



OLIVEIRA JUNIOR, Celso de A. **Um teratoma inerte: imagens do corpo freudiano em Samuel Beckett**. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Professor assistente do Núcleo de Teatro da Universidade Federal de Sergipe. Doutorando em Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Professor, ator, diretor teatral.

RESUMO

Este artigo é o resultado de uma pesquisa a respeito do corpo e suas representações na obra do poeta, escritor e dramaturgo Samuel Beckett. A noção freudiana de corpo. O corpo na produção lírica beckettiana. O corpo na prosa beckettiana, em especial às referências corporais na trilogia de romances. O corpo na dramaturgia beckettiana, com ênfase às peças de longa duração, escritas entre o final da década de 1940 e os anos 1950.

Palavras-chave: Corpo: representação do corpo: Samuel Beckett.

ABSTRACT

This paper is the result of a research on the body and its representations in the Samuel Beckett's works as a poet, a novel and play writer. The notion of a Freudian body. The body in Beckett's poetic writings. The body in Beckett's novels, with special attention to body references on the trilogy of novels. The body on the dramatic production of Beckett's work, especially on the long duration plays written during the late 1940's and 1950's.

Key-words: Body: representation of the body: Samuel Beckett.

É sempre o corpo que atrapalha!
José A. Gaiarsa

Este corpo que é meu não é meu.
Este corpo que não é meu me incomoda e me estorva.
Ludovic Janvier

QUE CORPO É ESSE?

O verbete *corpo* traz uma miríade de significados. Cada parte do pensamento humano designa de *corpo* algo diferente, de acordo ao seu uso, função ou existência. Em uma das definições filosóficas de corpo, há: "Parte dos seres vivos que é o suporte material da alma ou do espírito" (FERREIRA, 2004).

Porém, José Ângelo Gaiarsa refuta com veemente ironia essa noção segundo a qual existiria essa dicotomia entre "esse monstro imperfeito" (o corpo) e a "leveza e a sutileza" (a alma), sendo assim, teríamos a compreensão de que "a alma é o avesso do corpo" (GAIARSA, 2002, p. 15). Ele afirma que

se levamos a sério o que Freud dizia (fase oral, fase anal e genital) então o homem freudiano é um teratoma (um tumor embrionário), que só tem de corpo e de alma o aparelho digestivo e o aparelho genital. [...] Este homem freudiano que não tem tórax, usa como instrumento quase exclusivo de comunicação a palavra. (GAIARSA, 2002, p. 13)

Nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, escritos por Sigmund Freud em 1915, ele formula o conceito das fases em que a sexualidade humana começa a existir: (i) fase oral: quando o prazer está então ligado de forma predominante à estimulação da cavidade bucal; (ii) fase anal-sádica: caracterizada por uma organização da libido sob o primado da zona erógena anal, impregnada de significações ligadas à função de defecação (expulsão-retenção) e ao valor simbólico das fezes e, finalmente (iii) fase (ou organização) genital (LAPLANCHE e PONTALIS, s/d).

Ao estabelecer o que seria o corpo do “homem freudiano”, o Dr. Gaiarsa formula, de modo irônico, o conceito de *teratoma*, em cuja etimologia há a palavra grega *teratos*: ‘monstro’ ou ‘monstruosidade’. Na raiz da ironia de Gaiarsa, encontro uma pista preciosa para tentar decifrar o corpo beckettiano. Um mero tubo digestivo, não privado de sexualidade genital. Por outras vezes, o corpo beckettiano se apresenta como uma monstruosidade imunda, disforme e putrefata. Não raro, os corpos das personagens de Beckett assumem as pulsões orais, anais e genitais, indicadas por Freud como infantis e meros trampolins para a vida adulta saudável.

O CORPO LÍRICO: ABORTADO E ESTÉRIL

No poema *Cascando*, de 1936, Beckett explora os limites físicos entre amor descrito em palavras e tornado carne até o desespero de um amante (con)fundir seu corpo com o do outro. Nos primeiros versos, ele expressa com pouca sutileza seu universo corporal e verbal:

por que não meramente o desespero
na ocasião
da enxurrada de palavras?

não é melhor *abortar* que ser *estéril*?

as horas depois que você vai embora são tão tentadoras
elas sempre começam a tragar cedo demais
as mãos em garra lutando cegamente na cama *querendo
deixar em carne viva até os ossos os antigos amores
cavidades certa vez preenchidas com olhos como os seus*
(BECKETT, 2006, tradução minha, grifo meu).

Aqui, as referências ao tempo de uma gestação humana se misturam à sofreguidão desesperada dos amantes cujas palavras e corpos se atritaram ao limite de rompimento da própria carne. Em Beckett, o amor nunca é uma saída possível para o desgaste das relações humanas.

Na segunda estrofe do poema *Dieppe*, Beckett apresenta o corpo de modo sutil, quando este sugere encontrar a paz, não nas praias sinuosas da região da cidade francesa de Dieppe, mas no vão de uma porta:

minha paz está lá na neblina que esvai
quando eu cessar de andar sobre esses limites sinuosos
e viver no espaço de uma porta
que abre e fecha
(BECKETT, 2006, p. 39, tradução minha).

O poema ainda nos apresenta o ‘ser’ misturado às ondas do mar, em contraposição ao ‘ter sido’, e também as consequências da reunião entre *corpo* e *sombra*:

o que eu faria sem esse mundo sem rosto incurioso
 onde ser não dura nada além de um instante onde todo instante
 gira no vazio da ignorância de ter sido
 sem esta onda onde no fim
 corpo e sombra reunidos se afogam
 (BECKETT, 2006, p. 40, tradução minha).

Ao fim do poema, ele se afasta das luzes da cidade, onde teria deixado uma antiga paixão, e parece nunca mais voltar.

DIZER UM CORPO: O CORPO TODO PROSA

Beckett inicia seu romance *Pioravante marche* de modo a usar a narrativa como suporte e veículo à construção do corpo da personagem. Assim:

Dizer um corpo. Onde nenhum. Mente nenhuma. Onde nenhuma. Ao menos isso. Um lugar. Onde nenhum. Para o corpo. Estar lá dentro. Mover-se lá dentro. E sair. E voltar lá para dentro. Não. Sair nenhum. Voltar nenhum. Só entrar. Ficar lá dentro. Em diante lá dentro. Parado. (BECKETT, 1998, p. 7).

Ao ‘dizer’ um corpo, este começa a existir para o leitor. Ao ‘dizer’ um lugar, o lugar passa a existir, segundo Beckett, para que o corpo possa “estar lá dentro” e “ficar lá dentro”. Este corpo-sem-mente beckettiano, que existe apenas para se mover em determinado local (ou nem isso) parece ser o tal *teratoma*, cujas funções se resumem a quase nada. Mover-se e estar, apenas.

Na época da escrita de *Esperando Godot*, Beckett preparou sua trilogia de romances em primeira pessoa, todos (prot)agonizados por narradores/narrados. O romance que inaugura a trilogia é *Molloy*, de 1947. O personagem/narrador que dá título ao livro é descrito como “um velho decrépito, sozinho e doente, confinado a um espaço de recolhimento – um quarto que diz ser de sua mãe – escrevendo suas memórias.” (ANDRADE, 2001, p. 42). Na primeira parte do romance, ele descreve o prazer que sente ao colecionar pequenas pedras arredondadas que ele usa seguidamente para chupar. Numa clara referência à fase oral freudiana, o prazer que Molloy experimenta ao chupar suas pedrinhas substitui para ele toda e qualquer diversão extra. “Mas chupar as pedras como disse, não de qualquer jeito, mas com método, acho que era uma necessidade física também.” (BECKETT, 2007, p. 108).

Malone morre é o segundo romance da trilogia. Escrito em 1948, também em primeira pessoa. O personagem/narrador Malone, “diferentemente de Molloy, não pretende explicar como chegou ao quarto, sua preocupação é acabar de morrer, espera um golpe de misericórdia que se atrasa” (ANDRADE, 2001, p. 111). A narrativa angustiada de Malone parece ocorrer em “um interminável instante de consciência do suicida na queda livre”, entre o salto e o chão. (ANDRADE, 2001, p. 111). Malone faz algumas referências a respeito de sua situação corporal e afirma que “Não me lavo nunca, mas também não me sujo.

Se sinto que algum lugar em meu corpo está sujo, esfrego o lugar com o dedo molhado na saliva.” (BECKETT, 2004, p. 16). Neste mesmo romance, encontramos uma citação que dá pistas a respeito da noção freudiana de corpo, como produto das organizações oral e anal, que reduzem a corporeidade do homem beckettiano a um mero aparelho digestivo. “O essencial é comer e cagar. Prato e penico, penico e prato, esses são os dois pólos da vida.” (BECKETT, 2004, p 16). Aqui ainda há um pouco de materialidade nesse corpo encarquilhado, porém ainda relativamente íntegro.

No último romance da trilogia, intitulado *O inominável*, de 1949, Beckett coloca em sua narrativa um ser cujas relações com o mundo são mínimas, o ‘outro’, em *O inominável*, é uma sombra cinzenta que passa pela percepção do protagonista do romance. “O corpo, carcaça em que os farrapos de memória de Molloy [...] e Malone se abrigavam, perde aos poucos sua materialidade.” (ANDRADE, 2001, p. 145). O inominado já quase não tem mais consciência de si. Intrigantemente, o inominável é, porém, o personagem que mais irá usar sua narrativa para descrever sua situação corporal, fazendo ainda ao final uma referência à sua alma.

Eu, de quem não sei nada, sei que tenho os olhos abertos, por causa das lágrimas que deles correm sem cessar. Sei que estou sentado, as mãos sobre os joelhos. [...] É bom assegurar-se de sua posição corporal desde o início, antes de passar a coisas mais importantes. [...] Sinto minhas costas eretas, o pescoço reto e sem torção e lá em cima a cabeça, bem assentada. [...] Não, não tenho barba, nem cabelo também, é uma grande bola lisa que carrego sobre os ombros, sem traços, salvo os olhos, dos quais não resta mais do que as órbitas. [...] Por que teria um sexo, eu que não tenho mais nariz? [...] Supérflua, a alminha de sempre. (BECKETT, 2009, p. 45-47).

A temática do deslocamento, presente em outras obras de Beckett, ganha aqui um novo matiz: a iminência da imobilidade total. Imóvel, o inominável ‘reflete’: “Sou uma grande bola falante, falando de coisas que não existem, ou que talvez existam, impossível saber...” (BECKETT, 2009, p. 47). E qualquer possibilidade de transcendência através de uma espiritualidade lhe é negada, pois mesmo sua alma (diminutiva) lhe parece supérflua. O corpo do inominável é um teratoma inerte.

CORPOS NO PALCO: O TEATRO DE OSSOS

O palco é onde o corpo se apresenta inteiro. Não há saída para o corpo. No palco, a exposição é total. O teatro de Beckett opta pelo caminho metafórico. Em suas primeiras peças de teatro, o autor põe em cena personagens com alguma deficiência ou simplesmente incapazes de se moverem. Corpos cegos, paraplégicos, imóveis e amputados povoam a cena beckettiana das peças escritas nas décadas de 1950 e 60. Nas peças do período final de sua obra, o autor irá radicalizar a composição corporal de suas personagens utilizando apenas fragmentos corporais. As personagens então passam a ser apenas uma boca, uma voz que fala, corpos não falantes ou até personagem algum (como é o caso da peça *Breath*, em que não há personagens, apenas objetos espalhados no palco, que são vistos durante cerca de 30 segundos).

Em sua primeira peça, *Eleutheria*, escrita em 1947, Beckett coloca em cena personagens com um certo grau de decadência física corporal. Nesta peça, os nomes das personagens trazem significados repletos de metáforas corporais. O primeiro deles é o M. Henri Krap, um velho escritor “cínico, de humor afiado, lascivo” que, cansado do casamento e da própria vida, ao se saber acometido de um câncer na próstata, espera conformado pela morte breve e inevitável.

M. KRAP – [...] Eu sou a vaca que, diante dos portões do abatedouro, compreende todo o absurdo das pastagens. Seria melhor ter pensado nisso mais cedo, lá, quando estava no pasto verde e tenro. Tanto faz. A ela resta ainda atravessar o pátio. Isto, ninguém pode tirar dela. (BECKETT, 1995. p.29, tradução minha)

O senhor Krap é a personagem de maior destaque no primeiro ato da peça e conduzirá a ação até o final surpreendente. É importante notar o significado do nome ‘Krap’ que se pronuncia da mesma maneira que ‘crap’ que, em inglês vulgar, é ‘merda’, ‘bosta’, e o verbo ‘to crap’ que significa ‘defecar’. O próprio senhor Krap irá ressaltar o significado vulgar de seu sobrenome, quando é interrogado sobre qual tipo de literatura ele prefere escrever. Ele cnicamente responde: “Ao gênero merda” (BECKETT, 1995, p. 43, tradução minha). Neste caso, a organização anal sádica proposta por Freud aparece diante do valor simbólico da defecação. Em *Eleutheria*, as referências ao corpo decadente e à defecação ganham presença na poética beckettiana desde o seu teatro mais incipiente.

Porém, é em *Esperando Godot*, de 1949, que o teatro de Beckett assumiu sua forma mais definitiva e facilmente reconhecida. Os vagabundos Vladimir e Estragon esperam infinitamente pela promessa de salvação que a improvável presença de Godot anuncia. Ali, há várias referências corporais. Os cheiros desagradáveis exalados pelas personagens, sua dificuldade ou incapacidade de realizar tarefas simples – como tirar o sapato – retratam corpos decadentes, envelhecidos, semi-apodrecidos.

Em *Fim de partida*, de 1956, Beckett avançará na construção corporal de suas personagens. Os protagonistas da peça aparecem em lados opostos de um intrigante jogo simétrico. Hamm é um velho cego que vive em uma cadeira de rodas. Clov, com quem vive enclausurado, afirma que é fisicamente incapaz de sentar-se e é condenado a permanecer de pé, mesmo ao dormir.

Para fechar o ciclo das primeiras peças, há *Dias felizes*, onde a personagem central permanecerá enterrada até a cintura, durante o primeiro ato e cometerá a falha de deixar de se matar com seu revólver neste momento. No segundo ato, Winnie estará enterrada até o pescoço, condenada a observar sua decadência e encarar seu revólver – agora inútil – pois seus braços estão debaixo da terra. O corpo da personagem é sua cabeça. Uma cabeça pensante e falante sem órgãos ou membros.

Beckett, porém, radicalizará na redução da construção corpórea de suas personagens em *Eu não*, peça de 1972. Neste “dramatículo”, a protagonista é uma boca de onde jorra um discurso circular.

Outras personagens da galeria beckettiana possuem corporeidades decadentes, destruídas ou desesperadas. Entre o grotesco e o escatológico, Beckett desfila sua poesia minimalista e apresenta seus alquebrados seres semi-vivos. Entre a errância e a imobilidade, entre a mudez e a verborreia desenfreada, as criaturas beckettianas tem corpos semi-mortos em sintonia com a falência da linguagem que ele sempre buscou denunciar. Um teatro de ossos.

Os ossos do eco, “sem sombra de dúvida.”

REFERÊNCIAS

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

BECKETT, Samuel. **The Grove centenary edition**. Nova York: Grove Press, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2004.

GAIARSA, José A. **O que é corpo**. SP: Brasiliense, 2001.

JANVIER, Ludovic. **Beckett**. RJ: José Olympio, 1988.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. **Vocabulário da psicanálise**. SP: Martins Fontes, [s.d].