



Universidade de Brasília

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação

Camila Márdila dos Remédios Evangelista

**O lapso em Beckett e Cortázar como processo de pensamento do
sujeito dialógico bakhtiniano**

Brasília
2011



Universidade de Brasília

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação

Camila Márdila dos Remédios Evangelista

O lapso em Beckett e Cortázar como processo de pensamento do sujeito dialógico bakhtiniano

Monografia apresentada à Banca Examinadora da
Faculdade de Comunicação como exigência final para
obtenção do título de Bacharelado em Comunicação
Social – Publicidade e Propaganda.

Orientador: Pedro David Russi-Duarte

Brasília, 2011

O lapso em Beckett e Cortázar como processo de pensamento do sujeito dialógico bakhtiniano

Camila Márdila dos Remédios Evangelista

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro David Russi Duarte
Orientador

Prof. Dr. Walter Romero Menon Jr

Prof. Dra. Priscila Rufinoni

AGRADECIMENTOS

Àquele que originou todo o processo, meu diálogo primeiro com o pensamento, Pedro Russi. Ao Adriano e Fernando Guimarães e todos do Núcleo Resta Pouco a Dizer, pelos encontros que me despertaram uma paixão inominável. Por ser a ‘eterna chama’ que ainda alumia o caminho, agradeço à Maria Vitória, pois tanto fomos e por tanto passamos, que as lembranças têm sua voz. À Ludmilla e seus olhos, boca, narinas e orelhas tão presentes nesses últimos tempos de tantos quererem. Por serem os meus *outros* necessários, agradeço ao Vinícius, Chico e Paulo, pelos abraços demorados, à Ju e Thamires, pelas prosas em uma praça longe daqui, à Alê, por ser o ouvido sensível que sempre escuta, ao Diego, por ter sido feito tanto pra nós dois, e à Janine, minha companheira-irmã antimonotonia.

Por fim, meu amor maior aos que sempre foram minha morada. Ao meu irmão, pelos caminhos que me abriu, ao meu pai, pelo mais carinhoso colo, e à minha mãe, por ser a melhor parte de mim.

*É quando a vida vaze
É quando como quase
Ou não, quem sabe.*

Paulo Leminski

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o sujeito que se depara com a fragmentação de seu *eu*, submetido ao fluxo dialógico que rege as vozes que habitam sua mente. Tomamos como ponto de partida a Teoria do Dialogismo de Bakhtin e encontramos, em duas personagens da literatura, uma ilustração da percepção do *outro* como condição intrínseca à verificação da própria existência. A primeira é a mulher da obra *Eu Não*, de Samuel Beckett, que suscita o problema do *eu* que não se encontra na linguagem e que, por isso, recusa a autoria dessa enunciação que escapa à qualquer estabilidade de sentido, e o outro é Oliveira, do romance *O Jogo da Amarelinha*, de Julio Cortázar, que permite que ressaltemos o carácter defectivo dos raros instantes em que somos surpreendidos por uma visão exotópica de nós mesmo. De modo que buscamos a compreensão dessa experiência como um processo de *lapso* presente no pensamento dialógico que, distraído da função convergente de enformação do *eu*, se percebe constituído também de *quase-eus* que lhe escapam. Assim, adotamos uma perspectiva que coloca em crise a autonomia conferida ao homem que carrega todo seu sentido em si, e enxergamos um sujeito que é sempre sentido porvir do seu diálogo com um *outro*.

Palavras-chave: teoria do dialogismo, sujeito dialógico, exotopia, lapso, percepção

ABSTRACT

This work proposes a reflection on the subject who is faced with the fragmentation of *self*, submitted to the dialogical flow of the voices that inhabit his mind. We take as starting point the theory of dialogism of Bakhtin, and in two different figures in literature, we find an illustration of the perception of the *other* as an intrinsic condition for verification of their existence. The first is the woman in the play *Not I*, of Samuel Beckett, who raises the problem of the self that doesn't find itself in the language and, therefore, denies the authorship of this enunciation that escapes any stability of meaning, and the other is Oliveira, in the novel *Hopscotch*, by Julio Cortazar, that allow us to emphasize the defective aspect of the rare moments when we are surprised by an exotopic vision of ourselves. In this way, we intend to understand this experience as a lapse process present in the dialogical thinking, that distracted from its convergent function of self-forming, can be also seen as made of near-selves beyond our reach. Thus, we adopt a perspective that puts into crisis the autonomy granted to the man who carries all its meaning in itself, and we see a subject who is always meaning yet to come of his dialogue with the *other*.

Keywords: theory of dialogism, dialogical subject, exotopy, lapse, perception

Sumário

Introdução.....	2
Capítulo 1 - Eu e o Outro: a natureza dialógica da realidade discursiva do sujeito em Bakhtin	6
1.1 - Crítica ao formalismo russo e a origem do problema bakhtiniano	6
1.2 - Processo comunicativo: a enunciação.....	8
1.3 - A relação dialógica e o que está ausente	10
1.4 - Exotopia: eu e o outro sujeitos ao diálogo	11
Capítulo 02 - O sujeito beckettiano fragmentado pelo fluxo dialógico interno.....	16
2.1 - A ausência do <i>eu</i> como representação de um sujeito em construção na obra de Samuel Beckett.....	16
2.2 - O corpo limitado em processo interior.....	18
2.3 - O <i>eu</i> que não se encontra na linguagem.....	19
Capítulo 03 - O sujeito dialógico em Beckett e Cortázar.....	22
3.1 - O <i>eu</i> falha: o sujeito que se percebe <i>outro</i> em seu processo de enunciação	25
3.2 - O que não sou: A defectividade apreendida pelo sujeito no plano de fora do <i>eu</i>	36
3.3 - Entre a <i>epifania</i> e o <i>lapso</i> : uma busca pela compreensão do instante de descuido do <i>eu</i>	43
3.3.1 - Algumas noções que envolvem a ideia de <i>epifania</i>	43
3.3.2 - O lapso como processo que constitui o sujeito dialógico fragmentado	45
Conclusão.....	49
Referências Bibliográficas	53

Introdução

Este trabalho surge na tentativa de compreender o *sujeito dialógico*, traçado por Mikhail Bakhtin (1895-1975), a partir da obra *Eu Não*¹, de Samuel Beckett, e do capítulo 84 do romance *O Jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar. Os personagens, apresentados por ambos os escritores, suscitam o instante em que a unicidade do *eu* é desestabilizada pela percepção de si como *outro*. Tratam do momento em que se enxergam fragmentados, como se, de repente, pudessem se descolar de seus corpos e, assim, se assistissem de uma posição de fora, diferente da que vivenciam todos os dias de dentro de si mesmos. É tal experiência, que vemos acontecer em *Eu Não*, e sobre a qual se manifesta Oliveira, personagem de Cortázar, que ilustra a proposta bakhtiniana de um sujeito que confirma sua existência a partir de sua relação com o *outro*, ou seja, com algo que não coincide na sua já-presença no mundo. Portanto, procuramos explorar a *dialogicidade* expressa por essas personagens que experienciam a ininterruptividade de suas mentes habitadas por vozes que se relacionam o tempo todo. Por um ínfimo instante em que todo o resto parece ter sido apagado, elas se vêm diante de apenas si mesmas, acometidas por essa cisão que gerou o *outro* possível, garantindo a continuidade das trocas, que autorizam a existência.

São experiências como essas, em que nos percebemos sujeitos submetidos a inesgotáveis encontros com o *outro*, que nos fazem suspeitar de nossa autonomia enquanto “donos” do próprio discurso. O instante que nos surpreende com a percepção de que nosso pensamento está em processo *dialógico*, isto é, em fluxo de troca constante, problematiza nossa capacidade de apreensão e convergência de tudo isso que sentimos escapar à linguagem, e que parece ir muito além do que jamais imaginaríamos caber em nós mesmos. Nos confrontamos, assim, com a noção de que não somos a construção estável de um *eu*, pois há pedaços que nos esvaem, e sobre os quais não conseguimos fixar uma vigilância impecável. O presente trabalho parte, portanto, de uma inquietação em torno da perspectiva cartesiana que defende um sujeito constituído pela capacidade de reconhecer o próprio pensamento, em constante acúmulo de elementos que se articulam na enformação do seu *eu*. Há em nossa discussão uma tentativa de colocar em crise a visão romantizada sobre um homem-herói que, por estar sempre ciente de seus atos, consegue se enxergar na totalidade dos acontecimentos que compõem sua vida. A representação desse sujeito linear, que encontra

¹ Tradução não publicada de Bárbara Heliodora para a peça curta *Not I*, de Samuel Beckett, gentilmente cedida para este trabalho por Adriano e Fernando Guimarães.

justificativa em sua própria história livre de lacunas, nos parece incompatível com os momentos em que nos percebemos terrivelmente submetidos a uma torrente de pensamentos que rompem os contornos desse suposto *eu* concluído. A inevitável identificação com as personagens beckettianas surge, então, pela maneira como se apresentam sujeitos em processo de falhas. São admitidas as contradições e as aporias que permeiam o fluxo de suas existências, pois não há posição privilegiada capaz de determinar *um* sentido à vida.

“Tudo o que já existe sem justificação como que ousou já determinar-se e estar aqui (por teimosia) nessa sua determinidade no mundo, que *ainda* é todo vindouro em seu sentido, em sua justificação, à semelhança da palavra que gostaria de determinar-se inteiramente numa frase ainda não emitida nem pensada inteiramente. Todo o mundo em sua já-realidade, já-presença (isto é, onde ele pretende coincidir consigo mesmo, com seu dado, tranquila e independentemente do presente, onde o ser se basta a si mesmo) não resiste à crítica semântica imanente a ele mesmo. O pensamento proferido é uma mentira (...), o mundo em sua presença é uma expressividade, uma palavra que já foi dita, já se fez ouvir. A palavra pronunciada se envergonha de si mesma à luz única do sentido que precisaria enunciar.” (BAKHTIN, 2010: 121)

Assim, nossa inquietação está na percepção da insuficiência da palavra já proferida, na instabilidade do sentido, que está sempre porvir, e no *eu* que jamais coincide consigo, visto que seu encontro é sempre com um *outro*. De modo que este trabalho serve à exploração desse *eu* que não se encontra na linguagem, que se percebe sentido ainda todo vindouro e, logo, não se propõe sujeito de uma construção que sustenta a totalidade de sua existência.

Para isso, encontramos Bakhtin como referência teórica que também se compromete com uma visão diferente sobre a realidade discursiva do homem. Por questionar modelos de Comunicação engessados, que reduzem nossas relações inter-humanas a um esquema que ignora o contexto extra-verbal que nos envolve, adotamos sua Teoria da Enunciação como ponto de partida que transforma nosso entendimento sobre os processos comunicativos. Compreender que o diálogo é uma relação *eu-tu*, em que a troca se dá entre consciências dotadas de horizontes próprios, é abandonar a ideia de que a Comunicação se vale de mensagens, com sentidos concluídos em si, em defesa da perspectiva da enunciação, que se constrói pelo processo de interação.

O primeiro capítulo, portanto, relaciona tais conceitos bakhtinianos que permitem a constituição desse sujeito que, em ininterrupto encontro com o *outro*, não atinge sua conclusão em um *eu* autônomo, que se basta. A instabilidade do que jamais se coincide, confere ao homem sua condição *dialógica*, já que nenhuma existência prescinde de um *outro*,

capaz de ver o que o sujeito não alcança de dentro de si. Daí nossa abordagem também sobre a questão da *exotopia*, uma posição fora do *eu*, que ressalta a impossibilidade do homem se dotar de um acabamento que contemple sua totalidade.

No segundo capítulo, fazemos um panorama que reúne as personagens do dramaturgo Samuel Beckett à luz do princípio do sujeito fragmentado. A recusa dos procedimentos dramáticos que propõem grandes acontecimentos e transformações na vida de um herói, faz com que o autor problematize o homem submetido a uma existência que não enxerga redenção, mas que, ainda assim, deve prosseguir. Ao colocar suas personagens em situações extremas, imobilizadas ou totalmente retiradas de um contexto palpável de mundo, Beckett intensifica a crise do sujeito que se percebe aquém da pluralidade de momentos que sua mente experiencia. Por se sentir desencontrado de um *eu*, capaz de organizar o desenfreado fluxo de pensamento que o acomete, o personagem beckettiano não se reconhece nesta “voz que fala, sabendo-se mentirosa, indiferente ao que diz, velha demais talvez e humilhada demais para poder dizer alguma vez enfim as palavras que a façam parar” (BECKETT, 2009: 49).

O terceiro capítulo surge, então, para que possamos compreender a obra *Eu Não*, de Beckett, a partir do aspecto *dialógico* manifestado pelo monólogo dessa personagem que sofre um descolamento de si, se percebendo como uma *outra*. O processo desencadeado por esse instante, em que uma massa de palavras proferidas se sobrepõe à estabilização de qualquer sentido, coloca em cena os problema da recusa do *eu* e da autopercepção do sujeito.

Assim, o encontro com o personagem Oliveira, de Julio Cortazar, configurou a possibilidade de usarmos uma voz, ainda literária, que fizesse uma leitura da experiência beckettiana do instante de brusca fragmentação do sujeito. Nos valem, portanto, de um relato de quem já retornou à estável posição cotidiana do *eu*, mas que é capaz de reconhecer a característica ausência de uma percepção uniforme e linear que alcance a multiplicidade de *quase-eus* gerados por tal instante.

Ainda no terceiro capítulo, propomos que esses momentos extraordinários das personagens não sejam compreendidos como uma *epifania*, que brota do banal e permite que o obscurecido se revele. Em contraponto, sugerimos um pensamento em torno da ideia de *lapso*, visto o sentimento essencialmente defectivo que marca o relato de Oliveira e a expressão da mulher de *Eu Não*.

Finalmente, na conclusão, empreendemos uma articulação que coloca em crise a perspectiva cartesiana sobre o sujeito. Afinal, ao partirmos do caráter *dialógico* do pensamento, que pressupõe a ininterruptividade submetida aos inesgotáveis encontros com o *outro*, nos deparamos com os limites de alcance da percepção e, mais ainda, da linguagem. E

é por desconfiarmos da representação de um homem construído sobre sua soberana autonomia e linearidade, que buscamos conferir valor ao processo de fragmentação que, antes de me mostrar *o que sou*, me surpreende com a visão do que *não sou*.

Capítulo 1 - Eu e o Outro: a natureza dialógica da realidade discursiva do sujeito em Bakhtin

1.1 - Crítica ao formalismo russo e a origem do problema bakhtiniano

Mikhail Bakhtin (1895-1975) é um teórico e historiador literário russo com expressiva produção concentrada entre as décadas de 20 e 40. Apesar de originalmente lançada em 1929, sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski* [ed. bras, 1981] foi reeditada em 1963 e obteve notória atenção do público. Outro autor estudado por Bakhtin foi Rabelais, momento que resulta em um livro sobre a cultura popular e o carnaval finalizado em 1940, mas publicado em 1965. De um texto para o outro, alguns especialistas já alertavam para uma certa dificuldade de se compreender a real ligação entre o Dostoiévski e o Rabelais de Bakhtin, qual era seu problema e o que aqueles estudos poderiam apontar como cerne do pensamento do teórico russo. Há uma lacuna de apontamentos que tornariam mais claro o desenvolvimento das ideias bakhtinianas entre um livro e outro, mas esses escritos, em sua maioria da década de 30, foram publicados apenas em 1975, ano da sua morte, no volume intitulado *Questões de literatura e de estética* [ed. bras, 1990]. Não podemos encontrar nesses estudos, contudo, uma relação justificável que ligue direta e necessariamente Dostoiévski a Rabelais, mas eles nos permitem observar um processo que prepara Bakhtin para a análise temática dos fenômenos do carnaval e da cultura popular. Apesar dessa edição surgir como uma ponte que nos permite acompanhar um pouco mais de perto uma transição, Bakhtin é revelado, em 1973, como autor ou co-autor de diversos artigos e de três livros publicados sob outros nomes na URSS no final dos anos 20, entre eles o famoso *Marxismo e filosofia da linguagem* [ed. bras, 1990]. Até hoje nenhuma prova efetiva foi apresentada, mas o linguista Viatcheslov V. Ivanov afirma que é de autoria de Mikhail Bakhtin os textos assinados como Pavel Medvedev e Valentin Voloshinov. Verdadeira ou não, essa proposição ressalta uma impressão deixada pelos primeiros escritos bakhtinianos, de um pensamento que se diferenciava consideravelmente de um estudo para o outro, e que assim, permitia um encontro com um Bakhtin diferente a cada leitura. No decorrer de sua carreira, entretanto, os trabalhos serão reconhecidos por sua unidade coerente e de fácil identificação devido à construção de uma visão marcadamente bakhtiniana.

No início de sua presença no mundo acadêmico, Bakhtin teve que se colocar em relação ao “formalismo” que, naquele momento, era considerado a linha privilegiada vigente entre os linguistas e escritores. Por nós chamados de “formalistas russos”, esses estudiosos

acreditam que a obra literária se justifica de dentro de si mesma, pela articulação dos elementos que a compõem internamente. Isso faz com que eles se atenham minuciosamente aos processos narrativos, às estruturas e características verbais em detrimento de quaisquer influências externas à obra. A busca é por uma coerência interna, o que acaba por despertar em Bakhtin uma crítica quanto ao “materialismo” dos formalistas devido a preocupação muito direcionada à linguagem como grande, e praticamente único, foco na problematização da criação poética. De acordo com Bakhtin, esse olhar exclusivamente para dentro da obra artística é limitador e deixa de fora as questões tanto de conteúdo quanto de forma. Observar os elementos constitutivos apenas entre si, e não em relação ao mundo, ao leitor e ao próprio autor, compromete o conteúdo a uma finalidade interna que o tornaria autônomo, separável e divisível sem perdas, absoluto em si. Quanto à forma, desconsiderar o autor e suas escolhas durante a criação, seria como ignorar sua enformação, uma vez que não se questiona a opção que o criador faz por um elemento e não outro entre tantos disponíveis.

Para Bakhtin, a excessiva visão voltada para o interior, e o objetivo de se bastar por si mesmo, talvez tenham como uma de suas influências a ideologia individualista em voga na época que, infelizmente, faz com que os formalistas deixem escapar alguns procedimentos e caiam na armadilha de se basearem em pressupostos contraditórios. A noção de forma, por exemplo, não está tão ausente da filosofia formalista, mas também não chega a se estabelecer como a interação dos diferentes elementos da obra e, por isso, imprescindível à análise. Para Bakhtin, a raiz desse pensamento não contempla a importância de se articular forma, conteúdo e material como união que possibilita a pesquisa. A “arquitetônica”, assim chamada por Bakhtin, é a articulação dessas três instâncias que é por ele apontada como base necessária aos estudos da estética da criação. Portanto, vale a ressalva de que a crítica bakhtiniana aos formalistas não diz respeito à negação da forma; ao contrário, é uma valorização da sua relação tanto com o material quanto com o conteúdo como elementos determinantes e interdependentes na construção de uma obra esteticamente significativa.

O que podemos observar é que Bakhtin, desde suas críticas iniciais ao formalismo russo até suas últimas produções acadêmicas, realizou abordagens diferentes sobre uma convicção que permanece como princípio de toda sua obra teórica e que se torna traço de identidade do pensamento bakhtiniano. Sua ideia é que as relações constroem o homem, isto é, o “outro” é constitutivo do humano. Em oposição ao caráter individualista do formalismo, esse é o ponto de partida presente nos estudos de Bakhtin. Segundo Tzvetan Todorov, em prefácio que abre o livro *Estética da criação verbal* [5 ed. Martins Fontes, 2010], há quatro momentos principais que funcionam como uma distinção das obras de Bakhtin não por

motivos de conteúdo, mas de viés de abordagem. Apesar da permanência de ideias chave, são diferentes as linguagens utilizadas. Por isso, Todorov propõe uma separação por períodos que possibilitam melhor compreensão da natureza do pensamento bakhtiniano que, em suas múltiplas facetas, expõe tanto suas variações quanto suas convicções permanentes.

Um assunto presente nas explorações de procedimentos estéticos, e que marca um período fenomenológico de Bakhtin, é a relação entre autor e herói, a necessidade do olhar externo de um outro capaz de lhe dar sentido. Já em um momento sociológico, é trabalhada a perspectiva de que o homem não é um ser deslocado do mundo e, por isso, seu pensamento se constrói a partir das relações inter-humanas. Outra abordagem que fica em primeiro plano em alguns de seus estudos, é o que passa a chamar de “translinguística”, que culmina na sua teoria da enunciação em que o objeto de estudo se torna a interação verbal. Em seu período predominantemente histórico, Bakhtin trata das manifestações culturais populares e o carnaval como espaços de intensa diversidade e pluralidade de discursos.

Poderíamos ainda acrescentar um quinto período, o dos últimos anos de sua vida, em que Bakhtin tenta sintetizar os quatro anteriores. Entretanto, o que de fato vale nossa atenção na apresentação que Todorov faz da carreira de Mikhail Bakhtin, é o traço comum e permanente. As abordagens mudam em um movimento de fronteiras avizinhas pela presença de uma convicção que aproxima e não opera por exclusão. Em todos os períodos, por mais breve que tenha sido nossa passagem por cada um deles nesse capítulo, enxergamos como intrínseco ao pensamento bakhtiniano a busca pelo outro, pelo inter-humano, pelas relações constitutivas do homem que não se justifica apenas de dentro de si mesmo.

1.2 - Processo comunicativo: a enunciação

Ainda se posicionando em relação aos modelos vigentes de pensamento como forma de começar a estabelecer suas novas propostas dentro da academia, Bakhtin avança sua crítica em torno dos procedimentos teóricos da comunicação. O esquema utilizado para análise, até então, considerava a comunicação uma transmissão de uma mensagem de um para o outro através de um código. Na lógica formalista, no caso, se a mensagem é construída pelos elementos presentes nela mesma, articulados entre si, independentes de finalidade exterior, é conseguinte a ideia de que ela seja vista como completa e dotada de uma informação que, quando codificada, poderá ser transmitida em sua totalidade para um destinatário que a lê de acordo com as normas intrínsecas ao código estabelecido pelo emissor. É justamente em

contraposição a esse modelo de comunicação que Bakhtin começa a se afirmar como o teórico que busca se aproximar ao máximo de uma realidade discursiva como um acontecimento inter-subjetivo.

Quando passa a questionar a linearidade do fluxo de informações proposto pelo esquema que dota de autonomia as instâncias “mensagem” e “código”, Bakhtin apresenta os termos “enunciação” e “linguagem” como conceitos que devem conduzir à mudança radical da leitura de um processo comunicativo. São responsáveis pela submissão da “mensagem” e o “código” ao papel de protagonistas de uma comunicação entre pessoas que não existem, ou seja, de uma situação completamente distanciada do mundo. Devido sua convicção de que é a relação “eu e o outro” que constitui o ser, Bakhtin afirma como indispensável a inclusão do contexto extra-verbal no que diz respeito à comunicação. Os homens são diferentes entre si, logo a multiplicidade de consciências implica considerar que uma situação de interação engloba referências distintas e, por isso, compreensões relativas ao processo de subjetivação do contexto.

No panorama em que pessoas reais se comunicam, existe a troca e não a transmissão imutável e homogênea de informações, pois em cada lado há alguém constituído por uma distinta relação com o mundo que desestabiliza uma unidade pressuposta. Não existe mensagem pré-relação. O processo comunicativo é um espaço que permite a enunciação ser construída à medida que se dão os encontros e de acordo com os contextos verbais e extra-verbais que envolvem essas consciências em estado de troca. Ao estabelecer essa interação como seu objeto de estudo em torno da comunicação, Bakhtin trata o homem como processo ininterrupto de enunciação, visto que as relações e os encontros são constantes, infinitos e irreproduzíveis. Alegar que é possível um momento que cesse toda a comunicação ou dois que se repitam puramente seria a negação da memória.

A noção que Henri-Louis Bergson nos apresenta sobre o movimento de nosso pensamento (SAHM, 2011), vai de encontro a Bakhtin no que tange à retirada da autonomia do sujeito sobre uma fala que carrega toda sua verdade em si. Em sua proposta filosófica, Bergson atenta para a ininterruptividade a que somos mentalmente submetidos. Por mais breves que sejam quaisquer de nossas percepções, elas ocupam uma duração em nosso pensamento que, por sua vez, exige um esforço de nossa memória para uma atualização contextualizada das informações que nos são apresentadas. É essa operação que faz com que diversos estados se interpenetrem e nos proporcionem uma pluralidade de momentos. Nós não acessamos mensagens e, em seguida, exercemos nosso poder de trancá-las em um espaço que nunca mais será habitado. Somos acometidos pela presença das relações que fizemos no

passado, das atuais e das que ainda aguardamos e antecipamos, intrínsecas a nossa já-presença no mundo.

Portanto, se nossa mente trabalha em uma ininterrupta reconfiguração que permite a criação de um sentido atual além de um neutro, se ela contextualiza nossas percepções para que uma compreensão e uma resposta sejam possíveis, podemos concluir que o processo comunicativo se dá na subjetividade experimentada pelos interlocutores. Daí a impossibilidade de um espaço homogêneo que permita a continuidade de uma mensagem imaculada transmissível. Na troca entre consciências de sujeitos reais acontece a construção de uma enunciação que se vale de uma linguagem que é mais que um código. A linguagem está em condição inseparável do contexto que a cerca, ela contém o que veio antes, durante e o que virá depois daquele encontro, se relaciona também com o não dito, com o que não é palavra mas comunica. Oposta à imagem sugerida pelo “código”, a linguagem não é uma compilação de regras que nos permite alcançar uma verdade em qualquer situação. Assim como a enunciação, ela não se justifica autonomamente. O que permite nossa comunicação é a reconfiguração da linguagem a cada processo enunciativo em construção, é a combinação entre o sentido neutro de um sistema comum de signos e o sentido atual gerado pela interação entre o convencional compartilhado e o contexto específico de um sujeito em relação com o mundo.

1.3 - A relação dialógica e o que está ausente

Ao compreender a linguagem como além de um sistema fechado de códigos, Bakhtin busca uma realidade discursiva que se diferencia dos esquemáticos “emissor” e “receptor”, essencialmente pela sua *dialogicidade*. Quando o objeto de estudo se torna a enunciação, é retirada a soberania de um enunciador sobre um enunciatário. O diálogo como discurso vivo pressupõe um princípio firmado na teoria da enunciação, na qual sujeitos trocam informações pois estão situados em um mesmo plano, livres da hierarquia de um suposto falante em superioridade sobre um outro que se submete à pura e simples recepção.

Nós não temos controle sobre nossas falas ao ponto de assegurarmos que ao outro chegue nossas completas intenções, até porque acabamos por enunciar algumas que nem mesmo programamos, mas que estão presentes em nosso processo enunciativo. É inevitável nossa constante compreensão e emanação indivisíveis no tempo e no espaço. Bakhtin não acredita em um entendimento separado de uma resposta e vice-versa. A partir do momento

em que percebo, reajo em respostas que gerarão, por sua vez, outra compreensão em um outro que continua essa eterna troca. Começa a ser ilustrado aí o sujeito dialógico bakhtiniano em sua ininterrupta relação com uma outra consciência.

Quando falamos do diálogo, porém, um importante diferencial de Bakhtin é pensá-lo como processo que não envolve apenas duas pessoas. O número mínimo de participantes em uma relação dialógica são três, e desse pressuposto se abre uma porta que nos permite compreender nossa relação com o outro, com o mundo e com nós mesmos. Em uma estrutura clássica de comunicação, a presença do que está ausente é menosprezada. Porém, dois interlocutores não são únicos e suficientes a um discurso, pois há um terceiro elemento que representa os elos anteriores a esse encontro. O outro, com quem troco enunciados, carrega tanto sua voz presente, que determina o encaminhamento de meus argumentos, faz com que eu antecipe respostas e elabore réplicas quanto as outras vozes anteriores ao diálogo, que me influenciam em minhas escolhas e já impregnaram minhas palavras de sentidos.

Mesmo quando estamos em monólogo interior, operamos com nossa consciência compartilhada entre um “eu” e um “outro eu” que se problematizam. Tratar dialogicamente também nossa relação com nossa própria consciência, é uma perspectiva que complementa a ideia de que a fruição do pensamento é submetida a um movimento constante. O encontro com um outro externo não estanca nosso processo interior, mas o interpenetra. Mais complexo que um esquema de setas que indicam o caminho percorrido por uma mensagem passível de ser localizada em alguma instância específica, o que podemos sugerir como imagem do dialogismo bakhtiniano é um emaranhado não linear, com pontos que formam nós, outros apenas se encostam e há ainda aqueles que sequer se aproximam, mas que se retorcem pela presença do outro. Todas essas posições participam de um diálogo, o que torna a enunciação maior que um enunciado verbalmente concluído. Muitas vezes o que se quer dizer está no que não se colocou em palavras, e o contrário também se torna válido.

1.4 - Exotopia: eu e o outro sujeitos ao diálogo

Grandes desestabilizadoras de nossos discursos são as palavras, nunca inauguradas por nós, que estamos eternamente condenados a tomá-las emprestadas de outras vozes. A questão das palavras já habitadas por outros e a manipulação de situações e contextos que as tornem moldáveis a um discurso próprio é um desafio presente no estudo da criação estética verbal.

Como um autor que só dispõem de suas experiências subjetivas é capaz de dar vida ao discurso dos outros (os personagens)? Como que tantas outras vozes serão construídas a partir de um único indivíduo sem que todas sejam submetidas a uma soberana?

Em sua fase fenomenológica, Bakhtin analisa a relação autor-personagem e encontra Dostoievski como exemplo inspirador a uma reconceituação da ideia de exotopia. Pensada como condição necessária à criação estética, a exotopia é uma relação em que um externo (autor) é dotado de elementos de *transgrediência* que o tornam capaz de englobar o todo do outro (personagem) e, assim, dar-lhe sentido. Claramente, essa perspectiva implica em uma exterioridade superior, pois parte do pressuposto de que um lado detém informações transgredientes, ou seja, que vão além da consciência que o outro tem de si mesmo. Porém, o que Bakhtin coloca em evidência após seu encontro com a obra de Dostoievski é a subversão dessa superioridade a priori, pois seus romances são elevados ao status de dialógicos.

Bakhtin é radical ao considerar Dostoievski um escritor que opera no mesmo plano que suas personagens, que subverte a posição do autor até torná-la igual a de seu herói, o que resultaria em um questionamento enorme sobre a real função da exotopia na criação estética. Em acordo com uma observação de Todorov, a contribuição de Bakhtin ao colocar em crise a relação exotópica, seus métodos e variantes é, sem dúvida, uma discussão que abriu caminho para uma nova leitura da relação autor-personagem, mas valem algumas ressalvas iniciais:

“Bakhtin parece estar confundindo duas coisas. Uma é que as idéias do autor sejam apresentadas por ele, no interior de um romance, como tão discutíveis como a de outros pensadores. A outra é que o autor esteja no mesmo plano que suas personagens. Ora, nada autoriza tal confusão, já que também é o autor que apresenta tanto suas própria ideias quanto as das outras personagens. A afirmação de Bakhtin só poderia ser exata se Dostoievski confundisse, digamos, com Aliocha Karamazóv; poder-se-ia dizer nesse momento que a voz de Aliocha está no mesmo plano que a de Ivan. [...] Dostoiévski não é uma voz entre outras nos seus romances, é o criador único, privilegiado e radicalmente diferente de todas as suas personagens, uma vez que cada uma delas não é justamente, senão uma voz, enquanto Dostoiévski é o criador dessa própria pluralidade.” (TODOROV, 2010: 25)

Dessa forma, nos interessam imensamente nesse trabalho os estudos realizados por Bakhtin em torno desse autor capaz de criar polifonias, mas não vamos compreendê-lo como escritor no mesmo plano de sua personagem, em uma confusão de vozes. Quando Dostoievski surpreende Bakhtin, até então saturado de obras *monológicas*, em que o autor se utiliza de seus romances para impor seu discurso como uma espécie de panfleto de uma ideologia pré-determinada como a certa e verdadeira, uma outra via de acesso à indispensável exotopia é

explorada. O que cai por terra, definitivamente, é a ideia de que na criação há espaço para um observador privilegiado que hierarquiza consciências inabaláveis, característica própria ao monologismo. Em uma obra dialógica, ao contrário, é estabelecida entre o autor e a personagem uma relação entre “eu” e “tu” em detrimento da via clássica do “eu” e “isso”. Dessa maneira, o autor não fala do herói, mas com ele, pois o dota de uma consciência com horizonte próprio que, ao mesmo tempo que vai além do domínio da personagem, que só vê de dentro de si mesma, é maior também que o alcance total das mãos do criador. Assim, tratam-se de duas posições singulares, nem verdadeiras, nem absolutas, apenas incompletas e em necessidade mútua.

O que viabiliza a criação de uma obra em que o diálogo acontece, isto é, em que uma realidade discursiva seja representada em sua força, é a mudança de tratamento do “eu-isso” para o “eu-tu”. Essa troca de perspectiva proposta por Bakhtin vem da observação de nossas relações humanas e, por isso, em seu livro *Estética da criação verbal* nenhum novo conceito se apresenta gratuitamente, já imposto e aplicado à questão literária. Toda ideia vem imbuída de uma anterior maior que contextualiza, nos aproxima de uma imagem real como se uma lupa fosse colocada entre nós e o mundo e, dessa forma, nos reconhecemos. Podemos enxergar sua filosofia, suas convicções, e então adotá-las e torná-las instrumentos à leitura de nossa experiências subjetivas. Tal observação visa expandir a questão da exotopia para além do autor e a personagem na criação de um romance. Portanto, partimos do princípio “eu” e “tu” como gênese norteadora do pensamento bakhtiniano sobre a relação “eu” e um “outro” sendo aquele que não coincide comigo.

Algo essencial em Bakhtin é a percepção de nossa inevitável incompletude. Ela desemboca na minha condição de igualdade com o outro e, logo, no diálogo possível. O meu *eu-para-mim*, constituído pela experiência do meu vivenciamento interior, sofre da lacuna da minha imagem externa. Estou sempre me vivendo de dentro de mim mesmo, e meu sofrimento se orienta para o lado de fora com uma expressividade que eu não sou capaz de apreender.

“Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa.

Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse - *excedente* sempre presente em face de qualquer outro indivíduo - é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo [...]” (BAKHTIN, 2010: 21)

O que Bakhtin estabelece como posição favorável ao diálogo, ou seja, capaz de diminuir distâncias e possibilitar uma comunicação efetiva, é a exotopia que entra em empatia com o outro. Certos de que uma pessoa jamais coincidirá axiologicamente com a outra, e de que esse fundir-se, na verdade, acabaria com todo o diálogo, a busca proposta pela doutrina bakhtiniana é pela aproximação de horizontes. Estar em empatia com o outro é colocar-se no lugar dele e procurar compreender suas relações tal qual ele as vê de dentro de si. Esse *vivenciamento empático*, no entanto, pressupõe um retorno a minha posição que enxerga também o que o engloba exteriormente, o céu que há por trás de sua cabeça, a reação de sua sobrancelha às minhas palavras, a luz incômoda que bate em seus olhos; sobre todos esse elementos, o outro tem conhecimento apenas a partir de sua auto-sensação.

O limite determinante que há na compreensão de nossa exotopia em relação ao outro está entre o poder de torná-lo um ser concluído, acabado e objetivado a partir dos excedentes de que disponho, e o entendimento de que apesar de enxergar o que está por trás dele, há um núcleo interior que por mais que eu busque uma aproximação, sou incapaz de coincidir. Ao que diz respeito às questões interiores do homem, Bakhtin chama de alma. Visto que a imagem exterior já foi consagrada como transgrediente ao *eu-para-si*, à auto-sensação, podemos partir para a constatação da alma como um todo interior também orientado para além de nossa autoconsciência. Mais uma vez, o pensamento bakhtiniano segue o caminho do *eu-para-si* insuficiente a sua própria justificação, pois apesar de eu ser privilegiado por ser o único que me vivencia de dentro de mim mesmo, sou incapaz de condensar minha alma em um todo que determine o propósito e o sentido de minha existência, afinal, meu interior está em processo de formação no decorrer do tempo.

Quando Bakhtin trata a alma com um problema fora da ordem do psicologismo, marcada pela instituição de justificativas causais, é porque sua busca é pelo processo livre e axiológico de formação desse homem. A relação que travamos com o outro deve ser de construção de sua vida interiormente voltada para fora de si, são os momentos da existência do *outro para mim*. Assim, ao me vivenciar fora de mim no outro estou em *compreensão simpática* com ele. Há um lugar que se alcança que é da diferenciação entre o sofrimento que o outro experimenta de dentro de si, e o que eu sinto como sofrimento de dentro de mim: é o sofrimento do outro em mim.

O que Bakhtin acaba por definir como procedimento favorável à criação estética onde o autor (exotópico) visa tanto o mundo exterior quanto interior da personagem, é o tipo de relação humana favorável ao diálogo. Compreender simpaticamente o outro é dotá-lo de um sentido para mim que é diferente do propósito que ele constrói para si mesmo no decorrer de

sua existência. Colocar-se no lugar do outro é admitir outras posições além da minha habitual e dar espaço para que outras vozes se manifestem em mim: “Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não poder nem dever terminar. [...] Tudo é meio, o diálogo é o fim. [...] Duas vozes são o mínimo de existência” (BAKHTIN, 2008: 293)

Admitir uma posição diferente da que estou agora é um passo para a manifestação de sujeitos e consciências possíveis, o que possibilita o diálogo e, assim, autoriza nossa existência. Não só diante de um outro, mas em relação a mim mesmo, instabilizar os pontos de partida, adotar outra visão, é o que nos permite o diálogo interior. As vozes que nos habitam, nos multiplicam em um “eu” que confronta um “eu anterior” (não em sentido temporal, mas como diferenciação de posições) como consciências que podem trocar e estabelecer relações dialógicas internas. Compreender-se como sujeito dialógico em vivência com outros em igual condição, gera uma noção da comunicação como processo necessário à busca pela verdade, pois apesar de nunca a alcançarmos, são os encontros com o outro que nos aproximam cada vez mais dela.

Capítulo 02 - O sujeito beckettiano fragmentado pelo fluxo dialógico interno

2.1 - A ausência do *eu* como representação de um sujeito em construção na obra de Samuel Beckett

Retornamos ao *monologismo* como característica atribuída por Bakhtin aos romances dotados de uma voz superior única, que se sobressai pela hierarquia que estabelece em relação a outras que não existem como contraponto criador de tensão e diferença, mas como dispositivo de reforço a um sentido soberano. No início da década de 30, no entanto, ondas filosóficas europeias são comuns a diversos criadores que, mesmo sem um contato direto, compartilham princípios éticos e estéticos que problematizam a criação que centraliza um discurso pré-determinado como o válido. Jean-Paul Sartre, por exemplo, apesar de nos apresentar um trabalho claramente distinto da obra de Mikhail Bakhtin, foi uma figura importante ao pensamento do teórico russo por colocar em crise a posição de um observador privilegiado na criação literária; configurava-se aí uma proposta de aproximação à realidade discursiva do homem. Pois também Samuel Beckett (1906-1989), poeta, dramaturgo e romancista irlandês, se deixa impregnar dessa filosofia e pauta a peculiaridade de sua obra em personagens destituídos de completa autonomia sobre seus discursos.

Se pela doutrina bakhtiniana o diálogo é a relação responsável pela construção de um *eu*, em Beckett nos deparamos com tamanha instabilidade do sujeito da fala, que sua proposta artística calha evidenciar um homem em processo de desconstrução. O *eu* não se estabelece, não há um homem, uma posição, uma orientação, um sentido. O homem beckettiano não se mune de uma voz e a defende; ao contrário, ele a ignora como instrumento capaz de representá-lo fielmente. As situações de fala são orientadas para o nada, não é possível a identificação de uma voz minimamente estável em formação. Sem um início e sem um fim, com repetições estendidas ao infinito, os discursos das personagens em Beckett se descolam de um herói central em linear construção e são apresentados como fragmentos de múltiplas vozes em coexistência. A genialidade do autor, ademais, está em não deixar que a ausência de um *eu* se confunda com o monologismo da representação de uma “voz de todos”. A generalização cai na armadilha do sentido único embutido em si, contrário ao dialogismo bakhtiniano, assim, uma “voz universal” ainda seria apenas *uma* voz. Beckett opera sobre um recorte que podemos retirar da filosofia de Bakhtin: a pluralidade interior decorrente de nosso pensamento dialógico ininterrupto.

O que também é problematizado na obra beckettiana é a representação de um sujeito-centro autônomo que concentra e direciona todo o sentido de seus atos. Afinal, nossas palavras são tomadas emprestadas de *outros*, vivemos necessariamente em relação a um *outro* e nossos discursos são orientados para o *outro*. Vários de meus pedaços não me pertencem, estão nas mãos de um terceiro que também não alcança seus fragmentos colocados sob meus cuidados. Assim, o problema do *eu* e o *outro* não funciona como um quebra-cabeça que encontra sua solução na somatória de encaixes, pois as peças caem ou a que parecia ser a última acaba se revelando como abertura de uma sequência seguinte. De qualquer maneira, essa não deve ser a função do diálogo apontada por Bakhtin, como se nosso processo fosse uma reunião de informações que nos permitiria alcançar a verdade que justifica o percurso de nossa existência. Ciente de que a vida é um caminho para onde não se chega - e o homem quer chegar -, Beckett explora esse processo como uma redução do seu sujeito que, em vez de em regular construção acumulativa, se configura pelas perdas.

Ao subverter uma ordem dramaturgica que requer um herói repleto de atributos, Beckett nos apresenta um sujeito extremamente limitado. Suas personagens não entram em ação, não acontecem, não travam uma jornada pela redenção. Eles são uma subtração que impede o avanço sem, no entanto, serem passivos. O sujeito é submetido à sua existência e deve continuá-la; não se sabe bem porquê, mas continua-se, essa é a condição intrínseca. É devido a esse espaço entre o estar em atividade para nada e o ser submetido que Gilles Deleuze escreve um ensaio sobre o sujeito beckettiano intitulado *O esgotado* (DELEUZE, 2010). A limitação desse homem não é resultado de uma escada enorme que ele precisou subir ou de uma batalha que teve de lutar e que agora o deixou cansado, fatigado, incapaz de se levantar. O sujeito que não consegue mais realizar, mas que dispõe de diversas possibilidades de saídas disponíveis, está apenas cansado. Houve uma causa, uma precedência que o justifica assim e que aponta para um futuro diferente - basta que se retomem as forças, e logo ele estará recomposto em toda sua potência. O personagem de Beckett, por outro lado, não tem consciência desse limite a ser superado, ele é o próprio limite e é inseparável dele. Assim, nasce o esgotado, um homem exausto ao ponto de seu problema não ser a realização, mas a possibilidade. O esgotado é incapaz de gerar possibilidades, adotar um posicionamento, fazer uma escolha em detrimento de uma outra, mirar um futuro e dar os passos necessários à chegada. Esse sujeito não está em condição de controle sobre o tempo que o permita cogitar o que vem a seguir, organizar as lembranças de um passado e, assim, posicionar-se no presente. Ele está sob efeito da impossibilidade, da ausência de salvação que o deixa em suspensão em relação a linha que o permitiria se localizar e orientar sua ação.

2.2 - O corpo limitado em processo interior

A imobilidade das personagens na obra de Beckett é explorada à sua expressão máxima até o final de sua carreira. Inicia sua história no teatro com a peça *Esperando Godot* (1953), na qual Valdimir e Estragon são personagens condenados a esperar sempre naquele mesmo lugar, sob aquela árvore, por alguém que nunca vem. Essa eterna espera, que não se desenrola com o acontecimento de uma chegada, impede o avanço, logo, a realização de um enredo dramático espetaculoso. Em suas obras seguintes, peças curtas, novelas, roteiros para TV, os espaços são explorados como uma limitação física que extenua a situação de um sujeito que não pode possibilitar. Cada vez mais comprometido com a sugestão de que não somos senhores de nosso percurso, mas submetidos a ele, Beckett chega a aprisionar algumas personagens ao lugar mais insuportavelmente sufocante: a cabeça.

Na peça curta intitulada *Play* (1963), por exemplo, a rubrica do autor determina que no palco sejam apresentadas apenas as cabeça dos atores, presos dentro de urnas que escondem o resto de seus corpos. Outra indicação diz respeito à velocidade com que o texto deve ser dito, como um fluxo sem começo nem fim, ininteligível pela rapidez, como se aquilo fosse um movimento eterno de mentes que se vêem obrigadas a falar para sempre. É preciso continuar, não se sabe para onde. É preciso falar, não se sabe o quê. Não há para onde escapar, pois seu espaço é sua cabeça com suas lembranças reviradas e suas reações ao instante presente que não indica um futuro que se seguirá e, por isso, impossibilita sua estabilização no agora. O texto especifica a necessidade de repetições que abalem a representação de um início e um fim, e isso é recorrente na obra beckettiana. Afinal, o sujeito acostumado a orientar suas ações sempre em função de um objetivo seguinte, pautado pela certeza de seu próximo passo, quando se vê suspenso da promessa de um futuro, entra em crise com a ausência de finalidade que habitualmente não se deixa faltar.

A personagem Winnie, de *Dias Felizes* (1961), enterrada até o pescoço, Hamm que não pode ficar em pé, e Clov que não pode se sentar, ambos de *Fim de Partida* (1957), o Protagonista de *Catástrofe* (1982), que sofre de degenerescência fibrosa, todos sujeitos com limitações físicas que os tornam esgotados e submetidos à posição atual, que não promete redenção e não indica que havia uma unidade prévia que se deformou e na qual se poderia restabelecer. Para esses personagens danificados pela ausência, pela perda que sempre esteve ali, Beckett propõe um teatro que cria imagens e não narra histórias. Em vez de conduzir os espectadores ao acúmulo de informações que permitiria uma construção estável, suas personagens são apresentadas como uma energia que é ao mesmo tempo a potência que gera e

que dissipa, e que nos impede o habitual acompanhamento de um sujeito que se transforma ao longo de uma história.

Em *O esgotado*, Deleuze trata a imagem como um processo que engloba seu surgimento e seu próprio desaparecimento. Ela é um movimento no mundo do espírito que se manifesta apenas quando o corpo se encontra em repouso. O sujeito beckettiano é como a imagem, algo em vias de extinção, um fôlego no espírito diante da impossibilidade de avanço do corpo. A escrita que subtrai, que desconstrói o *eu* e exhibe a ausência, é uma recusa às dramaturgias que buscam a representação de objetos. Em vez disso, Beckett encontra no esgotamento um caminho para o sujeito em processo, um sujeito-imagem que se apresenta como um instante de movimento interior. Como em Bakhtin, o homem em questão é livre do psicologismo que reconstrói de forma cartesiana sua trajetória e, assim, nos deparamos com um trecho da existência axiológica do outro.

2.3 - O eu que não se encontra na linguagem

O escritor brasileiro Manoel de Barros diz que “imagens são palavras que nos faltaram” (BARROS, 2010: 263), e para Beckett, elas nos faltam sempre. O irlandês acredita que apenas a imagem tem o poder de interromper, por mais breve que seja, a opressão da memória e da razão, mas que o alcance desse instante amnésico tem a duração daquilo que já é seu próprio meio para terminar. A relação de Beckett com as palavras faz com que sua obra opere tentativas contra a linguagem. Por medo de que a segurança sobre sua língua-mãe, o inglês, contaminasse sua escrita de significações, o autor fazia questão de escrever em francês. Acreditava que assim poderia ser mais minucioso em suas escolhas, pois a procura por cada palavra se tornaria um teste de encaixe até que se encontrasse a mais adequada pela sua função dentro daquilo que estava sendo articulado e não pelo o que ela carrega de impregnações anteriores. Dessa forma, a imobilidade de suas personagens é compreendida também como a expressão da linguagem como aprisionamento do sujeito; ela faz com que seu próprio processo diante suas percepções se estanque pela procura de um chão, uma fixidez, uma estabilidade construída sobre palavras emprestadas dos outros para tratar de suas experiências subjetivas. Como autor que suspende suas personagens desse território seguro, Beckett brinca com o possível, mas sem realizá-lo - princípio norteador do sujeito esgotado. Para tanto, seu tratamento com as palavras tende a desfuncionalizá-las, retirá-las do contexto criado pelos outros como um mundo possível.

O romance *O inominável* (1949), terceiro da trilogia formada por *Molloy* (1947) e *Malone morre* (1948), é um monólogo conduzido por uma voz que afirma não falar de si mesma. Ela não assume uma posição que dote o *eu* de uma identidade pronta para expor suas formulações, narrar sua história e organizar suas lembranças passadas. A voz está cansada de ter ao seu alcance apenas palavras de segunda mão, gastas, usadas, manchadas; e por nenhuma ser própria à sua experiência, sua utilização é apenas a contradição de pegar o que vem dos outros e constatar como voz de ninguém.

“Qualquer coisa é sempre preferível a ter a consciência formada e controlada por terceiros e pela inércia dos hábitos de um mundo exterior, por isso compõe a redução dos significados como um passo rumo ao silêncio e ao fim da loucura que é ter de falar e só poder fazê-lo com palavras que não contam e nas quais não se acredita e com as quais inventaram o seu *eu* e o entupiram de sentido para impedi-lo de dizer quem é e de fazer o que tem de fazer até o ponto de o leitor ter de imaginar que é um surdo débil de espírito e que não ouve nada do que é dito nem antes nem depois e não compreende nada a mais senão o mínimo do mínimo para dizer o que diz esvaziando o seu *eu* das representações que não são dele.” (HANSEN, 2009: 09)

A voz não quer falar coisas, não quer ser reconhecida como a expressão de uma identidade e abre mão de suas preferências e da condução por *um* sentido. Daí a presença das aporias como fluxo que permite a continuidade de um discurso marcado pela sua incerteza. O esgotado beckettiano não deve ter um uso comum da linguagem, logicamente construída com a finalidade de enunciar o possível e servir à sua realização. Esse funcionamento habitual da construção verbal pressupõe um esquema de exclusão que dota o sujeito de uma posição de escolha que opera a favor de um em detrimento de outro. O que Deleuze chama de “disjunções exclusivas” (DELEUZE, 2010: 69) conduz a linguagem como instrumento próprio ao sujeito que se cansa, mas que não se esgota. Afinal, apenas uma combinatória que renuncia a qualquer ordem de preferência é capaz de explorar todas as possibilidades até o limite que antecipa seu total esvaziamento. De tal modo que as aporias se tornam uma ferramenta de “disjunções inclusas” (*idem*), onde todo o possível é dividido em si mesmo e estende-se ao nada.

A voz de *O inominável* afirma e nega ao mesmo tempo como forma de eliminar as representações próprias ao monólogo conduzido por um *eu* substancial que deseja significar. Ironicamente, o modo encontrado por Beckett em direção à dissolução das significações das palavras herdadas é o desgaste provocado pela fala verborrágica que tenta esburacar a linguagem até que não se tenha mais para onde ir, e assim tudo dito. Admitir as aporias é um convite à despersonalização de um *eu* que não toma uma posição principal, visto que a

multiplicidade de conexões próprias a esse processo que inclui e não exclui, sempre configurará sujeitos *quase-eus*, jamais finalizados e estruturados em *um si mesmo*.

“Mais uma coisa. Essa mulher nunca me dirigiu a palavra, que eu saiba. Se me aconteceu de dizer o contrário, me enganei. Se me acontecer a seguir, me enganarei. A menos que esteja me enganando neste momento. Ao dossiê em todo caso, ao apoio da tese que se deseja. Nunca uma palavra afetuosa, nunca uma reprimenda. Por temor de me revelar aos outros? Ou de dissipar a miragem? Vou resumir. O dia se aproxima em que terá de negar-me, a minha única fiel.” (BECKETT, 2009, p.96)

Como no sujeito bakhtiniano, a convergência de um discurso para um sentido único e verdadeiro se torna um movimento desinteressante à realidade discursiva que constitui o ser. Em Beckett, o homem é também, e principalmente, sua falha, visto que são os limites que nos obrigam a gerar possibilidades além das habituais. Apenas o descompromissado é capaz de agregar seus paradoxos, e a voz de *O inominável* não assume a responsabilidade de um monólogo como um todo dramático que o represente. Logo, permitir-se à contradição presente no trecho acima citado, abrir espaço para um possível engano em relação ao passado ou ao agora e, inclusive, estendê-lo ao futuro, é atingir um terceiro estado, acima do verdadeiro e falso, que o liberta do compromisso da defesa de um sentido a qualquer custo. Já a outra, a mulher capaz de construir sobre a voz uma imagem correspondente que deve cumprir expectativas, apenas ela pode negá-lo, uma vez que é a única fiel à identidade que atribuiu ao inominável.

O sujeito fragmentado beckettiano carrega um discurso caracteristicamente falhado, que não termina, que se interrompe, muda de direção, afirma e nega em seguida. Quando Deleuze alerta para a divisão em si, sofrida pelas personagens de Beckett, expressas pela utilização de combinatórias que não excluem, podemos localizar o que Bakhtin chama de monólogo interior. É o processo de pensamento do sujeito dialógico que, em condição à sua existência, não pode estancar o fluxo, e a troca se dá entre um *eu* e um *eu anterior* colocados em crise. O mesmo sujeito em diferentes posições que refletem diferentes horizontes. Mais uma vez, o homem é a sugestão do que pode ser a cada instante que não é este aqui, pois nunca pára, nunca se chega, jamais se completa a imagem que dita a palavra final e silencia. Por isso, as personagens de Beckett nunca morrem, seria uma solução fácil demais fazê-las calar na total escuridão. Sua inquietação é o espaço entre o nascimento e a morte, é o cinza que nem ao menos sabe a que distância está do branco e do preto e que, por isso, nos impele ao silêncio impossível.

Capítulo 03 - O sujeito dialógico em Beckett e Cortázar

No primeiro capítulo, ressaltamos da obra de Bakhtin o caráter dialógico estabelecido como princípio para compreensão da realidade discursiva do homem. Sua doutrina contrapõe a filosofia formalista que menospreza a relação inter-humana e extra verbal como constitutiva do sujeito, que não se justifica apenas por uma finalidade interna independente de seu contexto. De acordo com Bakhtin, o homem não nos interessa como um todo fechado, definido e objetivado; sua existência nos diz respeito a medida em que ele se relaciona com o *outro*, com tudo aquilo que não coincide nele mesmo, ou seja, que lhe permite a troca, o diálogo, o confronto, a crise. Mesmo quando o sujeito lida consigo, percebe-se que seu pensamento sofre uma cisão que instabiliza seu lugar de fala, visto que as vozes que o habitam, seus elos anteriores e atuais, se interpenetram e pluralizam o fluxo desse homem que não se orienta para apenas um sentido. De modo que, se ele acredita ter alguma autonomia sobre seu discurso, ignora que cada enunciado é apenas a objetivação de um trecho de toda enunciação em processo que não cessa, e cuja plenitude lhe escapa. Compreendida sua natureza dialógica, o sujeito deixa de se definir necessariamente pelo psicologismo de suas expressões, pois ele não é reduzido a uma linha coerente que funda seus atos e sua fala. Nenhum fragmento é mais verdadeiro só porque foi privilegiado pela organização de palavras em prol de seu destaque. Não nos cabe eger e centralizar pedaços de um fluxo e julgá-los mais ou menos constitutivos do pensamento, se o que nos basta não é uma mera presença, mas as relações geradas. O sujeito dialógico bakhtiniano é o processo de uma enunciação que não cala.

Assim, as personagens de Samuel Beckett, comentadas no segundo capítulo, se apresentam como uma espécie de ilustração à teoria do dialogismo. Ao negar-se à representação do sujeito como identidade inabalável, ele compartilha da crise, também instalada por Bakhtin, em torno da propriedade do homem sobre a linguagem. A criação beckettiana abala a estrutura dramática que procura fixar uma posição de fala determinada a orientar-se por *um* sentido. Seu sujeito é incerto, falho, não se conclui, não defende uma voz linearmente construída e não nos convida a acompanhar sua trajetória repleta de acontecimentos que o transformam. Afinal, quem é esse que afirma e nega ao mesmo tempo? O que é isso que não se faz compreender? Quem, o quê. Beckett problematiza essas instâncias ao admitir que “é difícil falar, mesmo uma coisa qualquer, e ao mesmo tempo concentrar sua atenção em outro lugar, lá onde jaz o seu verdadeiro interesse(...)” (BECKETT, 2009: 50). É intrínseca à linguagem a sua incapacidade de alcançar e ser fiel à subjetividade experimentada

por cada indivíduo, mas ainda assim, somos submetidos à ininterruptividade do nosso processo dialógico, ou seja, mesmo que nenhuma palavra seja emitida, estamos envolvidos por um fluxo que não silencia e não deixa de produzir enunciação.

É sob a perspectiva dessa comunhão que se desenha entre Bakhtin e Beckett, em relação às experiências que escapam à linguagem, que analisaremos o texto *Eu Não*, do autor irlandês. Apesar de criada, primeiramente, como uma peça curta, levaremos em consideração a adaptação realizada para a BBC (*British Broadcasting Corporation*) de Londres dois anos após sua estréia no teatro; em ambos os formatos, a atriz é Billie Whitelaw, presente também em várias outras obras do dramaturgo (*Happy Days, Play, Rockaby, Footfalls* etc). Visto que a peça foi reconhecida como a expressão máxima da fragmentação do sujeito em cena, pois o palco, completamente escuro, conta com apenas um pequeno foco de luz que ilumina somente uma boca, os recursos televisivos que recortam, aproximam e aumentam a imagem, serviram para intensificar essa voz de um corpo ausente; daí nossa preferência pela versão audiovisual para análise. Na verdade, a adaptação do palco para TV contou com o corte da personagem *Ouvinte*, que ficava a esquerda da plateia, um pouco acima do nível do palco, e movimentava os braços em um gesto de compaixão durante a enunciação de *Boca*, nos pontos específicos determinados pelo autor. Contudo, o *Ouvinte*, que deve tornar-se imperceptível a cada repetição de seu movimento ao longo da peça, é considerado por Beckett um elemento muito complicado para o palco e completamente dispensável na transposição para a tela. Por isso, em diálogo com alguns diretores que posteriormente remontaram *Eu Não*, o próprio autor afirma que seu corte não é algo tão comprometedor e que, aliás, nunca o viu funcionar efetivamente.

O que a leitura de *Eu Não* procura destacar nesse estudo, em relação ao que desenvolvemos em torno de conceitos de Bakhtin e Beckett, é a presença da noção de exotopia como uma instabilidade de posições que permite outras visões, novos horizontes, enfim, diferentes encontros com um mesmo *outro* percebido. Na questão da criação verbal, Bakhtin deixa muito clara a necessidade estética da figura do autor como um lugar de fora que está em constante vivenciamento e compreensão de sua personagem, ora buscando enxergar com os olhos de seu herói, ora retornando à sua visão criadora externa. Porém, como salientamos no primeiro capítulo, mais que um conceito aliado aos procedimentos estéticos da criação verbal, a exotopia é apresentada por Bakhtin como um princípio filosófico que permite uma leitura da realidade discursiva do homem. Além da relação entre autor e personagem, ela trata dos diversos *eus* que compõem nossos pensamentos, e dos diversos *outros* que nos interpenetram. É sob a perspectiva exotópica de que meu *eu* não coincide em

mim todo instante, muito menos no *outro*, que Bakhtin funda a dialogicidade como processo que determina nossa existência. São posições, em condição de diferença, que constituem um espaço de enunciação habitado por sujeitos dialógicos. Importante ainda, antes de reduzir o *outro* a apenas um externo qualquer em torno do *eu* fixo, centralizado e sempre estabelecido aqui onde estou, é que o dialogismo bakhtiniano pressupõe a ausência desse núcleo imóvel, caso contrário, o diálogo cessaria na completa solidão. As diversas vozes em mim determinam minha existência, elas não deixam que eu me cale. E é porque provocam meu encontro comigo, com o outro presente e com os ausentes, que sou capaz de perceber minha continuidade, me perceber processo inacabado e localizado em algum lugar ali entre meu nascimento e minha morte.

Como vimos em nossas considerações sobre alguns aspectos que permeiam a obra de Beckett, é justamente a impossibilidade de calar essas vozes que nos imputam a continuar, mesmo que não se saiba para onde e nem para quê. Elas condicionam a ininterruptividade do pensamento, em constante busca de algo que não encontra ou que se perde nas palavras manchadas de significações que não são minhas, não são o que busco nem o que encontrei, não são próprias à minha experiência e falham frente à minha necessidade. É por essa relação que estabelece com a linguagem, que Beckett a explora como um castigo do qual não se pode escapar, e que não indica caminho à salvação. Os grandes acontecimentos que compõe uma dramaturgia convencional não lhe interessam, pois sua obra suscita o turbilhão que é lidar com nossa já-existência, com a trama que já enreda nossa cabeça o suficiente para mantê-la muito movimentada. Nesse contexto, *Eu Não* é a expressão da personagem beckettiana, emaranhada em seu próprio processo interior de pensamento. A redução do exterior culmina na imagem de apenas uma personagem, e ela é *Boca*. Nem olhos, nem braços, nem pés, *Boca* é uma voz. A situação em que é colocada por Beckett, sugere um instante de descolamento que opera a cisão de uma mesma mulher em *Boca* e *Ela*, sobre a qual a voz fala. Uma personagem, duas posições. *Eu Não* trata do momento que corrompe o hábito cotidiano, em que nos vestimos de um *eu* composto de compromissos para consigo, e manifesta um descuido com essa unidade central ao ponto dela constituir posições que se confrontam, trazendo à tona a percepção de que estão em um processo que sempre esteve ali, apesar de obscurecido. Beckett cogita aquele pequeno momento em que nos sentimos espectadores de nós mesmo, ou seja, entramos em uma experiência exotópica em relação ao nosso eu, vivenciado internamente todos os dias.

Consideramos que o texto de *Eu Não* se propõe a ser o próprio processo dialógico entre *Boca* e *Ela* no instante de seu acontecimento. E ainda, com o objetivo de abordar essa

experiência exotópica também sob a perspectiva de seus pós-acontecimento, analisaremos um outro personagem, que se expressa sobre a sensação que já se foi. Ou seja, ele retornou à sua posição minimamente estável e disserta na tentativa de compreender o que já passou. Esse segundo personagem é Oliveira, do romance *O Jogo da amarelinha* de Julio Cortázar; e é especificamente o seu relato presente no capítulo 84 que servirá como complemento à nossa análise. Oliveira serve como um possível leitor da situação de Boca, não como alguém que a justifica e explica a fim de estabilizar sua complexidade, mas como um contraponto necessário ao diálogo que busca intensificar a noção de que a tal experiência é maior que o alcance das convergências que tentam amarrá-las a *um* sentido de conclusão.

3.1 - O eu falha: o sujeito que se percebe *outro* em seu processo de enunciação

Apesar de quase nunca tecer comentários ou oferecer maiores explicações sobre seus textos, Samuel Beckett chegou a dar pistas sobre a origem do monólogo *Eu Não*. Foi enquanto escrevia o seu romance *O inominável* que o autor se sentiu instigado a produzir uma próxima obra que diluísse ainda mais o sujeito, que o apresentasse fragmentado ao ponto de torná-lo apenas uma boca a emitir uma voz, e que esse fluxo de palavras ficasse a frente de qualquer sentido. Para tal, Beckett cria um monólogo que é “puro fenômeno bucal sem controle da mente ou compreensão, sendo somente parte escutado” (CAVALCANTI, 2006: 89). Alguns mecanismos são articulados de modo que a escuta do espectador seja a mais equivalente possível à escuta que a personagem tem dela mesma. Essa operação se dá através de referências a lembranças passadas completamente incertas, que passeiam pela fala sem se fixar, transitando entre a certeza e o engano, também pelas frases que se interrompem, mudam a direção, não finalizam e, principalmente, pela rubrica do autor, que afirma a necessidade da atriz, no papel de *Boca*, emitir o texto em alta velocidade.

O recurso da fala acelerada, também utilizada na peça *Play*, é uma maneira de impedir a psicologização do lado do ator sobre o texto de Beckett. Não deve haver construção interna que complete as lacunas do texto a fim de traçar relações de causa e efeito, como uma linha dramática de desenvolvimento da personagem. Assim, devem ser eliminadas pausas, entonações, gestos e ênfases que conduzam demais o espectador por um sentido próprio à leitura do ator e diretor sobre o texto. Como vimos no segundo capítulo, o sujeito beckettiano é esgotado porque opera através de aporias, ou seja, contradições coabitam a existência desse homem que não exclui nenhuma possibilidade a priori. Qualquer tentativa do ator em

estabelecer uma ordem psicológica interna seria um esforço contra o descompromisso que o esgotado exerce sobre qualquer preferência.

Ainda sobre a criação de *Eu Não*, Beckett constrói uma fala que, mesmo em seu fluxo acelerado e descontínuo, permite que o espectador capte um bloco de indicações que se relacionam e contextualizam a personagem. Caso isso não ocorra - o que é perfeitamente aceitável -, ainda assim permanecerá a imagem de um despejo de palavras que escapam à nossa apreensão, se tornam um zumbido que perturba não só *Boca*, mas também quem assiste. Em segundo plano, há o conteúdo da fala, expresso com toda a falha cabível ao fluxo de pensamento ininterrupto, que funciona como pequenos fragmentos que estimulam breves visitas à história da personagem.

A voz inicia narrando o nascimento de uma menina que, abandonada pelo pai e pela mãe, desconhece o amor. Nenhum acontecimento surpreendente, nenhuma reviravolta que marcasse momentos de sua vida até agora. Já está com setenta anos, e sua passagem pelo tempo não destaca nenhuma transformação digna de nota. Essa mulher, há poucos instantes, caminhava por um campo, sem rumo, olhando para o nada, até que a luz da manhã apagou e a mergulhou em completa escuridão, interrompida apenas por alguns facho de luz que vêm e vão em períodos irregulares. Agora não sente mais seu corpo, ignora também a posição em que se encontra, mas ainda assim, seu cérebro não pára:

“...lhe ocorrera pela primeira vez... depois dispensara... como tolice... todo aquele... raciocínio gratuito... até outro pensamento... ah muito depois... lampejo repentino... na verdade muito tolo mas... o quê?... o zumbido?... sim... o tempo todo o zumbido... assim chamado... nos ouvidos... embora é claro que na verdade... não é nos ouvidos de todo... é no crâneo... um rugido surdo no crâneo... e o tempo todo esse raio ou facho... (...) ... tudo em silêncio menos o zumbido... assim chamado... nenhuma parte dela se mexendo... que desse para ela sentir... só as pálpebras... chamam de reflexo... nenhuma sensação de espécie alguma... mas as pálpebras... até nos melhores momentos... quem as sente?... abrindo... fechando... toda aquela umidade... mas o cérebro ainda... ainda o bastante... ah muito mesmo!... a esta altura... em controle... sob controle...” (BECKETT, 1986)²

Inicialmente, ela não reconhece sequer a desatinada voz em jorro de palavras. Ao sentir seu lábios, os movimentos da face e sua língua, teve consciência de que ninguém mais emitira vogais que soassem dessa maneira, ninguém além dela mesma. Era verdade que durante setenta anos quase não falara; e apenas uma ou duas vezes ao ano esse som se fazia presente. Não fazia questão de fazer-se escutar pelos outros e fugia ao máximo de situações

² Tradução de Barbara Heliodora.

que exigissem diálogo. Talvez por isso relutasse tanto em reconhecer sua voz, tamanha a estranheza diante dessa verborragia nunca antes experimentada. Sua falta de controle sobre o fluxo, mais forte que seu desejo de calar-se, e ainda esse raio de luz que não poderia ser da lua, já que estava certa daquela ser uma manhã de sol no mês de abril, parecem impedir que ela afirme sua autonomia, inclusive para si mesma. Sente que aquilo pode ser um castigo, que está sendo punida por algum pecado e, por isso, deveria dizer algo que a declare culpada ou inocente, mas não adianta. A tentativa de dar alguma resposta, que não sabe, à alguém, que desconhece, não aponta solução, e então ela deve “tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor” (BECKETT, 1988: 07).

Esse fiapo dramático abriga indícios da vida de uma mulher que, no momento, se encontra em uma situação de desconforto gerado pelo estranhamento, pela completa ausência de domínio sobre sua voz, seus pensamentos e até seu corpo. Porém, a responsável por narrar o que se passa com essa mulher que ouvimos chamar de *Ela*, é a personagem à qual Beckett se refere como *Boca*. A última é quem está em cena, enquanto a anterior é a ausente de quem se fala. Além dessas duas, podemos ainda identificar na fala de *Boca* uma outra voz que só ela escuta, que a interrompe diversas vezes e a quem responde cada vez mais impaciente com a mesma sequência que indaga, nega e afirma: “... o quê?... quem?... não!... ela!...”³.

O jogo cênico proposto por Beckett em *Eu Não*, conduz o espectador à compreensão de que *Boca*, na verdade, fala de si mesma. A imagem construída em cena espelha o que é narrado: “...o corpo todo como se não existisse... apenas a boca... enlouquecida... e não pode detê-la...” (BECKETT, 1986)⁴. Assim, presenciemos o compromisso do autor com uma ideia que começou a ser explorada em *O inominável*, romance-monólogo que desabriga o sujeito. Não existe quem fala, a voz abre mão de ser responsável pela construção de uma posição capaz de expressar, a rigor, uma identidade própria. Ela não acredita nas ferramentas disponíveis ao discurso, desconfia a todo momento de qualquer palavra. As vozes de *O inominável* e de *Eu Não* parecem proferir palavras que já nascem arrependidas, e por isso, são incapazes de se estabilizarem no discurso. É como se surgissem porque são as próximas de uma fila que não pára e, portanto, cientes da substituição porvir, não fincam os pés, pois se deparam com tantas vozes, que sequer reconhecem alguma origem ou utilidade. Retirada a função convencional das palavras, que desejam estabilizar significações, nos deparamos com uma fala que segue sem rumo, sem destino, que fala não se sabe do quê e nem para quem. *Eu Não* é um monólogo que se apresenta antes como uma massa de sons, deixando em segundo

³ Idem.

⁴ Tradução de Barbara Heliodora.

plano as palavras e seus sentidos, o que culmina na horizontalização da relação entre espectador e personagem. Não só *Boca*, mas também quem a assiste, está submetido a um fluxo inapreensível em sua totalidade. Trata-se de uma experiência compartilhada que afirma a noção beckettiana sobre o sujeito que está sempre *entre*, no espaço cinza, a alguma distância da extrema claridade e da total escuridão, afinal, é isso que determina nossa existência: estar em algum lugar *entre* o nascimento e a morte.

Alan Schneider, diretor da primeira montagem de *Eu Não* e amigo de Beckett, chegou a enviar uma carta ao autor expondo seu entendimento sobre a necessidade da *Boca* se tratar na terceira pessoa “ela”. Para Schneider, a tal mulher está morta, e pela dificuldade de aceitar isso para si, ela só consegue lidar com essa situação aplicada a uma outra pessoa. Em resposta ao amigo, Beckett sugere: “dedique-se menos ao entendimento e mais aos nervos da platéia que deve, de certo modo, compartilhar da confusão da personagem” (BECKETT *apud* CAVALCANTI, 2006: 88) De fato, parece que o diretor contraria o princípio do próprio texto, que questiona justamente a ausência de um sentido ao fluxo, ao tentar construir uma relação de causalidade ao seu acontecimento. Mais importante que localizar essa mulher, é suspender sua fala do tempo e do espaço e, logo, retirar também o espectador de uma posição privilegiada, capaz de usufruir de uma superioridade que o conforta por alcançar o que foi retirado da personagem. Afinal, se Beckett questiona o sujeito que se reconhece o mais indicado para falar de si mesmo, que afirma sua propriedade de dissertar sobre sua história, seus desejos e seus pensamentos de maneira fiel, ele precisa que sua proposta não se restrinja a suas personagens, como se esse fosse um problema ligado à situação de um indivíduo específico. A posição do espectador também deve ser abalada enquanto local que favoreça a constituição de um *eu* capaz da visão completa e totalizadora de um sentido.

A voz que em *Eu Não* se afirma por uma negação, ou seja, recusa o *eu* e ao mesmo tempo já se estabelece sujeito dessa recusa, é um gesto que expõe a condição contraditória dos “donos” do discurso. Devo falar de mim mesmo, mas essas palavras não são minhas, e além de me faltarem recursos próprios à transcrição da minha experiência, ela mesma me escapa e só me restam pedaços que relaciono a minha revelia tendenciosa e, portanto, indigna de confiança. Apesar do meu desencaixe, não há escapatória, e não posso me calar.

“...e agora essa torrente... sem pegar metade dela... nem um quarto... a menor ideia... o que estava dizendo... imagine!... nenhuma ideia do que estava dizendo... até que começou a tentar... a enganar a si mesma... não era dela de todo... e sem dúvida teria sido... vital que o fizesse... estava a ponto... após demorados esforços... quando de repente sentiu... gradativamente sentiu... seus lábios se movendo... imagine!... seu lábios se movendo!... como é claro que

até então não tinha... e não só os lábios... as faces... a mandíbula... o rosto todo... todos aqueles -... o quê?... a língua?... sim... a língua dentro da boca... todas aquelas contorções sem as quais... nenhuma fala é possível... e no entanto no dia a dia... não são sequer sentidas... de tal modo se fica concentrado... no que se está dizendo... a pessoa inteira... presa a suas palavras... de tal modo que não só ela havia... tivera ela... não só tivera ela... de desistir... confessar ser só sua... ser apenas a sua voz... mas aquele outro pensamento horrível...”(BECKETT, 1986)⁵

Ao se chocar com essa torrente de palavras, a personagem de *Eu Não* se torna incapaz de organizar seu fluxo em torno de um *eu* consistente que a convença. Porém, não vamos tomar o gesto da recusa como um caminho menos sofrido e por isso, o escolhido. A presença daquela outra voz, que não escutamos, mas que podemos compreender pela resposta dada por *Boca*, parece sempre questionar a autoria da fala, como se fosse uma desagradável interrupção a lembrá-la que aquela a quem assiste é ela mesma. A tentativa de fazer com que *Boca* se assumia como dona da história, resulta em uma negação que pode ser entendida como uma resistência, e não necessariamente como uma fuga. A interpretação cogitada por Alan Scheneider, na carta enviada a Beckett, de que ela é uma mulher que não aceita sua própria morte, além de uma psicologização sobre a personagem, soa como um julgamento que menospreza o fluxo ao estado de depoimento de uma pobre coitada que não consegue perceber o que eu, espectador, percebo aqui de cima. Resistir ao habitual e cotidiano “sou eu quem fala”, no caso de *Eu Não*, não é ausentar-se de todo, é recusar ser uma posição única e admitir-se também um “eu que não estou aí onde estou” (BECKETT *apud* CAVALCANTI, 2006: título).

As personagens de Beckett frequentemente falam de si mesmas para si mesmas, mas seus monólogos expressam, também recorrentemente, uma cisão entre o “eu” que relata e o “eu” relatado. A personagem falante se percebe como um “outro”, e estes monólogos, portanto, problematizam o auto-reconhecimento da personagem convencionalmente pressuposto na fala autobiográfica. (CAVALCANTI, 2006: 23)

Durante o fluxo de *Boca*, estamos diante de um fragmento da sua experiência em perceber-se *outra*. Não assistimos a um começo que indica o que a levou até ali, muito menos nos é apresentado um anúncio do que virá depois. Talvez logo fosse arrebatada por algo que a convencesse a dizer “sim, sou eu quem fala”, mas igualmente a Beckett, o que nos interessa é esse terreno *entre*, onde o sujeito nem se retira nem se impõe totalmente. O dramaturgo trata exatamente deste momento em que a personagem é acometida por um jorro de pensamento

⁵ Tradução de Barbara Heliodora.

indesejável, que a confronta pela impossibilidade de ser controlado e encerrado na instância “eu digo isso”, como também não a permite ignorá-lo ao ponto de reunir forças para dizer “eu não sou isso” e, com alguma dessas certezas, enfim silênciá-lo. No jogo proposto por Beckett em *Eu Não*, a possibilidade de se propor sujeito da fala se configura como uma armadilha, que estancaria todo o processo livre de uma construção de sentido e deixaria de tratar desse instante, em que a necessidade de produzir linguagem ainda não se sobressaiu ao desenfreado fluxo.

A lente de aumento colocada sobre esse breve momento, e que passa a validá-lo como tão importante à construção do pensamento quanto reconhecer-se dono dele, é a maneira encontrada por Beckett para derrubar a lógica cartesiana imposta à ideia de sujeito. Daniel Katz, em seu livro *Saying I No More: Subjectivity and Consciousness in the Prose of Samuel Beckett* (1999), analisa o embate da obra beckettiana com a necessidade da afirmação da primeira pessoa para formulação do *cogito* na filosofia de Descartes. Sobre a relação estabelecida por Katz, Isabel Cavalcanti diz:

Para Descartes, portanto, eu sei que eu existo porque penso, me escuto pensando e me reconheço como produtor daquele pensamento, isto é, a formulação do cogito - *penso, logo existo* - pressupõe um momento de simultaneidade entre pensar (ou falar) e escutar-se pensando e então reconhecer-se como produtor daquele pensamento. Como se viu, momentos de simultaneidade entre fala e escuta, ou fala, escuta e percepção da fala, ou pensamento, percepção do próprio pensamento e “autoconvencimento disto” são abolidos na peça *Eu Não*. Pensar, escutar, falar e apropriar-se da fala não caminham juntos no texto de *Boca* e a questão da autopercepção é radicalmente problematizada. (CAVALCANTI, 2006: 94, 95)

A personagem de *Eu Não* é capaz de “escutar-se pensando”, e é nesse intervalo que Beckett encontra a possibilidade de explorar o esgotamento de suas personagens. Como vimos no segundo capítulo, a construção operada a partir de aporias, que exploram a ausência de preferências de um sujeito descompromissado com a enformação de sua identidade, pressupõe uma combinatória que não age por exclusões. O que poderia ser compreendido como um paradoxo que não cabe em uma pessoa só, é o que Beckett afirma como força que, na verdade, proporciona o movimento ininterrupto do nosso processo de pensamento. As aporias são as responsáveis por nos manterem nesse espaço *entre*, impedindo nossa morte, nosso silêncio. A partir do momento em que *Boca* se reconhecesse produtora desse pensamento, ela já deixaria de transitar entre todas as possibilidades disponibilizadas pela pluralidade desenfreada de seu pensamento, e procuraria um caminho de convergência delimitado pelas regras do realizável, do que é permitido ao *eu* cartesiano. A autopercepção

do esgotado beckettiano, portanto, está ligada a um processo de expansão que se dá no intervalo em que o sujeito se escuta livre da necessidade de admitir uma função diante desse fluxo. É o instante dessa visão ampliada que lhe mostra tudo que você não será, a partir do momento em que for adotado *um* caminho favorável à construção do *eu* que você deseja defender.

As operações cênicas de Beckett suspendem suas personagens do tempo e do espaço, retiram o sujeito de um ambiente reconhecível, cotidiano e mesurável, para que as fronteiras entre o interior e o exterior sejam apagadas. Mesmo a clara imersão da personagem de *Eu Não* em seu próprio processo interior de pensamento, não deixa de considerar também o que lhe é externo, físico e material: sente movimentar seu rosto, se incomoda com um fecho de luz que vem e vai. Portanto, a suspensão não é uma retirada, mas uma diluição dos contornos da personagem. Retomamos, assim, o ponto em que comparamos a noção de Deleuze sobre a imagem com a construção do sujeito beckettiano. Ambos são um processo em vias de extinção, carregam ao mesmo tempo a potência de seu surgimento e de seu próprio desaparecimento. O lugar em que a personagem se encontra, que não é só dentro ou fora, e o tempo em que se percebe, que está *entre* o se ouvir pensando e assumir a autoria do pensamento, colaboram para a negação da lógica cartesiana de construção do sujeito. Afinal, o recorte que Beckett prioriza, evidencia um momento em que a personagem não está de todo ausente, pois escuta uma produção de pensamento, mas também não confirma presença, visto que sua posição diante essa escuta não se estabiliza. Considerando que para Descartes, “(...) eu preciso provar que penso precisamente produzindo um *ato* de pensamento (...), e este ato é descrito como necessariamente linguístico: Eu penso “Eu penso”, e neste momento Eu sei que eu sou” (CAVALCANTI *apud* KATZ, 2006: 94), poderíamos concluir que a personagem de *Eu Não* não sabe que é, ou seja, não tem consciência de sua existência?

Para tratar da questão da autoconsciência da personagem beckettiana, nos afastamos um pouco de Descartes e tomamos a obra *Princípios do Conhecimento Humano*, do filósofo irlandês George Berkeley. Sua célebre frase “esse est percepi” (“ser é ser percebido”) servirá a alguns questionamentos de Beckett, que se vale dessa máxima não só em gesto de aceitação, mas também como alvo propício a crise. Do ponto de vista da personagem de *Eu Não*, podemos facilmente constatar que a instância *Ela*, o objeto relatado, tem conhecimento de sua própria existência. Mesmo que a escuridão repentina tenha retirado toda sua noção do espaço, que ela não sinta mais seu corpo e que esteja sozinha, *Ela* é capaz de tomar consciência de que aquela é sua voz, que seus lábios e sua mandíbula se movem, que há uma luz e um zumbido a incomodá-la, e que seu cérebro não pára. Ainda que tudo seja evitado, a auto-

percepção nunca poderá ser totalmente eliminada. *Ela* existe, e só pode existir, graças ao ato de ser percebida, tanto por ela mesma quanto por *Boca*, que relata o tal processo em que *Ela* tem consciência de sua própria consciência.

Porém, essa leitura sobre a personagem de Beckett imputa uma divergência com algumas ideias de Berkeley, que não surgiram, necessariamente, com o objetivo de gerarem as interpretações exploradas pelo o dramaturgo. O ruído que se dá entre os dois está no entendimento do processo da auto-percepção. Para Berkeley, perceber é tão importante quanto ser percebido, e para distinguir esses dois movimentos, determina que *espírito* é toda entidade capaz de perceber, enquanto só um *objeto sensível* pode ser percebido. Dessa maneira, o *eu* que tem consciência de si mesmo é tanto sujeito que percebe quanto objeto percebido. A dupla função, entretanto, quando tomamos como exemplo a personagem de *Eu Não*, é compreendida por Berkeley no sentido em que *Ela* é *objeto sensível* porque é percebida por *outros*, no caso a *Boca*, que a assiste, e é também *espírito* a medida em que percebe, seja um zumbido ou um fecho de luz. Beckett aceita que a proposta vá até aí, mas procura avançar com a ideia de que o *espírito* é capaz de perceber a si mesmo, como se assumisse, ao mesmo tempo, os dois papéis que o permitem dizer que ele pode se perceber como um *espírito* que percebe. Afinal, se apenas *objetos sensíveis* são percebíveis, como o espírito poderia tomar conhecimento dele mesmo? Ou seja, como eu poderia saber que existo?

Berkeley afirma que, sobre meus próprios pensamentos e minhas ideias, eu tenho uma intuição, uma espécie de sentimento interior que gera um conhecimento por reflexo. Enquanto a percepção é mediada pelos sentidos, o “espírito sabe que existe porque ele reflete sobre si mesmo. E o que ele reflete ou espelha, embora sempre extremamente insuficiente, é ele mesmo uma imagem ou retrato da mente divina.” (BERKELEY *apud* HENNING, 1982) Se por um lado Berkeley acredita que “as coisas por mim percebidas são conhecidas pelo entendimento e produzidas pela vontade de um espírito infinito” (*idem*), ou seja, por uma espécie de mente universal e superior que tudo percebe, do outro temos Beckett, que questiona a sustentação do problema do autoconhecimento em um mundo livre de Deus. O que em *Eu Não* é expresso por uma personagem sem origem definida, sem pai nem mãe e “...criada como ela foi para acreditar... como os outros abandonados... em um misericordioso... [*Riso rápido*]... Deus... [*Riso gostoso*]...” (BECKETT, 1986)⁶, também é suscitado em sua obra cinematográfica *Film*, em que o personagem, a fim de escapar de toda e qualquer percepção externa, retira de seu quarto o cachorro, o gato, as fotografias e rasga uma

⁶ Tradução de Barbara Heliodora.

imagem do Senhor Deus, que estava pendurada na parede. Assim, Sylvie Henning observa em seu artigo *Film: a dialogue between Beckett and Berkeley*, uma provocação beckettiana que não se restringe a *Film*, mas alcança todas as obras em que o dramaturgo coloca em cena o problema relacionado ao “ser é ser percebido”:

“Que a gente se sinta ou não apto a acreditar que Deus é a última fonte e suporte da existência da mente, o fato consiste em que a mente pode ter uma consciência de sua consciência; e ele [Beckett] está perguntando a Berkeley como isso pode ser explicado. Berkeley recorre à intuição ou compreensão imediata: a mente simplesmente *conhece* a si mesma. (...) Beckett parece sugerir que isso parece insatisfatório por pelo menos duas razões. Primeiro porque autoconhecimento não é algo que a gente tem imediata e intuitivamente. (...) Nosso conhecimento sobre a mente deve ser conquistado e atingido *contra* nossas inclinações naturais. (...) E segundo porque a mente é consciente de sua consciência (...). Isso implica que a mente (um “espírito” na terminologia de Berkeley) é tanto conhecedora quanto conhecida.” (HENNING, 1982. Tradução livre)

Apesar de Berkeley ter reparado (HENNING, 1982)⁷ a sua máxima, a fim de dar ênfase à igual importância entre perceber e ser percebido, para Beckett, que não crê na inflexibilidade que o filósofo impõe à separação entre *espírito* e *objeto sensível*, nenhuma mudança seria necessária, bastava que se admitisse a ideia de que aquele que percebe *outros*, pode se perceber como alguém que percebe. Partindo da possibilidade da dupla função do *espírito*, o “ser é ser percebido” revela todo o necessário para a discussão da consciência de si mesmo. Contudo, vale pontuarmos também outro aspecto da obra beckettiana que coloca em crise a sugestão de Berkeley sobre o autoconhecimento imediato da mente, que seria o problema da medíocre percepção de si ou uma possível “apercepção” (HENNING, 1982). Como Sylvie Henning reconhece, no trecho acima citado, as personagens de Beckett não são pessoas que simplesmente conhecem a si mesmas, como um processo natural do dia-a-dia. Os textos que sugerem momentos de súbita percepção de um fluxo de pensamento, costumam ser acompanhados por uma terrível agonia que sufoca a personagem, perplexa diante sua incapacidade de apreender ou controlar algo desse instante. O autor trata o nosso conhecimento da mente enquanto mente como um processo árduo, que vai contra nossa tendência natural de fuga. Em *Eu Não*, por exemplo, há um desejo enorme por parte da personagem de que seu cérebro faça silêncio, que ele não perceba tanto, não lembre tanto, não tente tanto. O esgotado beckettiano implica em uma percepção fora do comum, pois um

⁷ “Berkeley’s complete thought was actually: existence is either to be perceived or to perceive, or will”.

processo aporético, livre de exclusões, é intenso demais para qualquer um acostumado a lidar com situações razoáveis.

E quanto a recusa do *eu*, em *Eu Não?* Como poderíamos entendê-la como um momento de autopercepção se *Boca* insiste em falar na terceira pessoa? Há algo de significativo no pensamento de Beckett que, de uma maneira ou de outra, está sempre expresso em suas personagens: a fragmentação. Como vimos no capítulo anterior, a instabilidade sobre seu próprio discurso faz com que o beckettiano nunca consiga se munir de um consistente *eu*, preenchido de uma identidade inabalável. Nem mesmo quando está sozinho, completamente abandonado, inclusive pelo seu próprio corpo, é possível que se manifeste apenas um *eu*. A autopercepção, para Beckett, jamais pode acontecer de dentro de si mesmo, seguindo a sugestão intuitiva e divina de Berkeley. É imprescindível a presença de, no mínimo, dois pontos de vista. Não nos cabe, como já dissemos, cogitar se a *Boca* e *Ela* coincidirão finalmente, como se só sob essa condição a percepção de si fosse possível. O que nos é apresentado é um fragmento, um trecho de um fluxo em estágio que compreende diversos *quase-eus*, mas ainda nenhum fixo. Pela regra estabelecida por Beckett, qualquer sensação de total preenchimento, realização e paz durante esse processo, já seria parte de um outro que não o mesmo. Portanto, ainda que *Boca* recorra a terceira pessoa, não podemos ignorar que ela mesma é extremamente incomodada por alguma voz ausente que insiste que ela assuma o *eu* do discurso, ou seja, alguém também a percebe e é percebido e respondido por ela. *Boca* está em relação a *Ela*, em relação à voz ausente e em relação a si mesma, ao se alterar gradativamente com as indagações que a interrompem. No fim, são apenas vozes, “alguém fala, alguém ouve, não é necessário ir mais longe...” (BECKETT, 2009: 124)

O problema de Beckett está em, antes de se cogitar um *eu* possível, se cogitar um *outro* possível. Por isso, o momento da autopercepção pede, mais que qualquer outra coisa, que eu saia do lugar que estou agora e me assista, que eu produza o meu *outro* fora de mim. O que Bakhtin estabelece como condição indispensável ao diálogo e, logo, à existência, é o que também Beckett parece propor como necessário ao conhecimento de si: o *outro*. A confirmação de que eu existo está baseada na presença de um *outro* em relação a mim, posição que cria uma diferença com a minha atual, e com a qual sou capaz de trocar. Em Bakhtin, o sujeito se constitui pela sua dialogicidade, ou seja, pela característica própria à sua realidade discursiva que não admite a ausência de, no mínimo, duas vozes. Ninguém é capaz de se determinar apenas de dentro de si mesmo, e ainda que a situação de um monólogo tente surgir como uma exceção, é justamente em cima desse engano que se engrandece a obra beckettiana. Quando Bakhtin diz que múltiplas vozes nos habitam, que a enunciação engloba

elos além do alcance total de minha fala e que ela é resultado de um diálogo que nunca se interrompe, vimos Beckett aumentar o volume de tais ideias em cena.

Em *Eu Não*, ao submeter a importância da autoria daquele pensamento em função de um fluxo que não se interrompa, ele faz uma escolha que evidencia o caráter dialógico do sujeito. A mulher em questão sofreu uma cisão que permite um diálogo que ela jamais teve consigo, e essa troca acontece livre da ideia de que cada voz deve se encerrar dentro de um pacote que será arremessado para o outro. Ao contrário, é criado um espaço de enunciação interpenetrada de lembranças, sensações, dúvidas, emoções; um terreno comum à voz que relata e à que é relatada, mas que é visto de perspectivas diferentes, logo, se utilizarão distintamente desse arcabouço de informações. *Boca* é um pedaço dessa personagem e a assiste. O descolamento que se deu, não se sabe exatamente porquê e aqui não nos importa, é a negação de que alguém simplesmente se sabe imediatamente, de dentro de si, da mesma maneira que crê intuitivamente em um divino que tudo vê. Para Beckett, esse mero sentimento interno não nos leva senão a uma percepção medíocre de nós mesmos. É preciso confrontar-se de frente, ser por algum instante o alguém que tudo vê, por mais que não tenha nenhum controle ou noção do que está vendo. Daí notamos o valor da exotopia expressa por Beckett em *Eu Não*. O que a personagem vai fazer assim que esse fluxo encerrar - que ela conseguir se levantar, retornar à sua caminhada matinal no campo, se vai lembrar que o instante aconteceu, do que pensou ou deixou de pensar -, não está ali e não é o que deve validar ou não o processo. A exotopia, que permite que ela se assista, coloca a personagem em uma posição que não tem a função de produzir ideias concretas, alcançar lembranças e fazer conexões entre elas ou, na terminologia de Berkeley, perceber *objetos sensíveis*, mas de ser um *espírito* que percebe que um *outro espírito* percebe. É como uma experiência compartilhada, um diálogo em que eu tomo conhecimento de que há um *outro* além de mim, que está em um fluxo de pensamento, como eu. No caso de *Eu Não*, *Boca* mantém uma relação com a voz ausente, a escuta e responde, ao mesmo tempo em que também acompanha aquela mulher em diálogo consigo mesma. Entrecortada por todas essas interferências, *Boca* é o próprio processo dialógico, a troca que não cessa, a enunciação que não se conclui. Contra a convenção dramática baseada em acontecimentos, em sujeitos que devem agir em função da construção da sua história, Beckett nos apresenta uma personagem imobilizada, em completa escuridão, incapaz de sair correndo, suspensa do mundo, da noção de tempo, sem nada em volta em que possa se segurar; e ainda que tudo tenha sido retirado, tudo tenha sido evitado, haverá sempre alguém que a poderá ver, pois a partir do momento que ela conseguir se bastar, trancar-se em si mesma surda de quaisquer inquietações, terá sido a morte que as silenciou.

3.2 - O que não sou: A defectividade apreendida pelo sujeito no plano de fora do *eu*

O Jogo da amarelinha, de Julio Cortázar, são dois livros em um volume, no mínimo. O romance, como *O Inominável* de Samuel Beckett, rende muitas discussões por sua indubitável ousadia, que coloca em crise algumas convenções ligadas ao estilo. Primeiro, a preocupação com a linearidade de uma história a ser contada é rompida por Cortázar, que oferece ao leitor duas opções de ordem de leitura: “o primeiro livro deixa-se ler na forma corrente e termina no capítulo 56. (...) O segundo livro deixa-se ler começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo” (CORTÁZAR, 2011). Já pelo início incomum, que exige uma escolha a ser tomada por um leitor ativo desde a primeira página, *O Jogo da amarelinha* é um romance que também não se preocupa com a condução para um final. Sua proposta está em criar um espaço propício à manifestação de personagens, que pensam sobre o amor, a literatura, os amigos, a arte, os filhos, a cidade. E mesmo que o foco sejam as pessoas que compõem o romance, seus pensamentos, suas ideias, suas dúvidas, nenhum personagem se sobressai como voz principal e presente em todo o livro; a narração transita entre primeira e terceira pessoa, e vários capítulos são fragmentos de textos não assinados ou de escritores famosos, além dos vários que repetem autoria de *Morelli* (considerado por alguns como alter ego de Julio Cortázar). Essas colagens, que no “segundo livro” proposto pelo autor, costumam interromper a ordem de capítulos um pouco mais lineares, servem como estímulos que abrem caminhos diferentes ao leitor, afirmando a sua participação ativa neste romance que não se interessa em simplesmente conduzir um enredo que provoque entendimentos muito semelhantes entre si.

Cortázar e Beckett nos apresentam obras que, em diversos aspectos, podem em quase nada se aproximarem, mas há também pontos de encontro que os fazem enveredar em um pensamento que produz uma literatura engajada em não ser apenas “mais do mesmo” na prateleira. *O Jogo da amarelinha*, brincadeira em que se chega ao céu de maneira lúdica e descomplicada, é um título que nos remete à simplicidade procurada pelo autor, que parece valorizar mais a graça do desafio de pular em um pé só que a chegada a um ponto, que se fosse mesmo o final satisfatório, não faria ninguém correr de volta ao início para jogar a pedrinha uma outra vez, e outra, e outra. O tratamento que dá às personagens, independentes de grandes acontecimentos pomposos, apenas seguindo suas vidas, repletas de singelos encontros cotidianos, faz desse romance um abrigo possível a alguém capaz de compreender a experiência pela qual passa a personagem de *Eu Não*, de Beckett. É no capítulo 84 de *O Jogo da amarelinha* que Oliveira, um argentino de meia idade que está em Paris, relata um passeio

durante o qual se deparou com folhas secas que lhe chamaram atenção; então, as levou para casa e as pendurou no abajur. Quando é visitado por Ossip, um de seus colegas intelectuais, nota que ele sequer olhou para o abajur, enquanto Etienne, seu amigo pintor, percebeu as folhas e logo se antecipou para tocá-las.

Ao observar que uma mesma situação se desdobrou em duas versões diferentes, Oliveira se questionou sobre os caminhos da percepção. Pensou em quantas folhas e abajures será ele a não ver, e em tudo que seus olhos não serão capazes de enxergar. Foi pego pela noção da disparidade que há entre o tanto que o envolve e o muito que não alcançará. O incômodo com a ideia de que inúmeras perdas se dão a todo instante, e ele sequer toma conhecimento disso tudo que lhe escapa, provoca Oliveira à reflexão:

“E, assim, de *feuille en aiguille*, penso naqueles estados excepcionais em que, por um instante, adivinham-se as folhas e os abajures invisíveis, sentindo-se num ar que está fora do espaço. É muito simples, toda e qualquer exaltação ou depressão me empurra para um estado propício a
a que chamarei paravisões
ou seja (o ruim é isso, dizê-lo)
uma aptidão instantânea para sair, para repentinamente, de fora, apreender-me, ou de dentro, mas em outro plano,
como se eu fosse alguém que está me olhando
(melhor ainda - porque, na realidade, não me vejo -: como alguém que está me vivendo).” (CORTÁZAR, 2011: 458)

Oliveira consegue estabelecer uma diferença entre sua relação habitual com o contexto que o envolve e um estado extra cotidiano que o transporta para um plano onde até “as folhas e abajures invisíveis” se revelam. O personagem parece tratar de um aspecto que podemos observar na obra *Eu Não*, na qual uma mulher se depara com um jorro inesgotável de lembranças, impressões, sensações, pessoas, situações da vida que talvez ela nem tenha percebido no instante em que aconteceram - se é que de fato aconteceram -, ou que não a atingiram da maneira que a atingem agora. A mulher de *Eu Não* sofre um disparo de encontros com pensamentos que a habitam, mas que estavam no plano do obscurecido, onde foram submetidos à invisibilidade que a livrava de ter que encará-los de alguma forma. Oliveira se recorda de ter passado, algumas raras vezes, por experiências que permitiram contato com seu invisível, como se esse pedaço só precisasse ser favorecido por um ângulo que permita sua manifestação. Assim, a reflexão do personagem de Cortázar reforça a exotopia como qualidade indispensável ao processo de percepção de si mesmo. Anteriormente, contrapomos a ideia de Berkeley, que justifica o conhecimento da própria existência a partir de um sentimento interior intuitivo e imediato, à perspectiva adotada pela

obra de Beckett, que suscita a cisão como construtora da relação que permite a autopercepção. Localizamos Oliveira, portanto, como personagem que expressa a característica beckettiana de fragmentação do sujeito. Ele é remetido à lembrança de que por um rápido instante na vida, já foi capaz de se ver como se estivesse em alguma outra posição que não coincide com aquela a que assiste, e assim, se sentiu finalmente apreendido. É a contradição beckettiana, que prega a recusa do *eu* como caminho que me levará a posição que me permite ver mais de mim mesmo. A exotopia experimentada por Oliveira segue uma lógica aproximada à de *Eu Não*, principalmente por acrescentar que, mais do que simplesmente se ver de fora, ele sente como se um *outro* alguém o vivesse. Cai por terra, portanto, a simplicidade de uma relação *eu-isso*, implícita na ideia de que eu sou um sujeito que assiste àquela coisa, e é intensificada a exotopia proposta por Bakhtin, e que detectamos em Beckett, que consiste em uma relação *eu-tu*, ao dotar o *outro* de um horizonte próprio, ou seja, torná-lo também sujeito que atua sobre a situação. Daí é estabelecido que Oliveira não se sente em posição superior que reduz o *outro* a um objeto sobre o qual pode ter uma visão total, pois em vez de tratá-lo como apenas uma visão estabilizada, permitiu que ele tivesse também uma voz, logo, abriu espaço para um diálogo possível. Na terminologia de Berkeley, poderíamos dizer que Oliveira, durante sua experiência exotópica, compartilhou não só da perspectiva de *espírito* que percebe ideias, mas de *espírito* capaz de se perceber um *espírito* que está percebendo ideias. Ou seja, Cortázar nos apresenta um personagem que, como a mulher de *Eu Não*, manifesta a dupla função do *espírito* compreendida por Beckett no “ser é ser percebido”.

Ainda que Oliveira reconheça que foi ele quem passou pela experiência que descreve, nos interessa ressaltar que o momento do acontecimento já se passou, o estado excepcional foi interrompido e ele já retornou à sua posição de sujeito do discurso. Da mesma forma que, em *Eu Não*, consideramos o processo pelo ponto de vista de quem ainda está dentro dele, ou seja, está em relação a um *outro* que não coincide consigo e, portanto, recusa adotar a subjetividade do *eu*, levamos em conta a visão de Oliveira ao refletir sobre o que já lhe ocorrera. E uma das questões que nos permite considerar que o relato desse personagem de Cortázar valida nossa leitura da situação em que se encontra a mulher de *Eu Não*, é que sua descrição também parte de uma espécie de negação a um sujeito que se afirma no *eu* absoluto.

“(...) e, nesse instante, sei o *que sou* porque estou exatamente sabendo o *que não sou* (coisa que ignorarei pouco depois, astutamente). Mas não há palavras para uma matéria entre palavra e visão pura, como um bloco de evidência. É impossível objetivar, explicar essa defectividade que apreendi no instante e que era uma *clara ausência* ou um *claro erro* ou uma *clara insuficiência*, mas

sem saber *de quê, quê*.

Outra maneira de tentar explicar: Quando é isso, já não estou olhando para o mundo, de mim para o outro, mas por um segundo sou o mundo, o plano de fora, o *demais me olhando*. Vejo como os outros podem me ver. É inapreciável: por isso dura pouco. Meço a minha defectividade, apreendo tudo que, por ausência ou defeito, nunca posso ver. Vejo o que não sou.” (CORTÁZAR, 2011: 459)

De alguma maneira, ao se referir ao instante da experiência, Oliveira reconhece que um aspecto digno de atenção é a instabilidade do *eu* diante do fluxo. Quando é explorada a ideia da “recusa” (CAVALCANTI, 2006) na peça *Eu Não*, como uma manifestação própria ao caráter exotópico do processo, uma frase de *Boca* é seu claro exemplo: “...O quê?... Quem?... Não!... Ela!...” Na situação criada por Cortázar, no entanto, a recusa pode não ser tão explícita quanto em Beckett, mas ponderemos que, enquanto o último nos expõe o próprio decorrer do fluxo em toda sua evidência, o primeiro nos deixa depender de uma mediação. Felizmente contamos com um personagem que não nos decepciona, não prefere uma reflexão que tente reconstituir “as folhas e abajures invisíveis” que se revelaram durante a experiência; e é por isso que ele contribui para o entendimento de um processo de percepção que não tenta alcançar uma resposta do que se é, mas do que *não* se é. Para Oliveira, é inviável tentar se reunir em um “bloco de evidência” que construa o sujeito dono de um discurso, afinal, o que foi configurado se assemelha muito mais a uma enunciação localizada em um espaço *entre*, isto é, que não pertence só a mim que, daqui, me vejo *outro* logo ali. Pode-se perceber, então, que o personagem de Cortázar encontra uma maneira de salientar a desapropriação do próprio discurso que se dá no processo. O pensamento beckettiano, que opera em via contrária à linear construção de um herói ou, como citamos no segundo capítulo, se configura pelas perdas mais que por um acúmulo de qualidades, está presente em Oliveira, que também parece colocar em crise a visão cartesiana de um sujeito que se constitui apenas pela capacidade de produzir uma linguagem que conclua que “eu penso, logo, eu sei que sou”. No trecho anterior de *O Jogo da amarelinha*, encontramos uma definição para o momento beckettiano de suspensão das personagens de um espaço e tempo localizados, definidos e reconhecíveis, procedimento que definimos anteriormente como imersão dos sujeitos em suas próprias cabeças, submetidos à ininterruptividade de seus pensamentos. Nas palavras de Oliveira, esse momento configura uma “matéria entre a palavra e a visão pura”. Em alguma medida, tanto Beckett quanto Cortázar questionam o alcance da linguagem às experiências que extrapolam as relações mediócras com as quais lidamos cotidianamente. Como de hábito, estabelecemos uma bagagem de construções linguísticas, baseadas em nossas necessidades

práticas de comunicação, que nos afirmam como sujeitos capazes de defender a voz que deve nos representar. Porém, nossa reflexão está em cima do momento em que somos raptados para uma zona de instabilidade; ela não se limita a uma visão pura, já que Oliveira e Boca não só enxergam um *outro* mas se relacionam com a enunciação dessa imagem, e nem se reduz à palavra, visto que seu descompromisso com o discurso impede que um locutor estável se proponha sujeito. Quando esses dois personagens deixam de olhar o mundo e se tornam o próprio lado de fora que os observa, percebem que “o que não se conheceu é o que não se é” (CORTÁZAR, 2011: 459), pois a visão de suas imagens externas envolve as zonas às quais, de dentro de si, não se pode chegar, e que a inclinação natural do *eu* exclui, devido o objetivo de se firmar em algo que o enforme como sujeito de seu discurso. É aí que se confirma a menor importância, no caso desse momento específico que tratamos, de uma tentativa de reconstituição dos *objetos sensíveis* do fluxo, a fim de significá-los, conectá-los até que se estabeleça um sentido para suas manifestações, ou seja, psicologizá-las em função da construção do *eu*. A experiência relatada por Oliveira e expressa em *Eu Não*, remete à percepção de nós mesmos como enunciações que não se encerram nem se completam. Somos a ausência de tudo que deixamos de ser. E mesmo a situação exotópica do instante ao qual nos referimos, não nos confere uma visão privilegiada capaz de nos concluir em um todo. A sensação de defectividade que Oliveira confere ao processo, não se trata da ideia de que, ao adotar um caminho, eu excluo outros e a impossibilidade de alcançar esse infinito é lamentável. Na verdade, “o defectivo se sente mais como uma pobreza intuitiva do que como uma mera falta de experiência” (*idem*), o que torna esse sentimento de falta algo além do questionamento, excessivamente relativo, que compõe a ideia de que “eu poderia ter feito isso, mas fiz aquilo”. É inevitável que sigamos por um caminho, e ele sempre excluirá outros possíveis, afinal, se “leio Joyce estou sacrificando automaticamente outro livro e vice-versa etc” (*idem*) Oliveira ressalta, por exemplo, que Ossip não percebeu as folhas, mas ao contrário de Etienne, foi capaz de notar, durante a visita, que o amigo aparentava passar por alguma dificuldade; e assim segue o homem, submetido a pequenos sacrifícios constantes sobre os quais não cabe vigilante interferência.

“Assim, dessa forma, o sujeito vai vivendo bastante convencido de que não lhe escapa nada de interessante, até que uma instantânea secreção atrás dele lhe mostra por um segundo, sem desgraçadamente lhe dar tempo para *saber o quê*, mostra-lhe o seu parcelado ser, os seus pseudópodes irregulares, a suspeita de que mais para lá, de onde agora vejo o ar limpo, ou nesta encruzilhada da opção,

eu mesmo, no resto da realidade que ignoro
estou me esperando inutilmente.” (CORTÁZAR, 2011: 460)

O problema que norteia a reflexão de Oliveira, portanto, não está na apreensão do que foi percebido pela fração do *eu* localizado na instância de *espírito* que percebe coisas, mas à percepção da posição exotópica experienciada, que toma conhecimento de sua fragmentação, de suas imperfeições e de seu limite de alcance. O tempo não é para que se saiba “o quê”, pois é inapreciável, anterior à possibilidade de dotá-lo de qualquer valor e sentido. O que cabe no instante não está no nível da certeza, mas da suspeita. Não é desejável que o *eu* de fora englobe o conteúdo do fluxo do *eu* assistido - essa coincidência culminaria na interrupção do processo -, mas que ele desconfie da posição fixa que costuma adotar na maior parte do tempo.

“Posso saber muito ou viver muito num sentido determinado, mas então o *outro* ataca pelo lado das minhas carências e arranha-me a cabeça com sua unha fria. O pior é que me arranha quando não está me picando e, na hora da comichão - quando eu desejaria conhecer -, tudo o que me rodeia encontra-se tão firme, tão situado, tão completo e maciço e etiquetado, que chego a pensar que estava sonhando, que estou bem assim, que me defendo bastante bem e que não devo me deixar levar pela imaginação.” (*idem*: 461)

Como acontece em *Eu Não*, a cisão que força a personagem a confrontar seu *outro* não é um movimento natural. O que Sylvie Henning chama de “processo de estrangulamento” (HENNING, 1982. Tradução livre), Oliveira traduz como a sensação de ser atacado por algo que se esvai antes que a vítima seja capaz de questionar sua presença. Ademais, o que o relato de Oliveira nos permite depreender é que, de alguma maneira, ainda que a picada não seja percebida, fica o comichão. Em *Eu Não*, não podemos saber o quanto daquilo permanecerá como alguma inquietação à personagem, mas a voz ausente que perturba *Boca* já é um indício de que, ao menos durante o processo, foi acometida por um *outro* que a incomoda e a faz desconfiar que uma circunstância incomum a envolve.

A necessidade de um *outro* à percepção da própria existência, que não é capaz de ser sentida apenas de dentro de si mesmo, confirma a premissa bakhtiniana que estabelece a dialogicidade intrínseca ao sujeito. Nenhuma existência é possível sem diálogo, sem a troca que se configura entre um horizonte e outro. Quando Beckett e Cortázar tratam a exotopia como procedimento que me permite ver um *outro* possível, mesmo em minha solidão, eles exaltam o caráter dialógico do pensamento humano que, na verdade, nunca pára de transitar entre vários *quase-eus*. Desse modo, ser dispensado do compromisso de produzir linguagem,

experienciar um instante entre a palavra e a visão pura, é ser surpreendido pela escuta das vozes que nos habitam, e que a lógica cartesiana cotidiana costuma calar. A tentativa de Bakhtin em se aproximar da realidade discursiva do homem para pensar a criação estética verbal, fez com que ele estudasse a relação autor e personagem, como vimos no primeiro capítulo, de maneira a se fazer valer do que o mundo já oferece como procedimentos verdadeiros às relações inter-humanas. Ao perceber a exotopia como posição imprescindível à criação, Bakhtin afirma que “a consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem” (BAKHTIN, 2010: 11). Assim, podemos configurar um paralelo, com base nessa sugestão bakhtiniana, com o que Beckett e Cortázar expressam através de suas personagens que, em processo de percepção da própria consciência sobre o mundo que vê, precisam ser deslocadas do lugar que só as propõe imanências e nenhuma transgressão.

“Não posso viver do meu próprio acabamento e do acabamento do acontecimento, nem agir; para viver preciso ser inacabado, aberto para mim - ao menos em todos os momentos essenciais -, preciso ainda me antepor axiologicamente a mim mesmo, não coincidir com a minha existência presente.” (*idem*)

A questão do autor poder usufruir de elementos transgredientes, ou seja, poder ver além do que a personagem pode ver de dentro de si mesma, se traduz no que Oliveira relata como uma sensação de suspeita de que há algo para lá do que ele costuma ver, e se manifesta em *Eu Não* quando a personagem jorra impressões, lembranças e sensações que ela não acessa do seu lugar anterior habitual. Mais do que realizarem seus papéis de autores que dão vozes às suas personagens, confirmando alguns procedimentos teóricos da criação estética, Beckett e Cortázar nos apresentam, nas obras consideradas ao longo deste estudo, os próprios procedimentos como processos reais que constituem a existência de seus sujeitos. Oliveira, no capítulo 84 de *O Jogo da amarelinha*, e a mulher de *Eu Não*, reforçam que as ideias de Bakhtin surgiram da sua tentativa em apreender a realidade das relações do homem consigo, com o mundo e com o outro, e que seu objetivo não era pensar a literatura de dentro de si mesma, mas enxergá-la como resposta ao que o fluxo de vida já nos oferece. No caso, as personagens em processo de consciência sobre a própria consciência, que encontramos nesses dois diferentes autores, expressam suas condições de sujeitos dialógicos. Mesmo em um instante de irrisória duração, Beckett e Cortázar são capazes de enxergar a dialogicidade que nunca se separa do *modus operandi* do homem, que está em constante constituição da própria existência. Cada pedaço de vida, por menor que seja, está em processo que confere algo ao

seu sujeito, caso contrário, ele teria chegado ao fim, à conclusão, ao todo imóvel e irretocável que não precisa mais caminhar, ou seja, um total ausente de sua existência. Se a personagem de *Eu Não* e Oliveira comprovam que um pequeno instante de instabilidade me permite experimentar outra posição em relação a minha habitual, e se Bakhtin afirma que o homem se constitui da sua relação com o *outro* e do diálogo inseparável a esses infinitos encontros, podemos concluir que o simples processo de se perceber percebendo, ainda que não se saiba o quê, é constitutivo do sujeito. Como suspeita Oliveira, tem sempre um *outro* que pode surgir para me arranhar a cabeça, e mesmo que eu não veja as unhas que me atacaram, posso sentir uma coceira que agora faz parte de mim.

3.3 - Entre a *epifania* e o *lapso*: uma busca pela compreensão do instante de descuido do *eu*

3.3.1 - Algumas noções que envolvem a ideia de epifania

O que podemos observar sobre o instante exotópico que tratamos até então, sob as perspectivas de duas personagens, uma de Beckett e outra de Cortázar, é que ele se aproxima bastante da ideia de *epifania*. O sentido atrelado ao que ouvimos chamar de momento epifânico, é resultado de um histórico de propostas de adequação do termo. Originalmente, a palavra dá nome à manifestação do menino Jesus aos três Reis Magos, em “Festa da Epifania”, daí o *Dicionário de Teologia Bíblica* propor que “por *epifania* se entende a irrupção de Deus no mundo, que se verifica diante dos olhos dos homens, em formas humanas ou não-humanas, que se manifestam repentinamente, e desaparecem rapidamente” (BAUER *apud* SÁ, 200: 168).

A leitura cristã permeará o pensamento do escritor irlandês James Joyce, que se propõe a conceituar a *epifania* e o faz de maneira a colocá-la em evidência nas experiências narradas pelos seus personagens. Na autobiografia *Stephen Hero*, que antecede os maiores clássicos do autor como *Ulisses* e *Retrato do artista quando jovem*, encontramos algumas definições do próprio narrador à *epifania*. Em uma passagem, por exemplo, Stephen tenta convencer seu amigo Cranly de que um determinado relógio do qual falavam também era suscetível de *epifania*:

“- Imagine meus olhares sobre esse relógio como experiências de um olho espiritual, tentando fixar a própria mirada através de um preciso foco de luz.

No momento em que o foco é ajustado, o objeto é epifanizado. Ora, é nesta epifania que reside para mim a terceira qualidade, a qualidade suprema do belo.” (JOYCE apud SÁ, 2000: 172)

A *epifania*, portanto, adquire um sentido ainda muito ligado à sua origem divina, que a reconhece como momento de iluminação, destacado por seu poder de revelar algo determinante quando alguém menos o espera. Na obra de Clarice Lispector, o caráter da revelação que surge do cotidiano, de um gesto simples e corriqueiro, é o que faz com que alguns críticos a aproximem da escrita de Joyce. Ainda que muitas ressalvas sejam necessárias à tal ligação, um ensaio escrito em 1973 por Benedito Nunes, comenta sobre a presença da *epifania* na escrita clariceana, mesmo que a autora não chegue a se valer da palavra em si, como Joyce o fez. Sob o título *Descortino silencioso*, Nunes analisa como Clarice cria personagens que atingem “o momento da lucidez plena em que o ser descortina a realidade íntima das coisas e de si próprio”. Sobre o romance *A Maçã no escuro*, por exemplo, o crítico observa que a narradora da trajetória do personagem Martim opera um “encadeamento metafórico de termos - graça, harmonia, perfeição, beleza”, que acabam se convergindo na palavra *glória*, habitualmente utilizada por Clarice, “remontando ao significado fugidio de uma epifania” (NUNES, 1989).

Assim, da citação explícita joyceana às metáforas clariceanas, cada obra apresenta uma visão peculiar à sua história e à sua personagem, o que culmina em diferentes abordagens desse momento de revelação. E o que procuramos, na verdade, é tentar compreender pontos comuns que constróem uma ideia geral que temos sobre a *epifania*, independentemente das particularidades das obras e dos autores.

Importante ainda, é notarmos que a evolução do pensamento de Joyce sobre o termo, contribui para um panorama da noção de *epifania*. Afinal, o que no começo se apresenta como “momento emotivo que a palavra artística serviria no máximo para rememorar, torna-se um momento operativo da arte, que funda e institui não um modo de *experimentar* a vida, mas de *formá-la*” (ECO apud SÁ, 2000:175). Em *Retrato do artista quando jovem*, a *epifania* deixa de aparecer como conceito de uma experiência reveladora pela qual o personagem passa, e se integra à própria escrita de Joyce, como procedimento que conduz à aparição de um sentido. A técnica epifânica se utiliza de “estratégias de meios narrativos, situados no ponto culminante da estória, da qual se tornam clímax, resumo e juízo final. Assim, as epifanias aparecem como momentos-chave, momentos-símbolo de uma dada situação (...)” (ECO apud SÁ, 2000: 190).

3.3.2 - *O lapsos como processo que constitui o sujeito dialógico fragmentado*

Seja na forma de experiência ou de procedimento criativo, podemos perceber que o termo *epifania* está impregnado de relações que remetem à súbita revelação de algo que se ilumina. De fato, encontramos em *Eu Não* uma personagem que se depara com um inesperado e desconhecido. Ela passa por uma experiência que, como a *epifania*, problematiza os limites da linguagem. Do outro lado, temos Oliveira, de *O Jogo da amarelinha*, que também é surpreendido por uma “matéria entre a palavra e a visão pura”, que “não dura nada, dois passos na rua, o tempo de se respirar profundamente (...)” (CORTÁZAR, 2011: 459), configurando algo muito próximo ao instante banal epifanizado de Clarice Lispector. Ao mesmo tempo, o universo semântico que envolve a *epifania* parece não se encaixar satisfatoriamente a diversos detalhes presentes tanto na obra de Beckett quanto na de Cortázar.

Se tentarmos um foco na noção de epifania como procedimento narrativo, descartamos rapidamente a essência beckettiana, que propõe uma escrita sem começo nem fim definidos, sem acontecimentos, sem auges, livre de ápices que possibilitem a revelação de um sentido. Em *Eu Não*, assistimos a um fluxo que impede a demarcação de um momento-chave. A fala rápida, as frases incabadas, a ausência de linearidade, são fatores articulados para que os sons das palavras sejam apreendidos antes de seus sentidos, e essa massa sonora não admite que o espectador acompanhe uma história constituída de diferentes momentos com diferentes pesos. Aquele instante é único, e poderia ser considerado, ele mesmo, a própria *epifania*, inapreensível em palavras. Porém, ao contrário de uma convergência iluminada, a mulher de *Eu Não* é uma voz completamente sem rumo, abandonada, a esmo. Sua falta de direção impossibilita qualquer estabilidade, e assim, em vez de elementos que avançam em prol de alguma clareza, como em processo que caminha para o sustento de algo maior, encontramos uma personagem que se dispersa ainda mais no decorrer do seu fluxo. Assim percebemos pela sutil diferença das primeiras frases que podemos ouvir de *Eu Não*, que ainda se esforçam para encontrar uma ligação, e as últimas, que abrem mão completamente de qualquer sequência passível de conexão.

“...sim... o tempo todo o zumbido... ronco surdo como catarata... no crâneo... e o raio... a futucar... sem dor... até agora... ha!... até agora... continuar... sem saber o quê... o que ela estava-... o quê?... quem?... não!... ela!... ELA!... [Pausa]... o que estava tentando... o que tentar... não importa... continuar... [Cortina começa a descer]... acabar acertando... e aí voltar... Deus é amor...

pequenas graças... novas toda manhã... de volta ao campo... manhã de abril...
rosto na relva... só as cotovias... pegar por-...” (BECKETT, 1986)⁸

A fala que, nos primeiros trechos audíveis, apresenta micro informações emaranhadas por outras, ganha cada vez mais falhas que interrompem qualquer conclusão. Desse modo, o que é sentido por essa mulher é algo extremamente oposto ao que Stephen, personagem autobiográfico de Joyce, chama de “foco” que epifaniza a imagem, como no trecho em que diz: “Tu a apreendes como uma coisa. Tu a enxergas como um todo. Apreendes a sua totalidade” (JOYCE apud SÁ, 2000: 173). Beckett, entretanto, não privilegia sua personagem de qualquer sensação próxima da plenitude. Ainda que a mulher relatada por *Boca* chegue à confirmação de que aquela voz é a sua própria, e que aquelas palavras são suas, tal percepção só intensifica a inquietação que desorganiza o fluxo, pois esse momento, apesar de apontar para a possibilidade de que *Boca* e *Ela* se fundam em um glorioso *eu*, acaba é por reforçar o esfacelamento sentido pela personagem.

O instante de *Eu Não*, portanto, parece recorrer ao que propomos chamar de *lapso*, a fim de mantermos algumas ressalvas quanto à *epifania* e suas acepções um tanto contrárias à leitura que tivemos do processo de percepção descrito pelo personagem de Cortázar e experienciado pela personagem de Beckett. O termo, que vem do latim *lapsus*, quer dizer “erro involuntário, escorregadela, esquecimento” (BUENO, 1966). Assim, encontramos nessa definição um caminho capaz de maior identificação com a experiência sofrida pelos sujeitos que desenhamos até então.

Não só em *Eu Não*, mas em toda sua obra, Beckett nos apresenta a dissolução de personagens, fragmentados em *quase-eus* que não se totalizam e que jamais terão uma visão completa de si. Toda autonomia é retirada de um sujeito que, agora, se vê obrigado a continuar, ainda que sem rumo e sem sentido, em direção ao seu esgotamento. Unida à essa perspectiva beckettiana, nos utilizamos da visão de Oliveira para pensar em alguma leitura, sobre o tal instante, que fosse pós-experiência, mas que não invalidasse certas questões levantas por *Eu Não*. Nos deparamos, assim, com um relato que permite grande aproximação na medida em que foge da descrição de um momento que “descortina” e ilumina a realidade. Para Oliveira, também nada se revela, nenhum sentimento de preenchimento é experimentado. Ao contrário, se depara com sua defectividade, uma sensação de “clara ausência” ou de “claro erro”, o que nos remete a outros significados encontrados ao *lapso*, como “culpa, erro, descuido, falta” (MICHAELIS, 2004).

⁸ Tradução de Barbara Heliodora.

Logo, percebemos que, enquanto a *epifania* promete uma salvação, o *lapso* só apresenta sua ausência. Inclusive, cabe admitir que um instante talvez culmine no outro, pois não é necessário que se anulem. O que não poderíamos deixar de problematizar, é a diferença entre o universo semântico que costuma acompanhar as descrições epifânicas e as propostas beckettianas de apagamento do sujeito. Todos os caminhos que Beckett declara evitar, envolvem questões ligadas à pomposidade da escrita de James Joyce, de quem foi discípulo. Ele não nega admiração pelo seu mestre, apenas anuncia que Joyce já domina os meios que promovem o preenchimento da palavra, e por isso, sua nova missão, como escritor, seria operar eliminações, deixar de fora o que for possível, ressecar a palavra.

Nosso objetivo, portanto, não é estabelecer uma contradição entre *epifania* e *lapso*, como rivais que se anulam. Apenas atentamos para o fato de que os dois não podem coincidir, vistos os apontamentos que nossa leitura realiza sobre essas personagens, que manifestam um sentimento consideravelmente distante da ideia de “iluminação”.

Quando Oliveira relata que se sentiu atacado por um *outro*, que lhe mostra seu “parcelado ser” e o faz desconfiar de seus “pseudópodes irregulares”, ele parece falar de um instante em que seu *eu* foi descuidado. Nesse espaço de distração foi que, então, Oliveira suspeitou de sua dialogicidade. Se Bakhtin afirma que somos habitados por vozes, o *lapso* permite que nos percebamos diluídos por entre nossas enunciações, incapazes de tomar *um* sentido para defesa.

Paulo Leminski escreveu um livro intitulado *Distraídos venceremos* (1987), e nessa brincadeira que faz com o popular “unidos venceremos”, se propõe também a questionar as grandes construções de um sujeito constituído por convergências, por acúmulos e uniões que geram a força. Ao adotar o “distraídos”, que vem do latim *distrahere* e significa “desviar, puxar para diversas partes” (BUENO, 1966), ele posiciona sua crença de que nem só de compromissos se faz o homem; algo como o que enxergamos em *Eu Não*, que nos apresenta um fluxo completamente desenhado por descaminhos, esquecimentos, desvios, extravios e distrações. Seu processo não encontra *um* sentido, não opera conexões justificadas, ele é apenas um decorrer muito breve de tempo, um *lapso* que faz a personagem suspeitar de sua autonomia.

A visão fragmentada de si, que gera a autopercepção do *espírito* como *espírito*, ou seja, permite a consciência de *quase-eus* como sujeitos e não como objetos, constitui a apreensão de que há vozes que nos interrompem, fazem falhar nosso fluxo, desviam nossa atenção. De modo que nossa presença no mundo pressupõe a ausência de silêncio, e o zumbido que a personagem de Beckett escuta, é o que imputa seu sentimento de não estar só.

Ainda que ela não assuma um *eu*, é de sua percepção sobre as vozes que falamos. Não importa o que elas dizem ou quem as profere, pois tratamos da importância do *lapso* como espaço próprio à mera percepção do movimento dialógico do ser. Basta a suspeita de que, ao mesmo tempo em que falo isso aqui, descuido do que também digo dali, e assim sucedem enunciações falhadas, sobre as quais eu não exerço controle. Esse abalo da minha estabilidade, independente de saber *o quê* ela me fez pensar, é por si só o arranhão de que fala Oliveira.

Assim, o *lapso* experienciado pelas personagens que tomamos para leitura, compreende um instante em que se sentem submetidas a um movimento centrífugo de si. Devido à ausência repentina e inexplicável da força responsável por mantê-las na trajetória, elas se percebem desamparadas por qualquer coisa que as puxe de volta ao controle. E é esse momento de expansão dispersa que pretendemos reconhecer como constitutiva do sujeito que, a exemplo de Oliveira, também é sua “clara insuficiência”. Perceber-me um ser dialógico, é suspeitar de que eu não sou apenas esse “bloco de evidência” que vejo refletido no espelho, pois há sempre um *outro* pronto para evidenciar minha defectividade. O que o *lapso* propicia, portanto, é a ideia de que o dialogismo bakhtiniano, ao partir do pressuposto da constante não-coincidência do sujeito em si, abrange momentos que desviam de *um* sentido, pois suspendem a estabilidade do homem que opera convergências. Eu e o *outro*, em diálogo, nem sempre estabelecemos uma relação linear que constrói minha identidade e permite que eu me revele mais a mim mesmo. Afinal, tanto Oliveira quanto *Boca*, ao adquirirem a noção do *outro* durante o *lapso*, não alcançam qualquer sensação epifânica de clímax ou sequer configuram um momento-chave para construção de suas histórias. Beckett e Cortázar, ao cogitarem esse instante distraído do *eu*, ressaltam o descompromisso do fluxo em convergir para a percepção do que se é. A experiência do *lapso*, na verdade, não me revela nada que sustente melhor meu *eu*. Ao contrário, apenas me confronta com este *outro* fora de mim, que traz à tona a percepção de que “eis aí um que não é como eu não saberei jamais não ser” (BECKETT, 2009: 40).

Conclusão

Partimos do conceito bakhtiniano do *dialogismo* como princípio geral tanto do agir do sujeito, sempre em situação de diferença em relação ao *outro*, quanto de sua produção de enunciados e discursos, que resultam de um “diálogo” entre os elos retrospectivos e prospectivos que habitam seu pensamento. De tal modo que, um encontro com as personagens de Samuel Beckett, enclausuradas em um espaço que se configura como que dentro de suas próprias cabeças, nos abisma com a angústia de quem parece jamais alcançar o silêncio. O sujeito beckettiano está submetido a um fluxo dialógico interno ininterrupto. A personagem de *Eu Não*, acometida por um instante em que a percepção de si como *outro* é tamanha, que a admissão do *eu* se torna inconcebível, é a expressão extrema da condição fragmentada de nosso processo de pensamento. O esgotado, que Gilles Deleuze depreende da obra de Beckett, surge da total ausência de estabilidade do sujeito, que se vê abandonado à força do desenfreado fluxo que, no descompromisso em produzir sentido, segue efético à revelia. Assim, notamos que seu contexto não permite a convergência do *cogito* cartesiano, que reconhece que pensa e, necessariamente, produz linguagem que confirma autoria.

Quando descartamos a via cartesiana do ser, nos deparamos com a premissa “ser é ser percebido”, de Georges Berkeley, adotada pelo dramaturgo irlandês nas obras que problematizam a questão da autopercepção em suas personagens. No caso de *Eu Não*, por exemplo, a clara recusa do *eu* parece contraditória à ideia de que a personagem se percebe. Porém, logo nos apoiamos sobre questões beckettianas que avançam sobre a máxima de Berkeley, e que nos abrem uma outra possibilidade de compreensão da percepção da própria existência. Contrário às distintas funções que o filósofo atrelou àquele capaz de perceber (*espírito*) e àquilo que é percebido (*objeto sensível*), Beckett parece admitir que tomar conhecimento de si, como em uma relação *eu e outro*, ou seja, *eu-tu*, é ser o *espírito* capaz de perceber *espírito* em lugar de um *objeto sensível*. Afinal, o princípio de Berkeley nos reduziria ao *eu-isso*, que prescinde de diálogo e, logo, não confirmaria nossa existência.

É justamente nesse aspecto, que encontramos no relato de Oliveira, personagem de Julio Cortazar, grande semelhança com a autopercepção experienciada também pela mulher de *Eu Não*. Antes de se perceber um objeto *eu*, encerrado, ali fora dele, em uma imagem concluída e apreensível, a sensação, descrita por Oliveira, é de que parece haver um *outro* que o está vivendo e que, por isso, a matéria deixa de ser pura visão. Como na personagem de Beckett, o instante em que se sente exotópico de si é impossível de ser objetivado. A tentativa de colocar em palavras que informem *o quê*, é negar o forte sentimento de defectividade que

podemos enxergar em *Eu Não* e em Oliveira. Esse momento se constitui pela ausência de qualquer coisa estável o suficiente para que seja alcançada.

A falta de uma força responsável por manter o mínimo do núcleo de um sujeito, característica desse instante em que sentimos total despertencimento ao *eu*, é o que tomamos pela ideia de *lapso*. Por um brevíssimo espaço de tempo, percebo que sou um *outro* que também percebe, e que, portanto, está na mesma condição dialógica em relação a ainda um *outro*. Tal visão faz com que a gente veja ruir a possibilidade de que haja qualquer posição que englobe uma totalidade e a dote de sentido que a estabilize, ou seja, não somos privilegiados com nenhuma promessa de salvação. O *lapso* configura um instante de descuido involuntário do *eu*. Somos irrompidos por um fluxo que desobedece os limites das convergências operadas pelo sujeito; e é como se eu me tornasse um esgotado beckettiano que, mesmo incapaz de gerar novas possibilidades, deve continuar não se sabe para onde, nem para quê.

Ao estabelecermos algumas ressalvas que diferem a *epifania* do *lapso*, tentamos privilegiar a sensação de perda e insuficiência do *eu*, que exploramos ao longo de nossa leitura sobre o caráter dialógico das personagens de Beckett e Cortázar. Contrapondo uma noção sugerida pelo instante epifânico, que indica um clímax ou uma revelação de algo que se “descortina”, apresentamos o *lapso* como processo intrínseco à dialogicidade do sujeito. Se Bakhtin nos fala de um homem em constante troca com o *outro*, o que implica na ininterrupta formação de enunciações que escapam, constatamos aí um *eu* que não se constitui por uma linear construção que apreende sua totalidade. O que se converge em prol da enformação do *eu*, implica em outros tantos *quase-eus* que se esvaíam. De maneira que, a personagem que não se reconhece na estabilidade de um “eu-no-mundo”, e a outra que adota a perspectiva de “vejo o que não sou”, exaltam o que Bakhtin diz sobre a não coincidência em si. A percepção de um *eu* que se basta, em sua já-presença no mundo, é como a palavra já proferida, que “se envergonha à luz única do sentido que precisaria enunciar” (BAKHTIN, 2010: 121)

Portanto, sugerimos que um sujeito possa ser visto, também, a partir dos *lapsos* que constituem seu processo de pensamento. Admitir que somos um fluxo que não só une, mas também dispersa, é não subestimar as diversas vozes e elos que nos habitam, e que estão o tempo todo se emaranhando, configurando *quase-eus* que dialogam em algum lugar que faz parte de mim. Tal percepção faz com que desconfiemos de nossa autonomia enquanto donos de discursos, pois passamos a nos compreender como um sentido que nunca se enuncia satisfatoriamente e que, por isso, não é capaz de emitir a última palavra que, enfim, encerrará o diálogo e nos silenciará.

“Toda essa história de tarefa a cumprir, para poder parar, de palavras a dizer, de verdade a reencontrar, para poder dizê-la, para poder parar, de tarefa imposta, conhecida, negligenciada, esquecida, a reencontrar, a quitar, para não mais ter de falar, não mais de escutar, eu a inventei, na esperança de me consolar, de me ajudar a continuar, de me acreditar em alguma parte, me movendo, entre um começo e um fim, ora avançando, ora recuando, ora desviando, mas no fim das contas sempre ganhando terreno. A eliminar.” (BECKETT, 2009: 57,58)

Reconhecer que eu sou um processo, que avança, recua, desvia, ganha e elimina, foi uma percepção determinante à construção do meu pensamento em torno da Comunicação Social. Durante meu caminho como estudante na Universidade de Brasília, me vi confrontada com a contradição que é a ausência do encontro com o *outro*, do diálogo, em um curso que se propõe pensar nossa realidade discursiva. Afinal, como fazê-lo assim, tão encerrado em nós mesmos?

A inquietação surge, portanto, de uma enorme necessidade de troca que é tolida pela visão que menospreza a relação eu-tu, da qual tanto falamos neste trabalho. A tentativa empreendida aqui é uma busca pela valorização da presença do *outro* em nossa voz. Do lado de lá, há também um horizonte, e eu converso com ele. Suspeitar, como nos diz Oliveira, de que eu não carrego em mim um sentido pré-relação, é o que nos provoca a pensar a autonomia de nossa fala. Ao observar que a enunciação surge do processo de interação, Bakhtin confirma que nascemos do encontro com o que não somos. O desejo desenfreado de nos afirmarmos, nos limita a coincidir com o que já encontramos em nós, com a palavra já emitida, com o pensamento já proferido, e é essa falta de espaço à reflexão do sujeito porvir que somos, que gera discursos vazios, que nada propõem porque se preocupam em encerrar.

Os produtos comunicacionais com o quais nos deparamos diariamente, seja um filme, uma reportagem ou uma peça publicitária, manifestam os profissionais por trás de suas criações, movidos pelo objetivo de transmissão de uma mensagem que já carrega sua função, como se a relação com o espectador, o leitor ou o consumidor fosse reduzida ao eu-isso, destituída de qualquer interesse pelo diálogo. Há uma espécie de medo do que as possíveis provocações poderiam gerar no famigerado “público-alvo”, medo de que o caminho da troca revele a defectividade indesejada por discursos que querem significar o previsto.

Ao questionarmos a autonomia do sujeito, entretanto, não procuramos eliminá-lo totalmente, pois não só o absoluto, mas também a excessiva relatividade, impossibilitam o diálogo. Como vimos em Bakhtin, a verdade existe, nós só não conseguimos alcançá-la. Abrir mão dessa busca é renunciar à própria existência, por isso as personagens de Beckett não cessam o processo, não desistem da palavra final. Assim, o que procuramos valorizar é a

diferença entre o começar pelo que se fixa como um sentido verdadeiro e o caminhar em direção a algum possível, pois “você dá impulso às coisas sem se preocupar com o meio de fazê-las parar. A fim de falar. A busca do meio de fazer as coisas pararem, calar sua voz, é isso que permite ao discurso prosseguir” (BECKETT, 2009: 39).

O que faz com este trabalho apresente a ideia de lapso como parte constitutiva do processo de pensamento, então, é um incômodo diante a comunicação estancada por um sujeito que contraria a dialogicidade intrínseca à nossa realidade discursiva. A ininterruptividade da nossa mente implica em instantes de descuido, de desestabilidade do *eu* e de *quase-eus* que se perdem. Assumir a falta como algo que nos constitui, olhar também para o que não somos e deixar de lado a posição que só quer convergir para a totalidade, é afirmar que ainda há um *outro* possível, e que não é hora da Comunicação ser silenciada.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARROS, Manoel. *Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada* In: *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BECKETT, Samuel. *Not I* In: *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works*. Londres: Faber and Faber, 1986.

BECKETT, Samuel. *O Inominável*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2009.

BECKETT, Samuel. *Pioravante Marche*. Tradução de Miguel E. Cardoso. Lisboa, Gradiva, 1988.

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Saraiva, v. 05, 1966.

CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. pp. 458 - 461.

DELEUZE, Gilles. *O Esgotado* In: *Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

HANSEN, João Adolfo. *Prefácio: Eu nos faltará sempre* In: *O Inominável*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2009.

HENNING, Sylvie Debevec. 'Film': a dialogue between Beckett and Berkeley In *Journal of Beckett Studies* n. 07, 1982. Disponível em:
<<http://www.english.fsu.edu/jobs/num07/Num7Henning.htm>> Acesso em: 23 nov. 2011.

MICHAELIS, Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. WEISZFLOG, Walter (Org.). São Paulo: Melhoramentos, 2004.

SÁ, Olga de. *O Conceito e o Procedimento da Epifania* In: *Escritura de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

SAHM, Estela. *Sobre algumas ideias fundamentais do pensamento de Bergson* In: *Bergson e Proust: sobre a representação da passagem do tempo*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Prefácio à edição francesa*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. In: *Estética da Criação Verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.