

**"Work in regress": sobre a inexistência do  
Outro e a apoteose da despalavra nos  
escritos de Samuel Beckett**

*Fabiana Lúcia Campos Baptista*

O escritor, poeta e dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989) é um autor único na história da literatura por ter produzido uma obra quase que integralmente em duas línguas - francesa e inglesa -, por ter experimentado um incansável processo de auto tradução e por ter realizado um constante ataque a diferentes aspectos da literatura convencional realista, tais como a unicidade do sujeito narrativo, a linearidade das categorias temporais e espaciais da narrativa e a concisão da linguagem. Faz-se relevante, ainda, mencionar seu livre trânsito entre diversos gêneros literários, tais como teatro, romance, poesia, ensaio, cinema, rádio e televisão. Autor de obra ímpar e ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1969, Beckett está entre os escritores dramáticos do século XX mais importantes do mundo.

Herdeiro da crise da representação das artes em geral e da literatura do fim do século XIX e começo do XX, Beckett propõe uma solução um tanto paradoxal para esta crise. Seja pelo impedimento da criação, seja pela vontade obsessiva de escrever, esta proposição aparece de forma clara no primeiro dos três diálogos que ele estabelece imaginariamente com o historiador de arte George Duthuit, publicados primeiramente na revista *Transition* em 1949 e posteriormente publicados por Beckett em um livro chamado *Trois dialogues*<sup>1</sup>. Ao ser perguntado qual seria a saída possível para o artista, Beckett responde: "[...] a expressão de que não há nada a expressar, nada com o que expressar, nada a partir do qual expressar, nenhum poder de

expressar, nenhum desejo de expressar, e ao mesmo tempo, a obrigação de expressar”<sup>2</sup>. O rejeito sistemático dos critérios estéticos tradicionais aparece de forma clara em seu texto, principalmente através do processo de esgotamento da linguagem, denunciando o caráter ilusório da arte representativa.

Se sua intenção como escritor esboça-se de forma desconcertante nesses diálogos com Duthuit, Beckett revela desde muito cedo, através de uma carta enviada a um colega alemão em 1936, uma enorme clareza sobre aquilo que ele considerava o grande projeto estético da literatura. Nesta carta, Beckett começa respondendo negativamente a uma sugestão do colega, que lhe havia pedido para se ocupar da tradução de poemas de Joachim Ringelnatz. Considerando que a tradução dos poemas de Ringelnatz, pseudônimo de Hans Bötticher, “não vale o esforço”<sup>3</sup>, Beckett diz se opor à clássica frase de Goethe, para quem é “melhor escrever NADA do que não escrever nada”. Ao contrário de Goethe, Beckett considera que a literatura deve operar na contra corrente do que ele nomeia a “apoteose da palavra”, tal como realiza James Joyce. Ele defende que a linguagem será empregada de forma mais eficiente justamente quando for mal empregada e pergunta a seu colega:

Será que a literatura, solitária, deve permanecer atrasada em seus velhos caminhos preguiçosos que há tanto tempo foram abandonados pela música e pela pintura? Há alguma razão pela qual a terrível e arbitraria 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<sup>4</sup>.

Uma resposta faz-se assim necessária a Beckett, que não se cansará de dissolver a arbitraria materialidade da palavra, através de um exercício constante de construir uma

"literatura da despavira", em que a ironia nominalista seria um estágio necessário para se realizar um ataque às palavras "em nome da beleza". Assim, sua obra é movida por impasses desconcertantes, renovando-se constantemente ao multiplicar as tensões e provocar repetições na linguagem. Para ele, a linguagem sempre falha e as falas de seus personagens, iniciadas por vezes a contragosto e difíceis de serem estancadas, encenam esse fracasso.

Se Beckett é reticente em relação ao trabalho que faz seu conterrâneo James Joyce, é preciso lembrar que tais críticas sobre sua obra são construídas após uma proximidade dos dois autores, na época em que Beckett foi um dos escritores que auxiliou Joyce na produção de um trabalho coletivo deste último, o célebre *Finnegans Wake*, em que contribuiu com o artigo *Dante...Bruno, Vico...Joyce*, de 1929. Beckett acreditava que Joyce era um extremo manipulador do material literário, fazendo as palavras trabalhar ao máximo. Se Joyce tendia para a onisciência e a onipotência como artista, em que "nenhuma sílaba era supérflua"<sup>5</sup>, Beckett tendia para o sentido oposto, lidando com a impotência e com o não saber. O estilo dos escritos beckettianos vai ser construído a partir de um mundo privado de sentido, narrado por sujeitos que tem repulsa pela vida social, em consequência de um exílio auto imposto e voltados para seus processos internos. As muletas e bússolas tradicionais que sustentam uma rotina anestesiante e ordenada falicamente, não existem. É assim que veremos, a partir de alguns exemplos, como os escritos beckettianos irão, paulatinamente, mostrar a incapacidade da linguagem e a inconsistência do Outro em dar conta das experiências do sujeito. Em oposição ao "work in progress" joyceano, Beckett constrói seu "work in regress", ou seja, a busca gradual do essencial, do fracasso e do inominável.

## **Quando o Outro não existe**

O debate sobre a inexistência do Outro em psicanálise é inaugurado em um relato trazido por Jacques-Alain Miller e Éric Laurent no seminário de orientação lacaniana dirigida por Miller nos anos de 1996-1997, denominado *O Outro que não existe e seus comitês de ética*<sup>6</sup>. Se na época de hoje o Outro não existe, o sujeito estaria desbussolado, já que o Outro, como referência da linguagem, não seria capaz de orientar o sujeito nas tramas subjetivas por estar inconsistente. Colocando em evidência a tese da inexistência do Outro, eles mostram como a emergência do discurso do capitalista aliado ao desenvolvimento do discurso da ciência leva a uma espécie de esvaziamento do Outro como lugar do ideal. Eles sublinham um efeito de dissociação entre o gozo e o ideal na sociedade atual, afirmando que tudo na nossa época é um semblante. Dizer que o Outro é um semblante quer dizer que não se pode mais ter uma garantia que sustente o Outro em seu lugar do saber, da verdade, em um lugar único, que dá referência ao sujeito.

Em consonância com essa discussão feita por Miller e Laurent, sustentamos aqui que os escritos beckettianos são a realização, no registro da ficção, desta ruptura com o sentido e com o ideal, e se articulam a um "Outro que não existe". Longe de acentuar um caráter alegórico da miséria humana, como sustentam vários autores, os escritos beckettianos dão a ler uma denúncia, não sem ironia, da fraqueza do destino do homem moderno, abrindo para uma perspectiva irônica da linguagem e mostrando com refinamento que, como nos indica Miller, a ironia não está do lado do Outro, "ela é do sujeito e vai contra o Outro"<sup>7</sup>. Será assim que Beckett se enlaçará, ao longo de sua obra, ao movimento contemporâneo de descrença no Outro, ao descrever personagens que se encontram impossibilitados de dar um sentido lógico e coerente ao seu discurso.

## **Caminhos da despalavra**

Podemos observar esse exercício beckettiano, a título de exemplo, em sua trilogia romanesca do pós-guerra, composta por *Molloy*<sup>8</sup>, *Malone Morre*<sup>9</sup> e *O Inominável*<sup>10</sup>, escritos entre 1951 e 1953. Nela, Beckett busca o “menos” do discurso de seus personagens, que paradoxalmente falam infinitamente, evitando inclusive o fim dos romances, como expressa de forma contundente o personagem chamado o Inominável, ao declarar “é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar”<sup>11</sup>. Considerada como um grande monólogo de um mesmo personagem, a trilogia encena, de modo gradativo, o processo de fracasso e a incapacidade da linguagem em dar conta de representar a experiência subjetiva. Este narrador-personagem atravessa a obra beckettiana, deixando rastros de uma escrita nominativa e enumerativa, ao relatar as experiências de um corpo macilento e pálido em um espaço literário cada vez mais retraído. A linguagem é, assim, um meio e um muro: um meio de se ter acesso às experiências subjetivas e um muro que impede a representação total dessas experiências. O personagem aceita o acesso à linguagem para em seguida negá-la, é um “sim” para um “não”: Molloy a utiliza como ferramenta de trabalho, Malone a utiliza para esperar a morte e O Inominável a utiliza em seu aspecto fonético e a nega, mostrando que nem tudo pode ser passado à palavra.

Em *Molloy*, o personagem vive, após um período de errância forçada, em um espaço delimitado, mais propriamente, o quarto de sua mãe. Ele se movia até então por inércia, mostra-se incapaz de se lembrar porque iniciou seu relato e sua existência é quase um fardo. Ele está só, doente, velho. É das palavras que tira seu sustento, escrevendo folhas que “eles” o levam, a recompensa vinda de sua produtividade. Suas histórias são assim relatadas por uma espécie de compulsão interior, revelando que a obsessão pela escrita aponta para o fato de que a linguagem não

serve. Sua maneira de esgotar o possível emerge de forma inusitada na célebre cena em que Molloy se ocupa de suas pedras de chupar. Ele as combina de tal forma a produzir o esgotamento das possibilidades. O esgotamento é extenuado e dissipado e renuncia a qualquer organização em torno de um objetivo:

Bom. Agora posso começar a chupar. Olhem bem para mim. Pego uma pedra no bolso direito do casaco, chupo-a, não a chupo mais, coloco-a no bolso esquerdo do casaco, o vazio (de pedras). Pego uma segunda pedra no bolso direito do casaco, chupo-a, coloco-a no bolso esquerdo do casaco. E assim por diante, até que o bolso direito do casaco esteja vazio (fora seu conteúdo habitual e de passagem) e que as seis pedras que acabo de chupar, uma após a outra, estejam todas no bolso esquerdo do casaco. Parando então, e me concentrando, pois trata-se de não fazer uma besteira, transfiro para o bolso direito do casaco, onde não há mais pedras, as cinco pedras do bolso direito das calças, que substituo pelas cinco pedras do bolso esquerdo das calças, que substituo pelas seis pedras do bolso esquerdo do casaco; eis então que não há de novo mais pedras no bolso esquerdo do meu casaco, enquanto o bolso direito do meu casaco está de novo guarnecido, e da maneira certa, quer dizer, com pedras diferentes daquelas que acabo de chupar e que me ponho a chupar por sua vez, uma após a outra, e a transferir gradativamente para o bolso esquerdo do meu casaco, tendo a certeza, tanto quanto se pode ter certeza com essa ordem de ideias, de que não chupo as mesmas pedras que ainda há pouco, mas outras<sup>12</sup>.

De Molloy, personagem que consegue se manter em um corpo, ainda que errante, Beckett dá origem, no segundo romance da trilogia, a Malone, que espera a morte em sua cama. Aliás, sua única preocupação é acabar de morrer. Malone espera - não Godot - mas o último golpe que vai, finalmente, retirá-lo a vida. Enquanto a morte não vem, Malone se conta histórias. Seu material consiste em um pequeno lápis, um pedaço de papel e ideias. Ele escreve pequenas histórias, inventadas na hora - *textos para nada* - em uma tentativa insólita de fazer o tempo passar mais rápido, enquanto a morte não vem. Seu espaço reduz-se a um quarto repleto de palavras e histórias que delimitam um espaço literário. Se seu corpo é moribundo, seu psiquismo

fala através dessas histórias sem sentido ou mesmo através do silêncio.

Essa preocupação beckettiana em fazer desabar o edifício de palavras surge mais claramente com *O Inominável*: aqui estamos diante de uma "bola falante", não há corpo, não há nome. O que existe neste romance é uma voz - ou vozes - que falam sem cessar. Não se trata mais exatamente de produzir significados, mas de inventar histórias, evocar lembranças, construir narrativas sem fazer apelo ao sentido. O "eu" não habita um corpo, mas é reduzido a uma rede de palavras, ou mais precisamente, a uma máquina de palavras, funcionando de forma quase autônoma:

[...] sou toda uma outra coisa, uma coisa muda, num lugar duro, vazio, fechado, seco, nítido, negro, onde nada se mexe, nada fala, e que eu escuto, e que eu ouço, e que eu procuro, como um animal nascido numa jaula de animais nascidos numa jaula de animais nascidos numa jaula de animais nascidos numa jaula de animais nascidos numa jaula de animais nascidos e mortos numa jaula de animais nascidos numa jaula de animais nascidos e mortos numa jaula de animais nascidos e mortos numa jaula nascidos e mortos nascidos e mortos numa jaula numa jaula nascidos e depois mortos nascidos e depois mortos<sup>13</sup>.

Narrado em primeira pessoa, o espaço onde se encontra o narrador é marcado pela solidão e pelo isolamento voluntário<sup>14</sup>. Neste estranho espaço, sem nenhuma referência ao Outro, o narrador que não conhece seu nome e não sabe onde está, fala indefinidamente. O narrador confessa que não sabe como começou sua história, não sabe se é ele quem fala e nem mesmo se a fala que ele profere é dele. Anuncia que irá avançar sua história por aporias, afirmações e negações, mas que irá invalidá-las à medida que as expressar. Essa estratégia aumenta o efeito de confusão do texto, que mostra na verdade a confusão interior do narrador em busca dele mesmo, pulando de um tema a outro sem dar explicações ao leitor:

[...] como faço, para fazer o quê, mas para não fazer nada, como faço, não está claro, vocês dizem que não está claro, falta alguma coisa para que fique claro, vou procurar, vou procurar o que falta, para que tudo fique claro, estou sempre procurando alguma coisa, é cansativo, no final, e só faz começar, como faço, para fazer o quê, para que tudo fique claro, como faço, nessas condições, para fazer o que faço, a saber, o que faço, o que faço, é preciso encontrar o que faço<sup>15</sup>.

Samuel Beckett convida o leitor para um jogo: se o leitor é o Outro da dialética que funda o diálogo, a comunicação entre eles não opera. O leitor está em uma posição de suspensão, enquanto o narrador fala de coisas aparentemente fora de sentido, provocando um curto-circuito na dialética própria da fala. O narrador tenta dar um sentido à fala interminável, mas isso é em vão: o fracasso da fala leva ao fracasso da comunicação. O texto é assim fundado na lógica da bricolagem: inventário de peças autônomas de um sujeito despedaçado. Beckett constrói assim um romance sem fazer apelo ao Outro. O Outro não vem apurar, ratificar o sentido que poderia ser retirado do texto. Este Outro é convocado como morto e inexistente.

Operando a linguagem dessa forma, Beckett rejeita todo recurso possível ao sentido, em que a língua aparece e se mostra a partir daquilo que é ela realmente: essencialmente xenopática. A referência é feita àquilo que falha e que faz ruptura na fala e na aparelhagem do discurso. Retendo a significação à referência, Beckett nos mostra a linguagem como uma sequência de palavras, de significantes articulados entre si, confinados ao fora de sentido e se produzindo a partir de uma perda fundamental quanto ao Outro. Este romance faz assim vibrar o vazio - e não o sentido - apontando para a escolha de uma solidão radical, que prescinde do Outro. Os personagens evocados pelo Inominável fazem parte dele mesmo, são na verdade múltiplas facetas de um eu fragmentado, sem individuação. São as variadas entonações e modulações da voz que evocam

uma gramática pulsional, puro encontro com a língua e seus efeitos sobre o corpo. O significante que o representa como sujeito é vazio de sentido. Se o nome próprio pode vir substituir uma ausência, que é propriamente o sujeito, o narrador recusa ser nomeado. O protagonista-narrador não está em medida de sintetizar, nem de reunir em uma série organizada e coerente os eventos que definem seu itinerário. Em seu universo, não há sentido único e unívoco que guiaria sua ação e seus pensamentos, mas desmentidos e indefinições. A continuidade típica de romances realistas cede o passo às rupturas brutais de sequências. Estas mensagens interrompidas atestam uma ruptura com o Outro<sup>16</sup>. As frases articuladas sem ponto de *capiton* parecem errar ao infinito, como nessa passagem:

[...] se pudesse, se quisesse, por outro lado isso vem, é assim que terminará, com gritos dilacerantes, murmúrios inarticulados, a inventar, à medida que vou indo, a improvisar, ao gemer, rir, é assim que terminará, com carcarejos, gluglu, ai, ui, pá, vo treinar, nhã, xô, ploff, pss, nada além de emoção, pan, paf, os golpas, tá, tum, que mais, aah, ooh, isso é amor, basta, é cansativo, hi, hi<sup>17</sup>.

Se uma obra literária é o tratamento da linguagem, podemos dizer que Samuel Beckett faz um uso bem particular, inventando um ritmo literário, pontuações e variações ínfimas de palavras que deslocam o sentido<sup>18</sup>. Ele propõe a liquefação das bases fixas do romance e as oposições entre exterioridade e interioridade. O transbordamento do discurso pode ser considerado como fora da ordem fálica, em que o leitor experimenta um certo efeito "psicótico"<sup>19</sup>. A interpretação metafórica é deixada de lado e o efeito de substituição de uma palavra por outra encontra-se alterada.

A queda imaginária do corpo e o momento onde este se desfaz nos parecem indicar emergências de um lado "psicótico" de *O Inominável* - "eu sou uma grande bola falante, falando de coisas que não existem ou que existem talvez"<sup>20</sup>. Samuel Beckett faz entrar a literatura - que

opera no registro do simbólico - no registro do real. A operação de esvaziamento do Outro e da linguagem acontece notadamente em *O Inominável*, em que a narrativa é construída a partir da insuficiência do significante para representar seu mundo interior. O leitor experimenta uma sensação de não explicação sobre o que diz o narrador e ele mesmo confessa: "estas expressões não têm sentido".

### **Considerações finais**

Beckett inventa e se reinventa, em uma tentativa paulatina de colocar em prática seu projeto estético apresentado ainda em 1936, na carta dirigida ao colega alemão. O autor irlandês defende que o esgotamento da linguagem é a tarefa maior do escritor contemporâneo. Seus escritos revelam a invenção desse modo menor do dizer, em um "work in regress", como um Joyce às avessas. Ultrapassando a ideia de um certo niilismo, o texto beckettiano aponta, ao contrário, para seu avesso: trata-se de se estar ativado, não para a realização de um objetivo qualquer, mas ativado para nada.

Suportando cada vez menos as palavras, Beckett tenta fazer operar em sua obra sua dissolução. As palavras são plenas de significação, de intenções, de lembranças pessoais, de "velhos hábitos" que acabam por cimentá-las e por aprisioná-las. Seria somente a partir de seu esvaziamento, de seu esgotamento e do fim da "apoteose da palavra", que poderíamos chegar à criação de um possível, através da assunção da despalavra.

---

<sup>1</sup> BECKETT, S. (1998/1949). *Trois dialogues*. Paris: Éditions de Minuit.

<sup>2</sup> IDEM. Ibidem.

<sup>3</sup> BECKETT apud ANDRADE, F. S. (2001). *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê editorial.

<sup>4</sup> IDEM. Ibidem.

<sup>5</sup> IDEM. Ibid., p. 186.

- 
- <sup>6</sup> MILLER, J.-A.; LAURENT, É. (fev. 1997). "L'Autre qui n'existe pas et ses comités d'éthique". In: *Revue de la Cause freudienne*, n° 35. Paris: ECF.
- <sup>7</sup> MILLER, J.-A. (fev. 1993). "Clinique Ironique". In: *Revue de la Cause freudienne*, n° 23. Paris: ECF, p. 9.
- <sup>8</sup> BECKETT, S. (2007/1951). *Molloy*. São Paulo: Editora Globo.
- <sup>9</sup> IDEM. (2004/1952). *Malone Morre*. São Paulo: Editora Codex.
- <sup>10</sup> IDEM. (2009/1953). *O Inominável*. Rio de Janeiro: Editora Globo.
- <sup>11</sup> IDEM. *Ibidem*.
- <sup>12</sup> IDEM. (2007/1951). *Molloy*. Op. cit., p. 54.
- <sup>13</sup> IDEM. (2009/1953). *O Inominável*. Op. cit., p. 50.
- <sup>14</sup> NAVEAU, P. (2004). "La solitude selon Samuel Beckett: Murphy et Watt". In: *Les psychoses et le lien social*. Paris: Anthropos.
- <sup>15</sup> BECKETT, S. (2009/1953). *O Inominável*. Op. cit., p. 151.
- <sup>16</sup> BAPTISTA, F. (2011). "Les écrits innommables de Samuel Beckett". In: *Revue la lettre mensuelle*, n° 306. Paris: ACF.
- <sup>17</sup> BECKETT, S. (2009/1953). *O Inominável*. Op. cit., p. 177.
- <sup>18</sup> BADIOU, A. (1995). *L'incroyable désir*. Paris : Hachette Littératures.
- <sup>19</sup> BROUSSE, M.-H. (2009). « L'objet d'art à l'époque de la fin du Beau ». In : *Revue de la Cause Freudienne*, n 71, juin 2009, pages 201-205.
- <sup>20</sup> BECKETT, S. (2009/1953). *O Inominável*. Op. cit., p. 163.