claude. *L'oeuvre Claire – Lacan, la science, la philosophie*. Paris : Seuil, 1995.
- Mizes, Janet. “Beckett's bicycles”. Disponível em: <http://www.english.fsu.edu/jobs/num06/Num6Menzies.htm>. Último acesso em 13/06/2016.

Moler, Laura Biasoli. *Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

Nancy, Jean-Luc. *A l'écoute*. Paris: Galilée, 2002.

Nasio, Juan-David. *Meu corpo e suas imagens*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

Plassard, Didier. “Edward Gordon Craig e o Teatro para Bobos: retrato de um encenador como autor cômico” In: Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 401-424, set./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Último acesso em 30/06/15, 17h00.

Poizat, Michel. *Vox Populi, Vox Dei – voix et pouvoir*. Paris : Editions Métailié, 2001.

_____. *La voix sourde : la société face à la surdit *. Paris : Editions Métailié, 1996.

Porge, Erik. *Voix de l'écho*. Paris :  r s, 2012.

Quinet, Antonio. *Teoria e clínica da psicose*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997.

_____. *Um olhar a mais – ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

_____. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

Ramos, Conrado. *A dominação do corpo no mundo administrado*. São Paulo: Escuta, 2004.

Ramos, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Mimesis espetacular: a margem de invenção possível*. Tese de livre docência. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. “O projeto Scene de Gordon Craig: uma história aberta   revisão”

In: Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 401-424, set./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Último acesso em 30/06/15, 17h00.

Ranci re, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique- ditions, 2000.

_____. *Le spectateur  mancip *. Paris : La Fabrique- ditions, 2008.

_____. *La mésentente – politique et philosophie*. Paris : Galilée, 1995.

Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2003.

Rosenfeld, Anatol. *O teatro  pico*. S o Paulo: Perspectiva, 2008.

Roubaud, Jacques. *La vieillesse d'Alexandre – essai sur quelques  tats du vers français récent*. Paris :  ditions Ivrea, 2000.

Safatle, Vladimir. *Folha explica – Lacan*. S o Paulo: Publifolha, 2009.

Safouan, Moustapha. *Lacaniana – les séminaires de Jacques Lacan (1953-1963)*. Paris: Fayard, 2001.

_____. (org). *Lacaniana – les séminaires de Jacques Lacan (1964-1979)*. Paris: Fayard, 2005.

Sarrazac, Jean-Pierre. *Théâtres Intimes*. Paris: Actes Sud, 1989.

_____. *Poétique du drame moderne – de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: Seuil, 2012.

_____. (org.) *Lexique du drame moderne et contemporain*. Paris: Circé, 2010.

Schreber, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. trad. Marilene Carone. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2ª edição, 1985.

Simões, Cibele Forjaz. “À luz da linguagem – um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica”. In: Revista Sala Preta, vol. 15, n.2, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/105752>.

Siscar, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

Soler, Colette. *O inconsciente a céu aberto da psicose*. trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

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

Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno*. trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Valas, Patrick. *As dimensões do gozo – do mito da pulsão à deriva do gozo* trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

Vives, Jean-Michel. *La voix sur le divan – musique sacrée, opéra, techno*. Paris : Flammarion, 2012.

Weber-Claflich, Antoinette. *Chacun son dépeupleur – sur Samuel Beckett*. Paris : Les éditions de Minuit, 1994.

Zizek, Slavoj. *Violence*. London : Profile Books, 2008.

_____. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

