LAVA

Matéria líquida lançada pelos vulcões.
Torrente, enxurrada, curso.

PROSA, DRAMA E PERFORMANCE NA OBRA FINAL DE SAMUEL BECKETT

Textos de conclusão do curso ministrado no segundo semestre de 2014
e indicados para publicação pelo Prof^º Fábio de Souza Andrade.

POSIÇÕES

— MARIO SAGAYAMA

RESUMO

Neste artigo, articulo algumas questões caras à obra de Samuel Beckett, buscando traçar questões estéticas e políticas que se apresentam no início de sua obra, mais especificamente na conhecida “Carta alemã”, de 1937, e que permanecem latentes em sua obra final, cujo enfoque, neste artigo, repousa sobretudo no livro *O despovoador*. Assim, busquei estabelecer uma relação entre a almejada “literatura da despalavra” e a figura do despovoador. Considero este texto o marco do início de minha pesquisa de Mestrado, momento em que me permito levantar diversas questões que serão revisadas e desenvolvidas posteriormente.

Palavras-chave: Samuel Beckett, despalavra, psicanálise, prosa, drama

ABSTRACT

*This article mobilizes certain subjects appertaining to Samuel Beckett's oeuvre while attempting to map some of the aesthetic and political problems presented in his early work, specifically, in the text known as the “German Letter” of 1937, and that will remain as an undercurrent in his mature texts. The focus here will lie mainly on the book *The Lost Ones*. Thus, I sought to establish a relation between the coveted “unword literature” and the figure of “its lost one”. I consider this text to be the steppingstone for my M.A. research, and I therefore have allowed myself to ask questions that will later on be reviewed and developed upon.*

Keywords: Samuel Beckett, unword, psychoanalysis, prose, drama

Onde há palavra, há povo: escrever é pertencer. Romper o véu da língua é também romper o véu do povo: a despalavra despovoa. Uma relação negativa conduz a escrita de Samuel Beckett, algo que põe em tensão o fundamento social da linguagem. Por isso, para pensar *O despovoador*, passo em primeiro lugar pela “Carta alemã”, enviada por Beckett a Axel Kaun em 1937. Das diversas reflexões suscitadas pela carta, tais como a escrita bilíngue ou a relação com James Joyce, proponho pensar como a negatividade está implicada em modos diversos de relação entre o sujeito e a palavra, entre o sujeito e o povo. O paralelismo que encontro entre esses dois modos negativos de criar relações é atravessado por dois traços marcantes da obra do autor:

por um lado, a dramaticidade da prosa, inscrita nas relações entre o sujeito e os diversos mecanismos de alteridade – outros sujeitos, outras instâncias do sujeito, a linguagem enquanto outro –, por outro lado, a enunciação teatral, modulada entre o controle dramatúrgico das rubricas – que aprisiona o corpo enquanto o faz presente – e a narrativa do passado – na qual a ausência convoca o espectador a imaginar mundos para além do palco.

Na “Carta alemã”, Beckett busca alternativas à “apoteose da palavra” (BECKETT apud ANDRADE, 2001, p. 170) joyceana, algo que, em “Dante... Vico... Bruno... Joyce”, o autor compreendia como a identificação profunda entre forma e conteúdo que faria a escrita, para além da representação, *ser algo*.¹ O dilema consiste em encontrar um outro modo de trabalhar com a “natureza viciosa da palavra” (IDEM, *ibid*, p.169) sem que isso resulte na simples eliminação da palavra. A preocupação de Beckett 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 (IDEM, *ibid*).

Em seu “ataque às palavras em nome da beleza” (IDEM, *ibid*, p. 170), Beckett compreende com clareza que a linguagem verbal, diferentemente da matéria de outras artes, impossibilita a dissolução total de seu material. A articulação em significante e significado do signo linguístico, tal como formulada por Saussure, parece levar à aporia a tentativa de romper com o véu da linguagem, pois esse véu é constituído pela articulação de dois planos. Com isso, o rompimento total do signo, por meio da despalavra, teria de levar em conta tanto o plano coletivo de produção de sentido, o significado, quanto o plano material, o significante. Quando, na carta, Beckett critica Baudelaire, o que parece estar em jogo é o projeto estético das *correspondências*, que faz da *sugestão*

---

[1] “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).

sonora um transporte à “tenebrosa e profunda unidade” (BAUDELAIRE, 1961, p.11). O que está em jogo, para Beckett, é a própria impossibilidade de chegar à unidade, ao ponto em que 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.² *Corresponder* é escrever movido por uma força de conjunção: é buscar transpor o limite dos elementos descontínuos, das coisas nomeadas por palavras, para alcançar o contínuo. *Despalavrar* é escrever movido por uma força de disjunção: é 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). Recusando qualquer possibilidade de interpretação, bem como a presença de símbolos nas coisas, a escrita de Beckett se põe a investigar a opacidade do mundo, esse lugar que sempre mantém uma margem de silêncio estrangeira aos limites da linguagem. A palavra que esconde o mundo é a mesma que possibilita investigá-lo. A despalavra é horizonte sempre fugidio da escrita que tenta chegar ao mundo – escrita que se constitui como “hermenêutica da experiência”, segundo Carla Locatelli.³ Nos anos 30, à época da carta aqui discutida, Beckett publica seu ensaio sobre Proust, no qual não poupa críticas a Baudelaire, dizendo que “Sua *correspondance* é determinada por um conceito, portanto estritamente limitada e esgotada em sua própria definição” (BECKETT, 2003, p. 85). A insistência em criticar Baudelaire em *Proust* parece ser fruto do esforço de Beckett a diferenciar seus dois predecessores no que eles se assemelham: a

---

[2] Sigo aqui a reflexão de 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” (1995, p. 51).

[3] “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” (LOCATELLI, 1990, p. 53).

luta contra o tédio. Já na abertura das *Flores 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” (BECKETT, 2003, p. 84) não seria suficiente para “um homem de sentimentos” (IDEM, *ibid*) como Proust, que tem como motor de sua obra o rompimento involuntário do tédio, a quebra do hábito que traz lembranças há muito tempo adormecidas.

O Hábito, tantas vezes narrado por Proust, é para Beckett um véu que protege o sujeito do “espetáculo da realidade” (p. 21), assim como o véu da língua. 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” (p.22). Falar uma língua é produto do hábito, do “acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio” (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” (p.18). O elogio de Beckett a Proust contém a admiração por quem sofre ao buscar viver nas “zonas de risco” (IDEM, *ibid*), por quem sente a experiência do tempo ao ver apagar-se o hábito. Talvez a escrita de Proust seja conduzida pelo sofrimento justamente porque a literatura procura zonas de risco valendo-se da palavra que doma a percepção:

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 aprumados, o Tédio que deve ser considerado como o mais tolerável, já que o mais duradouro de todos os males humanos (IDEM, *ibid*, p. 27-28).

Ao buscar o que o tédio esforça-se em apagar, a estética se faz política, como pensa Jacques Rancière, por fazer da forma a instauração de um *dissenso*, de uma “ruptura com a antiga configuração do

possível”.⁴ Manter a sensibilidade indomável ao hábito é o esforço constante de libertar o mundo daquilo que Rancière chama de “ordem da polícia”: escrever é manter o mundo em criação, é valer-se do véu da palavra, daquilo que nomeia o visível, para buscar o invisível:

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).

Com isso, pode-se compreender que a crítica de Beckett a Baudelaire aponta para relações distintas do sujeito com a linguagem. Ao repudiar o ideal de Baudelaire, ao compreendê-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, para Baudelaire, se realizava à audição da música. O poeta diz, em carta enviada a Wagner, que sentia já conhecer as peças musicais do compositor ao ouvi-las pela primeira vez. E 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.⁵ Assim como a droga, a música pode levar o sujeito à vertigem do mundo, ao ponto em que se vê despontar o uno, levando inclusive

---

[4] “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).

[5] “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).

Baudelaire a citar um trecho do poema “Correspondências” como parte de seu argumento:

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
laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y traverse 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,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent
(BAUDELAIRE, 1961, p. 1213).

O filósofo Philippe Lacoue-Labarthe, em seu livro *Musica ficta*, formula uma compreensão histórica do que pode significar o reconhecimento que Baudelaire encontra na música de Wagner. 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.⁶ Tendo em vista a arte de Wagner, Lacoue-Labarthe preocupa-se em demonstrar como o

---

[6] “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 »)” (LACOUÉ-LABARTHE, 1991, p. 45-49).

“Wagner de Baudelaire não é Wagner” (1991, p. 77). De modo muito breve, cabe destacar que a leitura de Lacoue-Labarthe argumenta que Baudelaire, ao buscar escrever Wagner, insiste na temática cristã, pois ela lhe permitiria introduzir a ideia de um sujeito dividido, para o qual a reconciliação seria impossível.

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. Nessa perspectiva, as correspondências seriam a *política do sujeito contra a polícia do significado*: lugar não coberto pelo véu do hábito, pelo véu da língua. Porém, para Beckett, o lugar da expressão pura não desperta um sonho, mas sim, uma obrigação: “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). Ao ler Beckett, penso que é tão profunda a violência que inscreve o sujeito no povo, que mesmo o rompimento com o vínculo da palavra só pode ser movido pelo vínculo com o outro, com alguma alteridade misteriosa que desperta o sentimento de social obrigação. Seguir o imperativo da linguagem para rasgar o véu social. Seguir o imperativo da sociedade para rasgar o véu linguístico. Talvez essa alteridade se coloque como um compromisso com o silêncio que subjaz ao véu: como se sua escrita buscasse lidar com o silêncio que se afasta a cada vez que a palavra estende seu domínio sobre o mundo: como se novos modos de visibilidade fundassem uma invisibilidade possível.

Frente à impossibilidade de transpor o véu, 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). O tempo da escrita parece construir a todo instante, com cada palavra, a barreira que afasta da despalavra o sujeito que a busca – quando as palavras são o modo de mediação com o mundo, este passa a ser fundado na descontinuidade, na instituição do que é visível. A busca pela despalavra se constitui, assim, enquanto dramaticidade enunciativa, o que leva a prosa “à teatralização dos processos interiores da consciência criadora”, como pontua Fábio de Souza Andrade (BECKETT, 2010, p. 26). Se não é possível romper a materialidade da palavra, a despalavra parece ser o que afeta o enunciador, parece ser o objeto perdido, que faz a escrita mover-se pelo desejo de “Tentar novamente. Falhar novamente. Falhar melhor” (BECKETT, 1989, p.101). 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 Žižek, a partir de Lacan,⁷ a linguagem é ao mesmo tempo o que constrói a separação e o que permite pressupor que há algo além.⁸

Buscar a despalavra 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. A linguagem nunca silencia o mundo por completo. O sujeito nunca pode transpor seu limite sem erigir novos muros de linguagem. A palavra é a margem que se refaz a cada passo, que faz da escrita, deriva: um “vai-e-vem na sombra, da sombra interior à sombra exterior” (BECKETT, 2004, p. 50). A alternativa, então, é habitar o limite tênue, buscar a indeterminação entre interno e externo – em vez de reconhecer-se em sensações ou ideias, vibrar como um tímpano, como n’*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

---

[7] Nesse ponto, Žižek 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” (LACOE-LABARTHE, NANCY, 1973, p. 67).

[8] “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”(ŽIŽEK, 2008, p. 62).

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).

Agora, interrompo o pensamento sobre a pura expressão do sujeito como além da palavra, e passo à discussão sobre a pura presença do corpo aquém da palavra. Para tanto, é possível evocar o Letrismo, a neovanguarda contemporânea a Beckett, que intentou superar a tradição da poesia ao fazer do poema um espaço de produção oral, rompendo os sons articulados da língua, indo em direção a toda produção sonora da qual um corpo é capaz.⁹ O *Manifesto da poesia letrista* contém um diagnóstico similar ao da “Carta Alemã”: “As sensações exigem o espaço vital. *Impressionante a saturação enojada dos poetas pelas palavras escritas. As coisas e os nada a comunicar tornam-se todos os dias mais imperiosos*” (MENEZES, 1992, p.46). O rompimento que realiza esse projeto vanguardista reside na concepção da materialidade da poesia como algo que se realizava apenas a partir dos sons de uma língua – sons que o sujeito produz somente ao ter seu corpo inscrito em um sistema simbólico. Libertar o corpo, exercer uma *política do corpo contra a polícia do significante*, consiste em produzir poesia a partir da justaposição dos fonemas, os elementos descontínuos, e de todo o som que é relegado ao posto de resto corpóreo, de contínuo excluído do sistema simbólico.

Como propõe o psicanalista Michel Poizat, na castração simbólica, no sentido da psicanálise lacaniana, a voz é sacrificada para que o

---

[9] A discussão sobre essa vanguarda foi tema de minha pesquisa de Iniciação Científica, sob orientação de Álvaro Faleiros, com incentivo da CNPq, cujo texto final não foi publicado. Para uma introdução às vertentes da poesia fonética e sonora, remeto à entrevista que realizei com o professor e poeta Jacques Donguy, publicada no primeiro número da revista *Cisma* (SAGAYAMA, 2012, p.78-81).

corpo possa produzir sentido.¹⁰ De toda a gama sonora que o aparelho fonador abrange, produzimos apenas alguns sons selecionados por cortes, pela descontinuidade. Condicionar a boca às vogais e consoantes de uma língua, deixar o hábito dominar o corpo: 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; aprender a falar é aprender a adaptar o corpo, segundo o “jogo normal das articulações”, à “harmonia” de túneis estreitos, como n’*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).

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. Quando o bebê grita e sua mãe interpreta seu grito 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, se torna um objeto-voz, no sentido psicanalítico de *objeto perdido*. Então, a demanda pelo Outro é o que impossibilita à voz o lugar de presença, pois ali já há um sentido; a demanda torna a voz ausente, assim como as palavras agem sobre as coisas.

---

[10] “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, p. 132-133).

A fala cala a voz, reduz o corpo ao silêncio, ao lugar de suporte da enunciação que é tornado *transparente* para que o sentido possa advir.¹¹

Escrever é tornar a voz opaca, é a busca do grito puro calado pela palavra, do mundo calado sob o véu do hábito: “O ar fica repleto de nossos gritos (*escuta*), mas o hábito é uma grande surdina”, diz Vladimir em *Esperando Godot* (BECKETT, 2010, p. 91). A poesia fonética, por sua vez, busca essa mesma opacidade destruindo de vez a palavra: a voz enquanto possibilidade corporal de encontrar na matéria viva pontos ainda não silenciados pela linguagem. O choque causado pela poesia letrista é inquietante no sentido que a psicanálise lhe atribui: ao trabalhar aquém do significado, a poesia fonética busca trazer ao primeiro plano o que há de mais familiar no estranho: o silêncio do corpo apagado pela linguagem.¹² Contudo, o esgotamento do choque vanguardista se dá ao tornar explícito e recorrente o que inquieta por ser surpreendente: “*Unheimlich*, segundo Freud, seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p.338). E além disso, buscar, por meio da destruição da palavra, o corpo aquém do sacrifício, culmina em um ato contraditório justamente ao se dar enquanto *poema* fonético ou sonoro: o objeto poema, como objeto da arte, é um espaço de atribuição simbólica, fundado na história e na cultura.

Mundo e corpo: lugares de opacidade irreduzível. Habitar o que resiste à linguagem é resistir às forças de determinação. Tornar a escrita um processo constante de indeterminação dos lugares já dados – eu e outro, interno e externo, visível e invisível, linguagem e silêncio, drama e prosa – é fazer da literatura a morada da opacidade. Pensar uma ética da leitura é pensar o que fazer quando fragmentos de opacidade serão dominados pela linguagem. Será, então, que o papel do crítico é sempre esclarecer, entregar a opacidade à cultura?

---

[11] “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, p. 127-129).

[12] “Podemos encetar dois caminhos agora: explorar que significado a evolução da língua depositou na palavra *unheimlich*, ou reunir tudo aquilo que, nas pessoas e coisas, impressões dos sentidos, vivências e situações, desperta em nós o sentimento do inquietante, inferindo o caráter velado do inquietante a partir do que for comum a todos os casos. Já antecipo que os dois caminhos levam ao mesmo resultado: o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” In: FREUD, Sigmund, “O inquietante”, *Obras completas*, vol. 14, p. 331, trad. Paulo César de Souza.

*

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. Conséquences pour les peaux de ce climat. Elles se **parchementent**. 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** 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, grifos meus).

E assim o leitor d'*O despovoador* é empurrado para dentro do cilindro, como se a escrita o levasse a testemunhar a vida desses duzentos corpos que buscam cada um a saída do lugar que os encerra. A primeira palavra do livro, “séjour”, em português traduzida por “recinto”, ao surgir novamente algumas frases depois poderia ser traduzida por “estadia”. Quando tempo e espaço são constituídos pela palavra “séjour”, a escrita torna visível um mundo em que a duração incerta da estadia se inscreve no enclausuramento do recinto. A palavra que aprisiona é mesma que permite pensar que a busca pelo despovoador poderá chegar ao fim: por isso, imaginar o futuro é imaginar outro solo para o corpo. O fim da estadia por vezes ameaça despontar, mas se torna apenas um intervalo: o intervalo da oscilação de temperatura e luz, que congela os corpos. Nesse mundo regido pela harmonia, onde a mesma palavra pode abrigar tempo e espaço, o povo aprisionado se põe em busca de uma saída movido por uma ilusão do particular: como se houvesse para cada corpo, um despovoador.

Há povo, mas não palavra, para os corpos do cilindro. Os corpos não falam. Os corpos não têm nome. Os corpos parecem já estar aquém da palavra: de cada corpo uma pessoa se ausenta, como se faltassem poucos passos para a regressão aquém-povo.¹³ 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. Atos de corpos sem palavras são descritos com palavras: o despovoador nunca é encontrado porque a escrita que permite imaginá-lo é a mesma que aprisiona: o muro do cilindro é o muro da linguagem. Escrever é constituir um espaço vasto o suficiente para buscar, e restrito o suficiente para que toda fuga seja vã. Não há corpo na escrita que não tenha a pele feita “pergaminho” [“Elles se parchement”, supra]: assim como luz e temperatura ressecam o corpo, a escrita os faz superfície para a linguagem. Mas onde faltam poucas subtrações para transpor a fronteira aquém-povo, os corpos agem segundo cortes no espaço que determinam modos de buscar: mesmo que não possam se comunicar com palavras, há uma sintaxe espacial partilhada pelos corpos – pensando com Lacan, é como se os corpos fossem falados pela sintaxe. A esperança do fim para essa ordem espacial sintática se dá quando a oscilação de temperatura e luz se acalma por alguns instantes, antes que a oscilação retome seu fluxo: assim como a sintaxe corta o espaço com suas regras, a esperança do fim surge a partir de um novo corte possível, de algo que interrompa a oscilação de temperatura e luz. De modo semelhante, é esperançoso o encontro com túneis que só se tornam visíveis do alto das escadas, e que mostram aos corpos que a harmonia do cilindro se dá pelo engano da percepção, já que vistos do solo, os muros são perfeitamente lisos. Buscar a saída em cortes 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, p. 48-49).

---

[13] “Nul ne regarde en soi où il ne peut y avoir personne. Yeux baissés ou clos signifient abandon et n’appartiennent qu’aux vaincus.” (BECKETT, 2007, p. 27)

Movidos pela esperança do corte, os corpos rastejam em túneis cavados na superfície do cilindro assim como a escrita atravessa a superfície da linguagem. 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” (p. 45). E 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 escrita fosse um apelo ao corpo perdido atrás da linguagem.

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, p. 53-55, grifos meus).

Se os intervalos fazem a esperança nascer da calma, a oscilação de temperatura e luz resseca pele, olhos e mucosas. 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.

*

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 de um “olho de carne” (BECKETT, 2007, p. 38) que ocorre no presente da enunciação, e que implica o corpo de quem vê a partir de pronomes demonstrativos, e que, em formulações como “este velho recinto” (p. 53), sugere que a vida do enunciador acompanha a vida dos corpos enclausurados. Por outro lado, ao fundar a visão na suposta objetividade, a enunciação põe em jogo algo que Adriana Cavarero, em seu livro *Vozes plurais*, compreende como a “ordem videocêntrica” (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” (IDEM, *ibid*, p. 50-65). 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 se sobrepor ao olho de carne, gerando uma hesitação enunciativa que compreende a vida no cilindro a partir de noções, mas não sabe se poderá mantê-las.¹⁴ 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. Há, aliás, nuances de uma tonalidade argumentativa que se inscrevem nessa busca de 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 de um discurso acadêmico. De modo distinto, n’*O despovoador* esses traços argumentativos buscam enganar o leitor, levando-o a crer que o que é dito corresponde plenamente à intenção do enunciador:

---

[14] O termo hesitação enunciativa foi pensado a partir da leitura do prefácio de Fábio de Souza Andrade à edição brasileira do *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 imobilizariam, vencidos e desistentes” (BECKETT, 2008, p. 25).

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, grifos meus)

Mesmo que travestido de objetividade, o olho de carne engana-se 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. Esse olhar hesitante, que faz minar 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” (IDEM, *ibid*, p.8). 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 dejetos da inscrição significante. Para o psicanalista, o timbre, a cor do som, é imensurável: ao não poder ser definido objetivamente, o timbre é a “negativização do simbólico pelo real”.¹⁵

---

[15] “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 est la négation 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, p. 220-221).

O real sonoro é algo que despertou a preocupação de Beckett à escrita da rubrica de peças como *Eh Joe*, na qual o timbre da voz deveria conter “pouca cor” (IDEM, 1986, p. 361-362). 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 (cf. BRATER, 1986). 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 tudo o que lhe é externo foi algo que John Cage notou ao entrar em uma câmara anecóica. 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 (CAGE, 1973, p. 22-23). Nesse ponto, Cage nos ajuda a voltar ao cilindro: já que “os ouvidos não têm pálpebras” (NANCY, 2002, p. 34), a audição não pode estabelecer a fronteira entre interno e externo, criando um contínuo entre o corpo e o muro erigido pela linguagem. Mesmo que na contramão da valorização do acaso na música de Cage, algumas passagens da obra de Beckett parecem formular que qualquer espaço é um espaço-corpo, que há sempre algo que escapa ao campo de visão da linguagem.

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** (BECKETT, 2007, p. 18, grifos meus).

Ao operar segundo o distanciamento enunciativo entre palavra e matéria narrada, a enunciação desse livro parece hesitar porque se ancora em uma língua. Ao substituir a expressão idiomática “le bruit court” por “l’idée a cours”, 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. Ao corrigir-se para buscar mais exatidão, a enunciação hesita ao ver a língua atravessar seu posicionamento objetivo. O rumor da língua corre sob toda posição enunciativa: não há como tomar partido sem envolver-se no véu da língua. Quando a palavra “natureza” pode deslizar entre a “natureza da saída” e o “asilo da natureza”, o que parece ocorrer é o enfraquecimento da adequação entre a descrição e a matéria descrita, criando uma “lógica das coisas” que ameaça a objetividade da enunciação. Mas a falência da objetividade não se dá somente no conflito entre enunciação e língua, entre a posição do enunciador e o sistema linguístico que possibilita a produção de sentido. Se o sentido dos enunciados vai pouco a pouco arruinando a posição do enunciador, os corpos descritos, por sua vez, têm o sentido de suas ações completamente determinados pelas posições que tomam. A crença que move esses corpos faz haver duas posições possíveis: jurar que a saída está em um dos túneis ou jurar que está no centro do teto – a negação *ne que* anuncia que a crença se divide em dois partidos excludentes (“ne jurait que par la trappe”, “ne jurer que par le tunnel”). Somente ao abandonar um partido o corpo pode fazer o sentido *deslizar*: as posições tomadas criam a “lógica das coisas”. O impasse d’*O despovoador* 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 que mantém a mesma posição, mas tem seu modo de agir objetivo indeterminado pelo sentido que produz.

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, p. 18-24, grifos meus).

Os corpos andam em círculo, sobem escadas para rastejar em túneis, têm sua ação determinada por posições que ocupam. As leis que criam a harmonia do cilindro são leis que aprisionam os corpos em posições determinantes. É paradoxal buscar despovoar-se punindo quem não obedece às leis do povo, entregar-se ao hábito em busca do desconhecido, às certezas do espaço que separam os corpos do que se põe para além do cilindro: o mistério (IDEM, 2007, p. 38). Mas se o que move a vida no cilindro é a busca do que despoeva, há algo que inscreve os corpos em um povo, e os faz punir quem escape às “convenções de origem obscura”. Talvez, então, seja o caso pensar que a dramaticidade desse livro se constitui segundo a tensão de três posições: a posição enunciativa fixa que se indetermina, a posição flutuante dos corpos que os determina, e a posição do despovoador, esse ideal que desperta a fraternidade em momentos de fúria coletiva. Nesse ponto, o leitor aprisionado na clausura beckettiana vê abrir-se a saída pela alegoria, “essa gloriosa entrada dupla, onde, para cada crédito na conta do dito, há um débito no que se quis dizer, e vice-versa” (BECKETT, 1984, p. 90), que faria do cilindro um campo de concentração. O enfraquecimento da 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, a estrutura imaginada no livro coincidiria com a política nazista, já que a fraternidade surge somente quando um corpo rompe com a harmonia do espaço e se faz *outro*. 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. Com isso, a violência da massa decorreria 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” (IDEM, *ibid*, p. 83). A violência desponta quando se está frente ao outro, pois o ideal do Eu, que constitui a massa, ao ocupar o lugar da moral, faz com que a massa não se sinta culpada por nada que faz em nome 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*. Então, muito brevemente, nota-se que a leitura alegórica perde de vista um aspecto formal fundamental para a obra beckettiana: a dramaticidade contraditória que se cria entre o sujeito e as diversas posições possíveis, e, igualmente, entre a posição enunciativa e o conteúdo dos enunciados.

N’*O despovoador*, a escrita reverbera em um drama de posições: a posição que os corpos ocupam determina sua ação; a posição do ideal do Eu é negativa; a posição enunciativa é indeterminada pela matéria descrita. Nessa prosa dramática, a negatividade parece ser fruto da distância entre a posição e aquilo que ela vem assujeitar: os corpos do cilindro e o sujeito da enunciação. Quando a distância é o solo para a escrita, pensar um engajamento literário em Beckett não residiria, como de costume, na posição estética da obra em relação com o contexto histórico, mas sim, nos ruídos entre o sujeito e a linguagem: uma *política da distância contra a polícia das posições*. Se a linguagem está sempre em relação negativa com o sujeito, o mundo, o corpo, uma escrita da distância faz pensar que não somente a linguagem constitui a experiência, mas que outros mundos podem ser buscados no deserto entre o sujeito e sua posição na linguagem, entre o corpo e o espaço que habita. ■

BIBLIOGRAFIA

Andrade, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

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.

_____. *Proust*. trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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

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

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

Didier-Weill, Alain. *Les trois temps de la loi*. Paris : Seuil, 1995.

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.

Lacan, Jacques. *Écrits I*. Paris: Editions du Seuil, 1966.

Locatelli, Carla. *Unwording the World – Samuel Beckett’s prose works after the Nobel prize*. Philadelphia: Univeristy of Pennsylvania Press, 1990.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *Musica Ficta*. Paris: Christian Bourgois, 1991.

Lacoue-Labarthe, Philippe, Nancy, Jean-Luc. *Le tittre de la lettre*. Paris : Éditions Galilée, 1973.

Menezes, Philadelpho (org.). *Poesia Sonora – Poéticas Experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.

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

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

Rancière, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique-éditions, 2000.

_____. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique-éditions, 2008.

Sagayama, Mario. “Entrevista com Jacques Donguy”. In: *Revista Cisma*, vol. 1, 2012. Disponível em : <http://www.revistas.fflch.usp.br/cisma/issue/view/58>.
Último acesso : 06/05/2015.

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

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