

O silêncio, ainda? O desejo de nada, um fantasma, ainda.

Davi Pessoa Carneiro¹

“Decididamente o olho não dá ouvidos”.

L’Innommable.

Samuel Beckett.

Uma anedota para começar. Sabe-se que Samuel Beckett (1906-1989), aos 28 anos, começou a fazer análise com Wilfred Bion, durante os anos 1934-35, na Tavistock Clinic em Londres². Didier Anzieu, em *Beckett et le psychanalyste* (1992), cita um comentário de Bion sobre seu paciente: “Il me donne la becquée et, quand je vais pour le prendre, il me flanque um coup de bec”³. O que poderia ser apenas uma brincadeira do nosso autor nos revela como pensamento que perpassa não somente aquela que se costuma chamar trilogia do pós-guerra, *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951) e *L’Innommable* (1953), mas também vários textos de Samuel Beckett. Pensamento, por quê? Pois são muitas as questões implicadas nesse comentário de Bion. Ir ao encontro, sem, no entanto, apreender, pois a bicada pode ser dada, e caso assim ocorra, o jogo estará finalizado, já que o dizer e o dito irão se identificar e a representação será efetivada. Ao lermos qualquer texto de Samuel Beckett nos deparamos com inúmeras indagações, uma destas poderia ser: “Por que a imaginação e não o imaginário?”⁴. Certamente essa é uma questão não diferente daquela proposta por Maurice Blanchot, em *L’entretien infini* (1969): questão mais profunda, assim como aquela colocada por Beckett ao longo das três narrativas, já que esta sempre retorna, como um salto, e nesta a palavra se dá sempre como inacabada, ou ainda, como um esquecimento ou uma quase memória. E é partir dessa questão que pretendo seguir os

¹ Davi Pessoa Carneiro é autor de *Terceira Margem: Testemunha, Tradução* (Editora da Casa, 2008). Traduziu *A razão dos outros, Ou de um ou de nenhum* (Lumme Editor, 2009), de Luigi Pirandello. Traduziu também *Georges Bataille, filósofo* (Edufsc, 2010), de Franco Rella e Susanna Mati, *Desgostos* (Edufsc, 2010) e *Ligação Direta: Estética e Política* (Edufsc, 2011) de Mario Perniola, *Mitos de Origem* (Editora É, 2011) de René Girard. Faz atualmente doutorado em Literatura (UFSC), com pesquisa sobre Elsa Morante e Macedonio Fernández.

² A referência ao episódio se encontra no artigo “A ‘disputa’ (*prise de Bec*) entre Beckett e Bion: a ‘experimentação’ do *insight* no resplendor da obscuridade”, de Luiz Carlos Uchoa Junqueira Filho, apresentado na Jornada “Psicanálise – Bion: Transformações e Desdobramentos”, em 15 de março de 2008, na sede da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, e publicado na *Revista Brasileira de Psicanálise*, Volume 42, n. 2, p. 103-117, 2008. De acordo com Junqueira Filho “as poucas informações que temos a respeito desse encontro psicoterápico (Bion-Beckett) são encontráveis na biografia de Beckett escrita por Deirdre Bair em 1978 (em especial no cap. 8), tendo chamado minha atenção o fato de que ele contabilizava suas sessões dizendo, com uma ponta de ironia, ter tido 134 “disputas” – *prises de bec* – com Bion. Segundo Didier Anzieu (1997), essa curiosa expressão francesa usada por Beckett, além de evocar o patronímico “Becquet” de seus ancestrais huguenotes que emigraram para a Inglaterra, ainda, etimologicamente, evoca a palavra fácil maledicente ou irônica (talvez aí, a origem de nossa expressão “bom de bico”)” (Junqueira Filho, 2008, p. 104). Sobre o livro de Anzieu (1997), *Crear/Destruir*. (Cap. 10: Beckett y Bion). CIDADE: Biblioteca Nueva. O original: *Créer – Détruire*. Ed.: Dunod, 1996.

³ ANZIEU, 1992, p. 44.

⁴ Questão colocada por Raúl Antelo, na primeira aula do curso *Imaginação*, ministrado por ele, na UFSC, em 2009/2.

vestígios presentes na trilogia do escritor irlandês e nas teorias aqui selecionadas para pensar a falência sempre em potencial que é a própria escritura de Beckett.

Pensar a estética negativa⁵ presente nas narrativas de Samuel Beckett é pensar ao mesmo tempo o esquecimento, onde a modernidade se presentifica como ausência. Mas é importante destacar que o esquecimento *em si* não deixa rastros. Beckett estaria nos propondo não dizer o esquecimento em absoluto, mas um esquecimento que se efetua como uma memória que fracassa⁶. Não por acaso, Beckett, em 1931, escreve o ensaio “Proust”, no qual persegue as metamorfoses presentes ao longo de *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), de Marcel Proust. O esquecimento seria o elemento que deflagra a narrativa desse ciclo romanesco. Beckett destaca:

Proust tinha má memória – como tinha um hábito ineficiente, ou *porque* tinha um hábito ineficiente. O homem de boa memória nunca lembra de nada, porque nunca esqueceu de nada. Sua memória é uniforme, uma criatura de rotina, simultaneamente condição e função de seu hábito impecável, um instrumento de referência e não de descoberta. A apologia de sua memória – “Lembro-me como se fosse ontem...” – é também seu epitáfio e indica a expressão exata de seu valor. Não pode *lembrar-se* de ontem, na mesma medida em que não se pode lembrar de amanhã.⁷

Roland Barthes também estava atento a esse elemento movente da escritura, não somente em relação à obra de Marcel Proust, que, aliás, está muito presente em suas reflexões ao longo de seus livros e seminários. Caso singular é o livro *S/Z* (1970), onde ele analisa a novela *Sarrasine* (1831), de Honoré de Balzac. Barthes abre o texto do escritor francês, buscando a voz da leitura. No tópico “A leitura, o esquecimento”, Barthes escreve: “Esse ‘eu’ que se aproxima do texto já é ele mesmo uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde)”⁸. Ele está, assim, procurando enfatizar no esquecimento um valor afirmativo: “O esquecimento dos sentidos não é um erro: é um valor afirmativo, uma maneira de

⁵ No ensaio “O arquivo e o presente” in: ANTELO, Raúl, *In: Gragoatá*, n° 22, Niterói, 1º semestre 2007, p. 43-62, Antelo argumenta que a literatura do presente não possui fundação nem origem, e que tal literatura “acaba por revelar uma incontida *paixão do real*, através de um desdobramento, sem fundador nem origem, que, legitimamente, pretende aspirar à condição de *catástrofe discursiva*, sem dentro, nem fora, colocando-se como um estranho a ambas as esferas, simultaneamente. É, portanto, a partir do *vazio*, em que o presente pode ser, precariamente, figurado, que poderíamos falar dessa estética como uma *estética do vazio*”.

⁶ Lembro aqui a entrevista de Michel Foucault com H. Cixous, “Sobre Marguerite Duras”, originalmente publicada em *Cahiers Renaud-Barrault*, n. 89, outubro de 1975, p. 8-22, e publicada, aqui no Brasil, no Volume III dos Ditos e Escritos, in: FOUCAULT, Michel. *Estética; literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Forense Universitária, Rio de Janeiro: 2006, p. 356-365. Numa das colocações de Foucault, lê-se: “Vê-se muito bem o que produziu uma obra como essa, desde Blanchot, que, acredito, foi muito importante para ela, e através de Beckett. Essa arte da pobreza, ou então o que se poderia chamar: a memória sem lembrança. O discurso está inteiramente em Blanchot, assim como em Duras, na dimensão da memória, de uma memória que foi inteiramente purificada de qualquer lembrança, que não passa de uma espécie de bruma” (2006, p. 357).

⁷ BECKETT, 2003, p. 29.

⁸ BARTHES, 1992, p. 44.

afirmar a irresponsabilidade do texto (...) é precisamente porque esqueço que leio”⁹. Talvez esteja aí, como também no título *À la recherche du temps perdu*, o valor afirmativo do esquecimento: “porque esqueço que leio” pode ser lido como – *porque esqueço que escrevo* – dado o retorno de algo que ainda se mostra presente. Aqui surge um paradoxo: a estética do negativo encontraria em seu percurso um valor afirmativo? Samuel Beckett irá ainda no ensaio sobre Proust estabelecer a relação entre memória voluntária e memória involuntária, tendo como fio condutor o gesto de folhear um álbum de fotografias. Segundo Beckett:

A memória que não é memória, mas simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo, ele chama de “memória voluntária”. Esta é a memória uniforme da inteligência; é de confiança para a reprodução, perante nossa inspetoria satisfeita, daquelas impressões do passado formadas por ação consciente da inteligência. Não demonstra interesse algum pelo misterioso elemento de desatenção que colore nossas experiências mais triviais. Apresenta-nos um passado monocromático. *As imagens que escolhe são tão arbitrarias quanto as escolhidas pela imaginação* e igualmente distantes da realidade. Sua ação é comparada por Proust à de virar as páginas de um álbum de fotografias. O material que fornece não contém nada do passado; uma vez removida nossa ansiedade e nosso oportunismo, não passa de uma projeção uniforme e enevoada – isto é, nada.¹⁰

Beckett indica com muita sensibilidade algumas características da memória voluntária, que são nada mais do que um vazio em si, onde aquilo que se olha e o que é visto coincidem, como se o "um" indicasse uma autonomia que determina uma inscrição de memória uniforme, isto é, nada, tal como ele destaca. E nesse nada revelado, sem nenhum mistério, o dito não diz nada, e o dizer surge, então, como enunciado estático, permeado de representações. Em contraposição, segundo nosso autor:

A memória involuntária é explosiva, “uma deflagração total, imediata e deliciosa”. Restaura não somente o objeto passado mas também o Lázaro fascinado ou torturado por ele, não somente Lázaro e o objeto, mais porque menos, mais porque subtrai o útil, o oportuno, o acidental, porque em sua chama consumiu o Hábito e seus labores e em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pôde e jamais poderá revelar – o real.¹¹

Nessa passagem, já muito antes daquilo que se potencializaria como uma das teses fundamentais para o pensamento de Samuel Beckett: “mais porque menos”, ele já nos oferece um rastro que talvez nem lhe era ainda tão claro, já que o ensaio sobre Proust foi escrito sete anos antes do romance *Murphy* (1938), o qual foi escrito originalmente em inglês e traduzido ao francês por ele no ano seguinte, porém o mesmo teria tido início em 1935, durante o período de

⁹ *Idem*, p. 45.

¹⁰ BECKETT, 2003, p. 32 (grifo meu).

¹¹ *Idem*, p. 33.

análise com Bion. No romance *Molloy*, na segunda parte do livro, Moran declara: “Ocupar-se das pequenas coisas é chegar às grandes, com o tempo”¹². Retomo a discussão sobre o esquecimento. A fala dos personagens nos três romances se dá através de desvios, e essa constante metamorfose, que poderia nos indicar uma morte da própria fala, já que advém outra, não é senão o movimento da própria enunciação. Aliás, morte e esquecimento são dois significantes complementares. Maurice Blanchot, no ensaio “O esquecimento, a desrazão”, afirma: “O esquecimento, não presença, não ausência (...) No esquecimento, há o que se desvia de nós e há esse desvio que vem do esquecimento (...) Daí que uma fala, mesmo dizendo a coisa esquecida, não falte ao esquecimento, fale em favor do esquecimento”¹³. Desse modo, esquecer algo é essencial para a fala. Como poderíamos falar caso não nos fosse dada a possibilidade de esquecer? Molloy, Moran, Malone, O Inominável poderiam correr o risco de falar contra o esquecimento? Sim, e o fazem, pois o risco é necessário para que a fala continue como puro balbucio. Ainda segundo Blanchot: “Aquele que morre acaba de esquecer, e a morte é o acontecimento que se faz presente na consumação do esquecimento. – Esquecer de morrer é às vezes morrer e às vezes esquecer, e depois é morrer e é esquecer. Mas qual é a relação entre esses dois movimentos?”¹⁴. Ora, como o próprio Beckett afirma na citação sobre a memória involuntária: “a falsa realidade da experiência não pôde e jamais poderá revelar – o real”, então o esquecimento é o deslizamento para fora de qualquer possibilidade de representação, ou como colocou Blanchot, “o enigma dessa relação é o da impossibilidade”¹⁵

Molloy, na primeira parte do livro, afirma que se encontra no quarto de sua mãe, embora não saiba como chegou até ali. A sua viagem começa a partir do próprio paradoxo, ter que recordar para escrever, mas, ao mesmo tempo, escrevendo sob o influxo do esquecimento. Ao se lembrar como sua mãe lhe chamava, Moran diz: “Dan, você se lembra do dia em que enterrou o anel. Era assim que ela falava comigo. Eu me lembrava, eu me lembrava, quero dizer que sabia mais ou menos do ela falava, e se nem sempre tivesse participado pessoalmente dos incidentes que evocava, era como se tivesse”¹⁶. E tentando explicitar os motivos de ter ido até a casa de sua mãe, ele declara: “Me veio à memória, de maneira tão incompreensível quanto antes o meu nome, que tinha partido para ir ver a minha mãe, na manhã daquele dia que terminava. Meus motivos? Esqueci”¹⁷. Ao escutar um barulho, o qual diz ser o de sua vida, Moran reforça o esquecimento:

¹² BECKETT, 2007, p. 231.

¹³ BLANCHOT, 2007, p.171.

¹⁴ *Idem*, p. 173.

¹⁵ *Ibidem*, p.173.

¹⁶ BECKETT, 2007, p.36.

¹⁷ *Idem*, p. 48.

“Sim, me acontecia esquecer não apenas quem eu era, mas o que eu era, esquecer de ser”¹⁸. Em seu relato sobre a tentativa de se entregar ao caso Molloy, partindo em sua bicicleta a motor, movido por um “funesto princípio de prazer” (2007, p. 140), embora na impossibilidade de locomoção, afirma mais uma vez:

Estar enfim verdadeiramente na impossibilidade de se mover, deve ser algo! Minha mente desfalece quando penso nisso. E ao mesmo tempo uma afasia completa! E talvez uma surdez total! E quem sabe uma paralisia de retina! E muito provavelmente a perda de memória!¹⁹

Ana Helena Souza, tradutora de *Molloy*, no prefácio escrito por ela, intitulado “Molloy: dizer sempre, ou quase”, argumenta sobre a desconfiança que o personagem sente em relação à sua narração: “O alvo da sua crítica é a crença de que a linguagem possa construir uma narrativa capaz de dar conta da realidade. E mais ainda, dar conta de um passado recuperado através da memória que a todo momento pode se enganar”²⁰.

Em *Malone meurt*, o personagem logo no início diz que não sabe como foi parar naquele quarto sobre uma cama: “Um dia, me vi aqui, na cama. Tendo talvez perdido a consciência em algum lugar, *me benefico de um hiato em minhas lembranças*, que só retomam quando recobro os sentidos”²¹. Em outro momento: “Pois é tarde, noite mesmo, uma das mais escuras de que me lembro, tenho memória curta”²². Outra passagem sintomática que produz uma ressonância através da argumentação de Blanchot, “uma fala em favor do esquecimento”: “Então, como se faz com os mortos mesmo insignificantes, eles recolheram as lembranças que ele poderia ter deixado, todos se ajudando e se esforçando para entrar num acordo. Mas a gente sabe como é essa pequena chama, e seus lampejos nas trevas selvagens. E o acordo só vira um pouco depois, com o esquecimento”²³. Destaco essas passagens não como mera revelação daquilo que estou tentando discutir, partindo dos significantes “memória” e “esquecimento”. A tarefa, aqui, não é revelar, pois, a meu ver, dessa maneira cairíamos no nada absoluto, no qual a potência do “ainda” vem subtraída pela revelação. O intuito é fazer ressoar. Cito tais passagens porque ao longo dos três romances a repetição desses “enunciados” reatualizam outros enunciados, compreendidos como uma substância acidental, assim como argumentava Michel Foucault em *L'Archéologie du savoir* (1969). As repetições parecem vir do pensamento e não da memória. A voz, em *L'Innommable*, diz:

¹⁸ *Ibidem*, p. 76.

¹⁹ BECKETT, 2007, p. 192.

²⁰ *Idem*, p. 13.

²¹ BECKETT, 2004, p. 14, grifo meu.

²² *Idem*, p. 44.

²³ *Ibidem*, pp. 56-57.

Tudo se reduz a uma questão de palavras, é preciso não esquecer, eu não esqueci. Devia ter dito isso, já que o digo agora. Tenho de falar de uma certa forma, com ardor talvez, tudo é possível, primeiro daquele que não sou, como se fosse ele, depois, como se fosse ele, daquele que sou. Antes de poder etc. É uma questão de vozes, de vozes a prolongar, da maneira certa quando param, de propósito, para me testar, como neste momento aquela que quer, de uma forma geral, que eu esteja em vida²⁴.

Não há uma única voz, ao contrário, muitas vozes ecoam a partir dos fantasmas que fazem parte do imaginário da narrativa de Samuel Beckett, e esses fantasmas colocam em contato imagens que não se identificam, pois cada um possui uma singularidade que é, ao mesmo tempo, pluralidade²⁵. Molloy seria Moran? Sim e não. A(s) voz(es), em *L'Innommable*, enuncia(m):

Pouco importa o sujeito, não há um. Worm estando no singular, veio assim, eles estão no plural, para evitar que haja confusão, é preciso evitar confusão, esperando que tudo se confunda. Eles talvez sejam um só, um só daria conta do recado igualmente bem, mas poderia confundir-se com a sua vítima, seria abominável, uma verdadeira masturbação²⁶.

Assim, a lógica através desse mimetismo parece ser a lógica do fantasma, pois um hiato se abre entre uma imagem e outra.

“Sim, felizmente eu os tenho, esses fantasmas falantes, não os terei sempre, sinto-o, malditos fantasmas, terminarão por me fazer acreditar que abri o bico” (L'Innommable, p. 134).

Mas o que é um fantasma? Qual a relação que se estabelece com a imaginação? O que está por trás do fantasma? Qual a relação entre fantasma, fantasia, imaginação e imaginário? Sabe-se que nos *Studien über Hysterie* (1892)²⁷, de G. Breuer e S. Freud, o termo “*Phantasie*” aparece pela primeira vez nos textos de Freud, que designa tanto os fantasmas inconscientes, provenientes da

²⁴ BECKETT, 2009, p. 85.

²⁵ Refiro-me aqui ao livro de Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel* (Paris: Galilée, 1996). Utilizo-me da tradução ao castelhano: Nancy, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Traducción Antonio Tudela Sancho. Arena Libros, Madrid, 2006. No tópico “Ser singular plural”, Nancy argumenta: “El *ser* es singular y plural, a la vez, indistintamente y distintamente. Es singularmente plural y pluralmente singular (...) Lo singular-plural (o: lo singular plural) forma al contrario la constitución que deshace o que disloca, en consecuencia, toda esencia única y sustancial del ser mismo” (NANCY, 2006, p. 44). Em outro momento: “*Ser singular plural* quiere decir: la esencia del ser es, y sólo es, como *co-esencia*. Pero una *co-esencia*, o el *ser-con* – el *ser-con-varios* – apunta a su vez a la esencia del *co-* (el *cum*) mismo en posición o a la manera de *esencia*” (NANCY, 2006, p. 46). Samuel Beckett já não estaria atento à tônica no *cum*, ao colocar em contato personagens como Molloy e Moran, ou Malone e Macmann?

²⁶ BECKETT, 2009, p. 117.

²⁷ FREUD, S. *Estudios sobre a histeria*. Imago. Rio de Janeiro: 1996 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).

análise quanto “os sonhos com olhos abertos”. Em língua alemã o termo “Phantasie” designa “fantasia”, “fantasma” e “imaginação”. Já em *Os três ensaios sobre a teoria sexual* (1905)²⁸, Freud se refere ao termo em relação às fantasias conscientes sob a forma de devaneios diurnos, como também em relação às fantasias propriamente inconscientes. Ou seja, o que pretendo destacar é a presença dessa “Phantasie”, em Freud, como sendo esse entre lugar entre o consciente e o inconsciente que pode agir sobre o sujeito independente da sua vontade explícita. E não nos esqueçamos, assim como lembrou Paulo Leminski, no posfácio “Beckett, o apocalipse e depois, para a sua tradução de *Malone morre*: “Por fim, não podemos esquecer, Beckett é contemporâneo de Freud, o maior dos expressionistas”²⁹. Não poderia deixar de mencionar que o fantasma está completamente ligado ao prazer, assim como afirma Moran em sua viagem para a investigação do caso Molloy, movido por um “funesto princípio de prazer”, como mencionei no início do texto. O prazer parece ser para o fantasma um dispositivo que buscar criar uma espécie de indestrutibilidade, com a qual o fantasma continua se movendo entre as imagens. Mas não nos esqueçamos também do ensaio “Kant com Sade” (1963), de Jacques Lacan, em que ele traz à tona a relação entre prazer e fantasia:

O prazer já não é aqui senão um cúmplice precário. No momento mesmo do gozo, estaria simplesmente fora do jogo, se a fantasia não intervisse para sustentá-lo pela própria discórdia em que ele sucumbe. Para dizê-lo de outra maneira, a fantasia torna o prazer apropriado ao desejo. E repetamos que desejo não é sujeito, por não ser indicável em parte alguma num significante da demanda³⁰.

Portanto, para Lacan o gozo é o lugar onde todo o complexo de princípio de prazer naufraga, produzindo, desse modo, um movimento contrário àquele de conservação do desejo (ou poderíamos mesmo pensar na conservação de uma representação). É no momento do gozo que o desejo sairia de cena se não fosse pela intervenção do fantasma, pois este se instala na própria dilaceração do sujeito. O fantasma é uma “questão mais profunda”, tal como colocava Blanchot, a questão sempre retorna mas sempre como diferimento, pois o fantasma se relaciona justamente com o sujeito enquanto ser que fala.

Alain Badiou, no ensaio “Ser, existência, pensamento: prosa e conceito”, presente no livro *Petit manuel d'inesthétique* (1998), traz à tona uma série de reflexões sobre *Worstward Ho* (1983), ou melhor, sobre *Cap au pire* (1991), traduzido por Édith Fournier³¹. Badiou, no segundo tópico do

²⁸ FREUD, S. Três Ensaio sobre a teoria da sexualidade. In: *Obras psicológicas completas*: Edição Standard Brasileira. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

²⁹ BECKETT, 2004, p. 155.

³⁰ LACAN, 1998, p.785.

³¹ Um ótimo estudo seria pensar a tradução como fantasma, pois esta se encontra justamente entre original e texto traduzido, um acolhe o outro, a tradução seria, portanto, um gesto. O que importa, assim como destacou Walter

ensaio, “O dizer, o ser, o pensamento”, desenvolve quatro temas conceituais centrais no texto de Beckett. O primeiro deles “é o do imperativo do dizer”. Segundo Badiou: “O imperativo do dizer é a prescrição do ‘ainda’ como *incipit* do escrito, determinando o escrito como continuação. O começo em Beckett é sempre um ‘continuar’. Nada começa que não seja na prescrição do ainda ou do *re-começar*, na suposição de um começo que ele próprio jamais começou”³². No sexto tópico, “Axioma do dizer”, ele acrescenta: “Esse axioma enuncia-se: dizer é dizer mal. Deve-se compreender que ‘dizer é dizer mal’ é uma identidade essencial. A essência do dizer é dizer mal. Dizer mal não é um fracasso do dizer, é exatamente o contrário: dizer tudo é, em sua própria existência enquanto dizer, um dizer mal”³³. Portanto, percebe-se que por trás do pensamento de Badiou vê-se uma estética do negativo, compreendida como potência criativa. Ele chama a nossa atenção para uma possível possibilidade de não-compreensão do axioma³⁴: “Quando se lê em Beckett ‘dizer mal’, ‘fracassar’, etc., é preciso entender bem tudo isso”, pois “o texto só funciona a partir do momento em que se entende nas expressões ‘falhar’ ou ‘dizer mal’ a auto-afirmação da prescrição do dizer sob sua própria regra”³⁵. Tal prescrição do dizer, ou imperativo do dizer não traz consigo um rastro fantasmático, já que para a metamorfose é essencial a manutenção do desejo, mesmo este sendo funesto? Ou seja, falhar ou dizer mal não seria o imperativo do nada do desejo?

Esquivar-se diante da possibilidade de dizer bem, de fazer coincidir o dizer com o dito. Então o que resta é a suspensão para dizer novamente, mas agora com um sentido distinto. A tese manteria o imperativo do dizer mesmo não tendo quase nada a dizer. Em *Molloy*, lemos: “Não deixei cair, não, mas com um empurrão convulsivo das duas mãos mandei tudo se espatifar no chão, ou contra a parede, tão longe de mim quanto minhas forças permitiam. Não vou dizer a continuação, porque estou cansado desse lugar e quero ir para outro”³⁶. Em outra passagem: “Mas não me estenderei mais sobre esse episódio de uma brevidade irrisória e tão pobre de conteúdo”³⁷. Em *Malone morre*, ouvimos a voz: “Ainda não foi dita a última palavra entre mim e – sim, a última palavra foi dita. Talvez, simplesmente eu esteja querendo ouvi-la de novo. Só mais

Benjamin no ensaio, “A tarefa do tradutor”, não é a tradução, mas a tradutibilidade. Lembro também do ensaio, “La traducción infinita”, de Raúl Antelo, em *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editorial Grumo, 2008. Sabemos Beckett escreveu a trilogia em francês e depois a traduziu para o inglês. Não podemos ignorar esse gesto, pois este está muito próximo daquilo que ele realizou em seus romances, peças etc.

³² BADIOU, 2002, p. 119.

³³ *Idem*, p.131.

³⁴ “Há apesar de tudo coisas que de tempos em tempos se impõem ao entendimento com a força de axiomas, sem que se saiba por quê” In: BECKETT, 2007, p. 91.

³⁵ BADIOU, 2002, p.131.

³⁶ BECKETT, 2007, p. 45.

³⁷ *Idem*, p. 79.

uma vez. Não, não quero nada”³⁸. Ainda: “Vou tentar sair da cama, para começar. A não ser assim, não faço idéia do que fazer. Ir e ver como é que Macmann se está saindo, quem sabe. Sempre tenho esse recurso. Por que essa necessidade de ação? Estou ficando nervoso”³⁹. Em *O Inominável*, lemos a passagem: “Preocupação com a verdade na fúria do dizer. Donde o interesse na possibilidade de um desvencilhamento pela via do encontro. Mas devagar. Primeiro sujar, depois limpar”⁴⁰. Ainda outra passagem sintomática: “Creio que tenho ausências, que há frases inteiras saltadas, não, não inteiras. Talvez tenha perdido a palavra chave da história. Não a teria compreendido, mas a teria dito, não me exigem mais que isso”⁴¹. O fantasma se impõe como uma imagem que toca a borda, vai até o limite para que o dizer se desequilibre diante do vazio do próprio ser no sujeito. Desse modo, o fantasma estaria estabelecendo o contato entre desejo e linguagem? Essa parece ser a tese de Giorgio Agamben, em *Stanzze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (1979). Para Agamben o fantasma como *Spiritus phantasticus* é justamente o objeto de amor do poeta stilnovista. No entanto, o filósofo italiano destaca que o tema fantasma já vem abordado muito antes em Platão, pois em *Filebo*, segundo Agamben, o argumento central não “é o conhecimento, mas o prazer, e se Platão lembra ali o problema da memória e da fantasia, isso se deve ao fato de estar preocupado em demonstrar que desejo e prazer não são possíveis sem essa ‘pintura na alma’, e que não existe algo parecido com um desejo puramente corpóreo”⁴². Ou seja, para Agamben, a tese que Lacan viria a desenvolver em *Kant avec Sade* (“le phantasme fait le plaisir propre au désir”) já se encontra sintomaticamente em *Filebo*. E Agamben enfatiza: “o fantasma situa-se, portanto, sob o signo do desejo, e este é um aspecto que não convém esquecer”⁴³. Portanto, poderíamos pensar que, tal como a tese de Lacan sobre o objeto de desejo como falta, não como falta de algo específico, mas como falta no ser do sujeito, o fantasma surge justamente onde a linguagem falta. Esta parece ser, também, uma outra tese possível para Samuel Beckett, ainda pelo “imperativo do dizer”, como argumenta Badiou. Não poderia deixar de lado, ao percorrer essas reflexões, duas questões fundamentais para a noção de imagem como fantasma: o olhar e a escuta.

Raúl Antelo, no ensaio “Ver-se vendo: *voyant, voyou*”⁴⁴, abre o texto colocando a seguinte pergunta: “O que é uma imagem?”, e a resposta vem pela referência a José Bergamin via Giorgio Agamben: “Usando uma expressão de um discípulo de Unamuno, José Bergamin, o filósofo

³⁸ BECKETT, 2004, p. 34.

³⁹ *Idem*, p. 104.

⁴⁰ BECKETT, 2009, p. 39.

⁴¹ *Idem*, p. 127.

⁴² AGAMBEN, 2007, p. 133.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ ANTELO, Raúl. “Ver-se vendo: *voyant, voyou*”. *Arteira*. Revista de Psicanálise, v. 1, p. 185-190, 2008.

italiano Giorgio Agamben diz que a imagem é um simples *punto de la nada*, uma fala sem autor, um murmúrio incessante”⁴⁵. Antelo nos lembra juntamente com Agamben alguns pontos de contato entre o arcaico e o atual, o quais foram desenvolvidos pela antropologia francesa dos anos 30. A figura de Alfred Métraux surge nesse momento por causa dos seus estudos sobre as inscrições, na ilha de Páscoa, conhecidas como *kobau rongorongo*. Parece-me que três significantes se destacam na reflexão que Antelo traz a partir dos estudos de Métraux: ficção, esquecimento, olhar. E Antelo, genealogicamente passando por Georges Bataille, Ralph von Koenigswald, Michel Leiris, Georges Duthuit, Théodore de Bry, André Thévet, Van Gogh, Jacques Lacan, Roland Barthes, com o intuito de trazer à tona uma teoria da antropofagia vinculada a uma teoria psicanalítica, certamente a de registro lacaniano (os três registros), afirma que “estamos perante imagens, mas também, apesar dos pesares, perante o tempo. E que desse *punto de la nada*, enfim, resgatará Agamben a noção de imagem como *phantasmata*, um hiato ou vazio temporal que define, em última análise, os movimentos da história como criações de uma sobre- (ou pós-) natureza. Anamorfismo: *ver-se vendo*, ser fígado na cena do gozo”⁴⁶. Acredito que essa reflexão não se distancia daquela de Samuel Beckett. A sua escritura, movida pelo esquecimento como já coloquei anteriormente, não é justamente essa fala ou tagarelice sem autor, esse fantasma que fala incessantemente? Beckett não estaria propondo romper com a supremacia do olhar, ou com a supremacia do dizer, aliás, do olhar bem e do dizer bem?⁴⁷

Badiou elabora mais uma hipótese: “Pode-se fazer a experiência inversa: subtrair o ver e perguntar-se qual é o destino de um dizer mal desconectado do ver, do mal visto”⁴⁸. O olhar é algo que está separado do olho, não converge com objeto-olho que eu vejo, esteja eu olhando para um outro, ou me vendo refletido num espelho. O apetite no olho daquele que olha, Lacan nomeará como “mau-olhado”⁴⁹: “O mau-olhado é o *fascinum*, é o que tem por efeito parar o movimento e literalmente matar a vida (...) a função anti-vida, anti-movimento desse ponto terminal é uma das dimensões em que se exerce diretamente a potência do olhar”⁵⁰. Ressalto o ensaio de Hanjo Berressem, “O ‘mau-olhado’ da pintura: o olhar em Jacques Lacan e Witold Gombrowicz”⁵¹, no qual o autor observa um terceiro sentido para o termo *fascinum*. “Embora toda a discussão Lacan jogue com o duplo sentido de fascinação significando tanto “encantar”

⁴⁵ *Idem*, p. 185.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 185-186.

⁴⁷ Em *O Inominável*, lê-se: “o que vejo melhor, vejo mal” (BECKETT, 2009, p. 36).

⁴⁸ BADIOU, 2002, p. 157.

⁴⁹ LACAN, Jacques, *O seminário livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

⁵⁰ LACAN, 1985, p. 114.

⁵¹ FELDSTEIN, R.; FINK, B.; JAANUS, M. (orgs.). *Para ler o seminário 11 de Lacan*. Tradução Dulce Duque Estrada. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro: 1997.

como “lançar um feitiço”, um terceiro significado que capta perfeitamente a relação de *fascinum* com falta, castração e morte – e portanto com momentos de término⁵². Sabe-se também que Lacan através do enunciado “Não posso me ver de onde me olho” sintetiza o paradoxo do “ver-se vendo”, de Paul Valéry, ou seja, ilusão especular comparada à ilusão da *Cogito* como consciência de si. No “ver-se vendo” se dá a impossibilidade da visão, o sujeito fica portanto sem nada para olhar. Isso nos remete à reflexão desenvolvida por Alain Badiou, no ensaio já citado sobre *Cap au pire*, ou seja, sobre o dizer mal ou o mal visto.

Desse modo, entre o dizer e o quase dito ou entre o ver e o quase visto se instaura um vazio, ou melhor, o fantasma se situa justamente nessa relação entre o sujeito do desejo como falta e o Outro que vem barrado. Não há superação dentro dessa lógica do fantasma⁵³, pois um significante não pode significar a si mesmo, está sempre remetido a outro significante. Assim, o balbucio dos personagens de Beckett potencializam esse atraso entre um significante e outro.

Giorgio Agamben, no ensaio “L’Io, l’occhio, la voce”, no tópico “L’Io e l’occhio, 3”, acompanhando alguns rastros no “teatro del signor Teste”, de Valéry, tenta desarticular a ideia de presença (“presenza dell’anima a se stessa e delle cose reali all’anima” [presença da alma a si mesma e das coisas reais à alma]), para pensar outra via que não seja aquela de uma “*presenza allo sguardo* (l’occhio che vede se stesso immediatamente in uno specchio)” [presença ao olhar (o olho que vê a si mesmo imediatamente num espelho)] ou aquela de uma “*presenza alla coscienza* (la possibilità del discorso di far riferimento immediatamente, attraverso il pronome io, alla voce del locutore che lo pronuncia)” [presença à consciência (a possibilidade do discurso de fazer referência imediatamente, através do pronome eu, à voz do locutor que o pronuncia)]⁵⁴, pois aí está a soberania da metafísica ocidental e do seu saber. Na carta a Pierre Louÿs, Valéry propõe uma experiência, que o sujeito diante do espelho, enquanto se movimenta, seja interpelado por um deus malvado que irá loucamente diminuir a velocidade da luz, então a imagem projetada no espelho virá sempre em atraso, produzindo uma pantomima diante do espelho. A partir dessa experiência Agamben argumenta que:

In questo scarto e in questo ritardo che si introduce fra l’Io e se stesso, l’idea di una presenza immediata allo sguardo nella ri-flessione, su cui la metafisica fondava la sua certezza originaria, perde ogni consistenza e la coscienza diventa non il luogo di una presenza, ma di un ritardo, di un’assenza, di una lacuna [Neste avanço e neste atraso que se coloca entre o Eu e si mesmo, a ideia de uma presença imediata ao olhar na reflexão, sobre a qual a metafísica fundava a sua certeza originária, perde toda

⁵² BERRESSEM, 1997, p. 193.

⁵³ Ressalto o seminário, “Logique du fantasme”, de Jacques Lacan. Tradução Vera Ribeiro Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003

⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio. *La potenza del pensiero*. Neri Pozza Editore, Vicenza: 2005, p. 97.

consistência e a consciência se torna não o lugar de uma presença, mas de um atraso, de uma ausência, de uma lacuna]⁵⁵.

Em *O Inominável* há uma passagem que nos apresenta a potência da voz sem corpo, isto é, pura potência do fantasma nesse entre lugar ao qual se refere Agamben:

Digam-me o que sinto e eu lhes direi quem sou, eles me dirão quem sou, não compreenderei, mas será dito, terão dito quem sou, e eu, eu terei ouvido, sem ouvido terei ouvido, e terei dito, sem boca terei dito, terei ouvido isso fora de mim, depois imediatamente em mim, talvez seja isso que sinto, que há um fora e um dentro e eu no meio, talvez seja isso que sou, a coisa que divide o mundo em dois (...) não estou nem de um lado nem do outro, estou no meio, sou a divisória, tenho duas faces e nenhuma espessura, talvez seja isso que eu sinto, me sinto vibrar, sou o tímpano, de um lado é o crânio, do outro o mundo, não sou nem de um nem do outro, não é para mim que falam, não é em mim que pensam, não, não é isso, não sinto nada de tudo isso⁵⁶.

No atraso da imagem o desvio do olhar parece ser uma espécie de premissa, para capturar aquilo que é senão incapturável, ou seja, a imagem acidental. Georges Didi-Huberman, em “A inelutável cisão do ver”⁵⁷, discute que a modalidade do visível se dá naquilo que nos remete a uma *obra de perda*, pois “ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí”⁵⁸. A estética do negativo mais uma vez se mostra, Molloy esclarece a sua atitude diante da *obra de perda*: “Dos objetos em vias de desaparecer é bem antes que desvio o olhar. Observá-los até o último instante, não, não consigo. É nesse sentido que ele desapareceu”⁵⁹. Através dessa estética do negativo abre-se a possibilidade do pensamento para o sem-sentido, este não compreendido como vazio de sentido, mas como um sentido distinto. Dizer o sem-sentido ou dizer com a potência do nada a dizer é permitir que as imagens possam sobreviver, aí está a lógica do processo de metamorfose, aí está, quem sabe, ainda uma experiência de liberdade. Georges Bataille, em “O silêncio de Molloy”⁶⁰ (1951), prefácio para o livro de Beckett, escreve que:

En efecto no sirve de nada decir que en verdad el objeto de esa fidelidad es la muerte: eso no tendría sentido salvo que la muerte – o la existencia en la muerte o la muerte en la existencia – lo tuviera; pero el único sentido que hay allí reside en el hecho del sinsentido que a su manera es un sentido, una parodia de sentido quizás, pero en

⁵⁵ AGAMBEN, 2005, p. 98, tradução minha.

⁵⁶ BECKETT, 2009, p. 145.

⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. Ed. 34, São Paulo: 1998, p. 29.

⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34.

⁵⁹ BECKETT, 2007, p. 30.

⁶⁰ BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*. Traducción Silvio Mattoni., Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 172.

definitiva un sentido distinto, que es oscurecer en nosotros el mundo de las significaciones⁶¹.

Não distante de Bataille, Gilles Deleuze, em *Beckett, Revue d'esthétique* (1986), ao tratar a questão do caráter imperceptível em “O maior filme irlandês (*Film* de Beckett)”⁶² –aliás, uma regressão: será que o retardamento da imagem, como coloquei anteriormente a propósito daquilo que Agamben argumentava sobre a carta de Valéry a Louÿs, se relaciona com o movimento da câmara no filme de Beckett, quando o personagem não possuía a consciência de ser percebido justamente porque o movimento da câmara não excede o ângulo de 45°? – observa que “o filme de Beckett atravessou as três grandes imagens elementares do cinema, as da ação, da percepção, da afecção. Mas em Beckett nada acaba, nada morre”⁶³. Portanto, manter a estética do negativo é estar em constante esforço, ou como Badiou foucaultianamente indagou: “de onde vem a coragem da verdade?”⁶⁴. Badiou toca em outro ponto crucial para a compreensão do imperativo do dizer não como a coincidência entre o dizer e o dito, o ver e o visto, como a deflagração do nada e da morte em si. Segundo ele, “para Beckett, a coragem da verdade não poderia vir da idéia de que seremos recompensados pelo silêncio”⁶⁵. Muitos são os estudos que abordam a obra de Beckett sob o viés do silêncio⁶⁶. O que está por trás do fantasma seria o silêncio? A redenção final? Mas estar silenciado já não seria um prenúncio da morte, do nada? E se o fantasma se encontra onde a linguagem falta, então aí estaria o silêncio?

Outras duas inclusões: a escuta do grito, o ruído da escuta. O fantasma que se exprime como pura potência e como falência da palavra parece encontrar não no silêncio a ressonância que lhe é necessária para sua sobrevivência. Palavra e silêncio⁶⁷ já não estão suficientemente inseparáveis, como no poema “Argumentum e Silentio”⁶⁸ de Paul Celan? Ao mesmo tempo, penso ainda na conferência de Badiou, “Anábase”, na qual o filósofo francês busca compreender como o século XX concebeu o seu movimento, e com esse propósito confronta a poesia de Aléxis Leger, conhecido como Saint-John Perse e a de Paul Ancell, conhecido por Paul Celan, pois ambos escreveram um poema com o mesmo significante: “anábase”. Segundo Badiou, a

⁶¹ BATAILLE, 2008, p. 178.

⁶² DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 33.

⁶³ *Idem*, p.35.

⁶⁴ BADIOU, 2002, p. 139.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ Por exemplo, SOUZA ANDRADE, Fábio. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001.

⁶⁷ Há uma passagem, em *O Inominável*, que cito para complementar o que está sendo desenvolvido nesse momento: “O silêncio, falar do silêncio, antes de entrar nele, será que já estive nele, não sei, a cada instante estou nele, a cada instante saio dele, eis que estou falando dele, sabia que isso viria, saio dele para falar, estou nele ao falar, se sou eu quem fala, e se não sou eu, ajo como se fosse eu, com frequência ajo como se fosse eu” (Beckett, 2009, p. 176).

⁶⁸ CELAN, Paul. *Hermetismo e hermenêutica: Paul Celan – Poemas II*. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; São Paulo: Instituto Hans Staden, 1985, p. 53.

anábise do primeiro “é o puro movimento da epopéia, mas sobre fundo de indiferença”⁶⁹, ou seja, o poema coloca em contato a violência e a ausência existente no século XX. Já o segundo, mesmo depois dos horrores de Auschwitz, ainda continua escrevendo poemas, e não por acaso escrevendo em língua alemã, pois de acordo com Badiou “Celan encerra o período (...) no qual a poesia tem como tarefa nomear o século”⁷⁰. E do mesmo modo, não à toa, Badiou não deixará de fazer referência a Samuel Beckett, que assim como Celan questionava o estatuto da voz. Conhecemos todo o esforço de Michel Foucault, em sua conferência “O que é um autor?”⁷¹, quando pensa a escrita contemporânea exatamente a partir de Beckett: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”. Badiou irá também questionar a presença da voz no poema após a segunda guerra mundial: “À questão: ‘quem fala?’, o poema responde: ninguém. Não há senão uma voz, uma palavra anônima captada pelo poema. Quase ao mesmo tempo, Beckett em *Companhia*, começa por: “Uma voz, no escuro”. Perse fazia se equivalerem o ‘eu’ e o ‘nós’, mas no poema de Celan, como na prosa de Beckett, já não há nem ‘eu’ nem ‘nós’⁷². Se a tarefa de Celan era nomear o século, porém sem fazer com que o “nós” estivesse submetido a uma supremacia do “eu”, já que o objetivo era pensar uma alteridade, então, de fato, quem fala no texto? Uma *terza persona*?⁷³ Poderíamos levar esse pensamento ao limite em relação à escritura de Beckett, a meu ver, pois a tarefa não seria nomear o século tal como Celan pensara – *Argumentum e Silentio*. O século para Beckett, por outro lado, não viria nomeado a partir do próprio paradoxo que o inominável traz consigo? O próprio Badiou se questiona: “Se o inominável é o único campo de uma verdade, não é ele precisamente *nomeável* por essa propriedade? (...) O inominável não seria finalmente o nome próprio do real de uma situação que atravessa sua verdade?”⁷⁴. Se a questão inicial era pensar porque a imaginação e não o imaginário, acredito que esta reflexão nos envia para outra, que parece ser a mesma: porque o silêncio e não a escuta vinculada ao ruído, ao grito. Molloy, Malone e O Inominável são verdadeiros resíduos de tal possibilidade ao longo de seus movimentos fantasmáticos.

⁶⁹ BADIOU, 2007, p. 135.

⁷⁰ *Idem*, pp. 138-139.

⁷¹ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Rio de Janeiro: Passagens, 1992.

⁷² BADIOU, 2007, pp. 147-148.

⁷³ Refiro-me a uma instigante reflexão de Roberto Espósito, no livro *Terza persona: política della vita e filosofia dell'impersonale*, onde lemos a seguinte passagem: “Benveniste conclude, infatti, la propria analisi osservando che la prima e la seconda persona plurale – il ‘noi’ e il ‘voi’ – non sono in realtà veramente tali. Esse sono una dilatazioni, corrispondentemente, dell’io e del tu, non una pluralizzazione (...) L’unica ad avere un plurale – anche quando è singolare, o proprio in quanto tale – è la terza persona. Ma appunto perché, in senso stretto, non-persona. La sua particolarità, ad essere più precisi, sta nel non essere propriamente né singolare né plurale. O nell’essere entrambi – singolare-plurale”, in Espósito, R. *Terza persona: política della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2007, p. 132. Portanto, essas vozes sem corpo na narrativa de Beckett são justamente um impessoal, uma terceira pessoa?

⁷⁴ BADIOU, 1994, p. 72.

Cito agora algumas passagens para acompanhar, mesmo que precariamente, o que estou tentando ainda desenvolver aqui. Na narrativa de Beckett essa questão da escuta e do grito está presente, como de fato escutamos, em vários momentos, “de tempos em tempos”. Em *Molloy*, escutamos através da leitura: “E de repente me lembrei do meu nome, Molloy. Me chamo Molloy, gritei, de supetão, Molloy, isto me veio agorinha (...) E a sua mãe, disse o delegado, ela também se chama Molloy? Fiquei pensando. Sua mãe, disse o delegado, ela se chama –. Deixe-me pensar!, gritei”⁷⁵. Em outro momento: “A dor muda deve ser a mais temida, a meu ver”⁷⁶. Agora um possível paradoxo, mas não absolutamente: “Tenho um ouvido extremamente sensível. Mas não sou nada musical”⁷⁷. E se mostra esforçado: “De vez em quando aguçava o ouvido”⁷⁸.

Em *Malone morre*, há uma passagem que parece questionar, assim como o dizer bem, a voz do silêncio: “E o tique-taque do invisível relógio era como a voz do silêncio, que, um dia, como a treva, também ia triunfar. E então tudo seria silencioso e escuro e as coisas estariam, finalmente, em seu lugar, para sempre”⁷⁹. Insisto ainda: não seria justamente essa voz do silêncio que triunfa como a treva, escuro absoluto, e não o cinza a que Beckett tanto se refere, não seria a própria morte? Em outra passagem: “Sim, não preciso refletir, nem antes nem depois, é só abrir a boca para que ela preste testemunho sobre minha velha estória e sobre o longo silêncio que me deixou mudo, tanto que, agora, tudo é silêncio”⁸⁰. Aqui uma mudança de paradigma: “Dá pra ver pelas orelhas que ele não está contente”⁸¹. Mais adiante: “Não se atrevem a chegar perto de mim. Se acontecesse, eu iria gritar até fazer os olhos saltarem das órbitas. Vou tentar. Tentei. Não ouvi nada de extraordinário”⁸². Mais uma ainda: “Como é que pôde acontecer de eu não ter ouvido nada quando ele me falou e tê-lo ouvido quando partiu, assobiando? Quem sabe ele fez de conta que estava falando comigo, para tentar me fazer acreditar que eu estava surdo”⁸³.

Finalmente, em *O Inominável*: “(...) e o que me cerca tão de perto e me impede de ver, eu saberia se é o vazio sempre, ou se é o cheio, segundo o ruído que ouvisse”⁸⁴. Em outra passagem: “(...) sobre o que ouço, que não é o barulho inocente e necessário das coisas mudas na sua necessidade de durar, mas a tagarelice aterrorizada dos condenados ao silêncio”⁸⁵. Mais adiante: “(...) para mim está começando, o fim está começando, eles param, para escutar os meus gritos,

⁷⁵ BECKETT, 2007, p. 43.

⁷⁶ *Idem*, p. 153.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 176.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 201.

⁷⁹ BECKETT, 2004, p. 39.

⁸⁰ *Idem*, p. 39.

⁸¹ *Ibidem*, p. 99.

⁸² *Ibidem*, p. 101.

⁸³ *Ibidem*, p. 127.

⁸⁴ BECKETT, 2009, p. 41.

⁸⁵ *Idem*, p.109.

não vão parar mais, sim, vão parar, os meus gritos vão parar, de tempos em tempos, vou parar de gritar, para escutar, se alguém me responde, para ver, se alguém vem, depois irei, fecharei os olhos e irei, gritando, gritar em outro lugar”⁸⁶. Aqui um movimento “rumo ao pior”: “Minha voz. A voz. Sim, ouço-a menos bem. Conheço isso. Ela vai cessar. Não a ouvirei mais. Vou me calar. Não mais a ouvirei ainda, escutando bem. Escutarei bem. Escutar bem, é isso que chamo me calar”⁸⁷. Mais uma vez, o silêncio: “O silêncio, uma palavra sobre o silêncio, sob o silêncio, isso é o pior, falar do silêncio, depois se trancar, trancar alguém”⁸⁸. Ainda rumo ao pior: “(...) 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 cacarejos, gluglu, ai, ui, pá, vou treinar, nhãm, xô, plof, pss...”⁸⁹.

O que estou propondo é pensar essa escuta, que possibilita ouvir tantas ressonâncias, a partir de uma disjunção inclusiva, para dizer com Deleuze, silêncio-grito. Abolir o silêncio, um equívoco; abolir o grito, outro equívoco ainda. Como pensar o imaginário senão, ainda e também, pela imaginação? Daniel Link, em seu recente livro, *Fantasmas: imaginación y sociedad* (2009), enfatiza a relação entre imaginação e imaginário: “Hoy sabemos (volvemos a saber) que nociones como “*imaginación*” e “*imaginario*” remiten, al mismo tiempo, al universo de lo privado y de lo público, al campo de las prácticas sociales pero también al campo de las prácticas retóricas”⁹⁰. Link parece nos dizer que a imaginação nos remete à origem, à fundação, ao privado, ou ainda, à literatura como a arte do acabado e do intocado. Para Link, no entanto, se dá em outra direção: “lo imaginario en su estado más puro nos arrastra a una versión de la literatura como el arte de lo *no construido*, en vez de la opción (mucho más banal) de la literatura como arte de lo *preconstruido*”⁹¹. O imaginário deixa resíduos numa escritura que se articula mais por gestos do que por representações, pois ele nos coloca uma série de questões éticas, e não apenas estéticas. Mas o que são os fantasmas para Daniel Link? Ele nos diz que:

Los fantasmas tienen su potencia y esa potencia es una fuerza de desintegración. Si hay una potencia de ser en los fantasmas es porque estos se mueven en el desierto (o páramo) como a través de un espacio agujereado: son la pura potencia del ser (o del no ser), nunca un límite, siempre un umbral⁹².

Esta passagem foi selecionada por Raúl Antelo, na conferência “A literatura é um arquivo (Os *Fantasmas* de Link)”, não por acaso, pois ele nos lembra a relação que este conceito possui

⁸⁶ *Ibidem*, p. 146.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 158.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 173.

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 176-177.

⁹⁰ LINK, 2009, p. 40.

⁹¹ *Idem*, p. 42.

⁹² *Ibidem*, p. 13.

com a *preparação figural*, discutida por Alain Badiou, no ensaio já abordado aqui neste ensaio, sobre a escritura de Samuel Beckett. E Antelo acrescenta: “O conceito que, portanto, Link nos propõe em *Fantasma*, abertamente apático, acefálico e minotáurico, me permite dizer que o fantasma não é o relato mas é a preparação do relato, ele não é vida, vivência, mas passagem da vida à obra que, ao ser in-operante, torna-se *texto*”⁹³. Portanto, o fantasma como potência presente entre um significante e outro possibilita dar para a ficção uma impotência, já que a sua presença se dá justamente como ausência. Este é um problema para Beckett, pois para ele tudo que é eterna presença mina a possibilidade de sobrevivência. Assim, a tarefa para Beckett parece não se constituir pelo acabamento de uma forma. E aqui está a relação entre imaginação e imaginário, visual e sonoro. O livro de Jean Luc-Nancy, *À l’écoute* (2002)⁹⁴, é fundamental para pensarmos tais questões. Para Nancy o visual persiste ainda, assim como a imaginação, no seu desvanecimento, enquanto que o sonoro aparece e desaparece na sua própria permanência. Segundo Nancy: “Habría, al menos de manera tendencial, más isomorfismo entre lo visual y lo conceptual, aunque sólo fuera en virtud de que la *morphe*, la «forma» implicada en la idea de «isomorfismo», se piensa o se aprehende desde el comienzo en el orden visual. Lo sonoro, al contrario, arrebatada la forma”⁹⁵. Portanto, fracasso é, para Beckett, potência⁹⁶, assim como o silêncio, já que misturado a tantos ruídos torna-se pura ressonância. Ao lado de *Argumentum e Silentio* poderíamos pensar em *Ululatus e Silentio*? Mais um imperativo do dizer, ainda.

⁹³ ANTELO, 2009, p. 7.

⁹⁴ NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

⁹⁵ NANCY, 2002, p. 12.

⁹⁶ Destaco o ensaio de Giorgio Agamben, “La potencia del pensiero”, como outra reflexão ainda possível para pensarmos a relação entre a escuta, o grito e o silêncio. Segundo Agamben: “La libertà come problema nasce proprio dal fatto che ogni potere è, immediatamente, anche un poter non, ogni potenza anche un’impotenza. Autenticamente libero, in questo senso, sarebbe non chi può semplicemente compiere questo o quell’atto né semplicemente colui che può non compierlo, ma colui che, mantenendosi in relazione con la privazione, può la propria impotenza”, in AGAMBEN, G. *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2005, p. 282.

Referências bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2005.
- ANZIEU, Didier. *Beckett et le psychanalyste*. Paris: Mentha Archimbaud, 1992.
- ANTELO, Raúl. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editorial Grumo, 2008.
- _____. “Ver-se vendo: voyant, voyou”. *Arteira*. Revista de Psicanálise, v. 1, 2008, p. 185-190,
- _____. “O arquivo e o presente”. In: *Gragoatá*, nº 22, Niterói, 1º semestre 2007, p. 43-62.
- BADIOU, Alain. *O século*. Tradução de Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Idéias & Letras, 2007.
- _____. *Para uma nova teoria do sujeito: conferências brasileiras*. Tradução Emerson Xavier da Silva, Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. *Pequeno manual de inestética*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*. Traducción Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. Tradução Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Molloy*. Tradução e prefácio Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.
- _____. *Malone morre*. Tradução e posfácio Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004.
- _____. *O Inominável*. Tradução Ana Helena Souza; prefácio João Adolfo Hansen. São Paulo: Globo, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2 - A experiência limite*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- CELAN, Paul. *Hermetismo e hermenêutica: Paul Celan – Poemas II*. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; São Paulo: Instituto Hans Staden, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DIDIER, Anzieu. *Créer – Détruire*. Ed.: Dunod, Paris, 1996.
- ESPOSITO, Roberto. *Terza persona: politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2007.
- FELDSTEIN, R.; FINK, B.; JAANUS, M. (orgs.). *Para ler o seminário 11 de Lacan*. Tradução Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- FILHO, Junqueira. “A ‘disputa’ (*prise de Bec*) entre Beckett e Bion: a ‘experimentação’ do *insight* no resplendor da obscuridade”. *Revista Brasileira de Psicanálise*, Volume 42, n. 2, p. 103-117, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Estética; literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. Michel. *O que é um autor?* Tradução António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Rio de Janeiro: Passagens, 1992.
- FREUD, Sigmund. *Estudos sobre a histeria*. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).

_____. Três Ensaio sobre a teoria da sexualidade. In: *Obras psicológicas completas*. Edição Standard Brasileira. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LACAN, Jacques. *O seminário livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro: 1985.

LINK, Daniel. *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Traducción Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

_____. *Ser singular plural*. Traducción Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006.

SOUZA ANDRADE, Fábio. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Ateliê, São Paulo: 2001.