POÉTICAS DA MENTIRA

POETICS OF LIE

Olga Kempinska[1]

Resumo:
Tomando como o ponto de partida a profunda culpabilidade apreendida pelo sujeito nas narrativas de Herta Müller e de Samuel Beckett, o artigo explora a experiência da linguagem em sua relação com o sofrimento psíquico e físico. Inscrita em uma estrutura do círculo vicioso e absurdo, constituindo não apenas o motivo da culpa, como também o castigo, a linguagem, experimentada como a linguagem do Outro, não mais assegura os limites do sujeito. Paradoxalmente, a linguagem alienada encontra justamente na mentira um mecanismo eficaz de esquiva, percorrendo destarte os difíceis caminhos do bilinguismo, assim como da resistência contra a opressão simbólica do sujeito.
Palavras-chave: Subjetividade. Linguagem poética. Mentira. Samuel Beckett. Herta Müller

Esses despojos são o que chamamos bens culturais.
Walter Benjamin

O primeiro dever na vida é o de ser tão artificial quanto possível. Qual é o segundo ninguém descobriu ainda.
Oscar Wilde

Manipulador, cínico e superficial, o discurso totalitário transforma o interlocutor em um alvo passivo. De fato, dificultando qualquer livre fluxo de ideias, "os líderes bolcheviques avaliavam os sentimentos das massas apenas para determinar se elas vão ou não apoiar um programa de ações" (INKELES, 1961, p. 219) do partido. Fortemente marcada pela experiência do bilinguismo, tal como a obra de Samuel Beckett, a obra de Herta Müller empreende a tentativa da representação da violência linguística. Nessa obra que "foi primeiro censurada e depois banida na Romênia, o que provavelmente também significa que direitos alguns foram vendidos aos outros países pertencentes ao bloco Leste" (SIEVERS, 2013, p. 176), a superficialidade específica do discurso totalitário pode ser compreendida e experimentada graças à técnica dadaísta da colagem, ou seja, da aplicação na página das palavras e das letras recortadas dos jornais:

ganhei uma mensagem que era
clara como uma faca
apenas baixa e tenaz e
confusa mais que um bando de pardais

[1] Doutora, Universidade Federal Fluminens. E-mail: olgake@yahoo.com

> talvez se se comparar
> (MÜLLER, 2013b, p. 58-59. Trad. minha)

O vampirismo da ditadura comunista – o próprio Ceausescu "surgiu como o símbolo da Romênia (como Drácula com o qual é frequentemente comparado)" (PETRESCU, 2013, p. 59) – leva à criação de uma atmosfera de medo e de perversidade. Assim, a busca pela esquiva linguística torna-se uma verdadeira obsessão nas narrativas de Müller, nas quais a linguagem é um elemento da crueldade e da tortura no contexto das interrogações ou das chantagens cotidianas da sociedade alienada e perseguidora: "O que Windisch ouve não é sua própria voz. Sente a boca nua" (MÜLLER, 2013a, p. 98). Delirada e muito temida, a linguagem se torna um elemento das narrativas de teor mítico: "E então, um dia, vovó trouxe novamente as cobras. Elas saíram do decote de sua blusa, de suas cordas vocais, de uma conversa que sempre começa com 'antigamente'" (MÜLLER, 2010, p. 39).

A linguagem vê-se equiparada à situação de um vício e a um jogo perverso com a verdade: "Mas bebedores nunca admitem nada, nem mesmo em silêncio para si mesmos, e também não permitem que ninguém extraia nada deles, muito menos alguém que espera ouvir a admissão. Ao acordar Paul já pensa em beber e nega isso" (MÜLLER, 2004, p. 15). No tempo do interrogatório a mentira faz parte do atroz compromisso entre o perseguidor e a vítima: "Albu sabia que eu estava mentindo e me forçava a isso, e eu acreditava em minhas mentiras por pura desolação" (MÜLLER, 2004, p. 135). Perversamente, é justamente a mentira que se torna o principal objeto da criação: "Inventar uma mentira, ele diz, para uma mentira rápida é preciso uma inteligência que você infelizmente não tem" (MÜLLER, 2004, p. 37). Ela passa a estabelecer uma relação tosca com o regime ficcional, tornando-a impossível:

> Eu só inventei uma vez a morte de meu avô, porque queria comprar um par de sapatos de salto, de cor cinza, logo às nove, quando as lojas abrem. Eu os vira na tarde anterior na vitrine. Menti, fui até a cidade, comprei os sapatos, e a mentira se tornou verdade. Meu avô caiu morto da cadeira enquanto comia, quatro dias depois. (MÜLLER, 2004, p. 40).

De fato, "a perversidade revela-se como um princípio adverso de tudo o que acontece com a narradora" (WEIDENHILLER, 2017, p. 52) do romance *O compromisso*, de 1997, talvez o mais evocativo e o mais dilacerante quanto à representação da mentira sistemática da ditadura de Ceausescu e da onipresença do medo. O problema pungente das obras de Müller é a questão do devir da liberdade:

> E temamos que desses países arruinados, devastados pela ditadura, temamos que no interior desses povos surrados, machucados, desfigurados, onde inclusive não é muito certo que a palavra "liberdade" conserve ainda um sentido, voltem a erguer-se vozes para,

> em face do tumulto, em face da maré negra daquilo que o totalitarismo havia congelado e de repente vem à tona, retomar um velho refrão: antes o socialismo que o caos – antes o socialismo, afinal, que o retorno das nações, das tribos, essa barbárie absoluta. (LÉVY, 1992, p. 392)

"Que você minta ou se cale" (BECKETT, 2014, p. 125) propõe provocativamente o monólogo interior do protagonista do texto *Molloy*, que inclui, aliás, em sua estrutura narrativa dividida em duas partes iguais a questão da perseguição, revelando destarte a importância do problema da culpabilidade e da transgressão na escrita beckettiana. Assim, a questão do uso da mentira enquanto uma forma de transgressão será mais bem explorada em *O inominável*. Considerado ser o último livro da "trilogia", publicado em 1953 em francês e, em 1958 em inglês, *O inominável* expõe, de fato, o problema do dizer, ou, mais especificamente, o da impossibilidade de se nomear o sofrimento físico e psíquico do ser humano, que pode ser apenas contornado ou transcrito, mas não traduzido em palavras.

Aproximando a insolência desamparada do personagem de Beckett – que persiste em atentar ao inominável, transgredindo, assim, o limiar do indizível –, da desenvoltura dos personagens transgressores de André Gide, e assinalando que a meta-ficção gideana se transforma, na escrita do irlandês, em uma atitude metalinguística, passando de "uma linguagem que conta *uma* história a uma linguagem que conta *sua* própria história" (FEDERMAN, 1976, p. 191), Raymond Federman situa a obra de Beckett no âmbito do intenso questionamento dos limites éticos do discurso. A linguagem revela-se ao mesmo tempo indispensável e inapta quando se trata de considerar seus recursos da nomeação e, com isso, da delimitação do sofrimento. Profundamente ciente da dificuldade do problema da colocação da palavra entre a urgência e a impossibilidade, o próprio autor comentou a intensa angústia que acompanhou a escrita do livro comparando-a à experiência da culpabilidade: "Sinto cada vez mais que talvez nunca consiga escrever coisa alguma. *Niemand wandert unbestraft* [Ninguém anda impune] pelo caminho que leva até *O inominável*. Não posso continuar e não posso voltar" (Apud. TUCKER, 2014, p. 14).

Assim, colocado por um de seus primeiros leitores, Maurice Blanchot, logo no ano da publicação do livro em francês, em 1953, o problema da verdadeira identidade do "eu" que desenvolve no texto um interminável e incontornável discurso, talvez seja na verdade outro, a saber, o de se estar "condenado a falar" (BLANCHOT, 2005, p. 130). Como tentarei mostrar no presente estudo, entregue à penosa experiência da linguagem experimentada, de fato, como um castigo, o sujeito beckettiano explora diversas formas de esquiva.

A rejeição ético-estética da Natureza no âmbito do decadentismo havia, sem dúvida, preparado alguns dos elementos importantes da poética beckettiana, que, no entanto, abandona a confusão entre a mentira e o artifício, presente, por exemplo, em Oscar Wilde (1902), investindo esta primeira

de um teor moral relacionado à experiência do sofrimento. Com efeito, no conhecido texto de Wilde sobre a mentira, o realismo vê-se criticado como a tentativa da reprodução da natureza considerada em seus aspectos vis e monstruosos – "A arte encontra sua própria perfeição dentro e não além de si mesma. Ela não pode ser julgada por nenhum padrão exterior de semelhança. Ela é um véu, não um espelho" –, mas, além dessa visão ornamental da mentira como um artifício formal, surge também a possibilidade de uma extensão de seu sentido aos diversos excessos linguísticos: "Ela possui flores desconhecidas de todas as florestas e pássaros ausentes de todos os bosques. Ela faz e desfaz muitas palavras, podendo desenhar a lua a partir do céu com um traço escarlate" (WILDE, 1902, p. 43).

Anos depois, no contexto existencialista das exigências éticas, Albert Camus criticou a tendência de Wilde a colocar a arte acima de tudo, assinalando que ela, na verdade, está misturada em tudo: "Wilde acabou por compreender isso graças à dor" (CAMUS, 2016, p. 18).

Essa valorização da mentira como uma forma paradoxal de esquiva às exigências limitadoras do realismo encontrará sua plena realização na obra de Colette, na qual surge a questão dos impasses da representação da diferença genérica e, com isso, a afirmação do "imaginário como mentira necessária, invejada, recomendada" (KRISTEVA, 2002, p. 147). No texto de Beckett, a mentira perde a dimensão especificamente cognitiva inerente à exploração dos artifícios formais e à investigação dos paradoxos do devir genérico do ser humano.

Em *O inominável*, a linguagem conta sua própria história, que é a do desgaste do aviltamento devidos a seu uso com o objetivo de causar sofrimento físico e moral. Culpada, criminosa e vil, mas também inevitável, a linguagem torna-se também um castigo. Em vias da descoberta desse objetivo atroz, a subjetividade se apresenta, de fato, como culpada por ser investida pela linguagem. Esse investimento, longe de ser uma doação, apresenta-se, de fato, como uma cruel e obstinada invasão pelo discurso do outro: "Ter colado em mim uma linguagem da qual imaginam que nunca poderei me servir sem me confessar de sua tribo, a bela astúcia" (BECKETT, 2009, p. 71). Nessa obtusa situação existencial, da qual a subjetividade se sente uma cúmplice involuntária e da qual procura se distanciar, a mentira permeia a linguagem em sua relação com o pensamento e com o conhecimento: "Mentiras, mentiras, eu não tinha que conhecer, nem que julgar, nem que maldizer, mas que andar" (BECKETT, 2009, p. 68).

Assim, a profunda culpabilidade vivida pelo sujeito beckettiano tem como sua fonte o uso da linguagem experimentada como não própria: "Tenho que falar, não tendo nada a dizer, nada a não ser as palavras dos outros" (BECKETT, 2009, p. 58). Paradoxalmente, essa linguagem alienada, inapropriada e corrompida pela mentira encontra justamente na mentira um mecanismo eficaz de esquiva, provisoriamente protetor da subjetividade e garantia do recolhimento discursivo:

"Mentiras isso tudo. Deus e os homens, o dia e a natureza, os arroubos do coração e o meio de compreender, vergonhosamente eu os inventei, sem a ajuda de ninguém, já que não há ninguém, para adiar a hora de falar de mim" (BECKETT, 2009, p. 45).

A vã e dolorosa busca de sua própria identidade esboça em *O inominável* um impressionante percurso da reiterada confusão com o outro: Molloy, Malone, Basile, Mahood, Watt, Worm. Esvaziados de sua consistência intertextual dos personagens de outros textos de Beckett, os "outros", figuras abjetas do discurso do outro, fantasmas desencarnados, reduzem-se aos nomes próprios disponíveis ao "eu" em uma busca desesperada de seus limites.

Tentando descrever o dinamismo do domínio da criatividade em sua relação com a transgressão, é possível enxergar na prática da tradução, muito importante na cristalização da precisão obsessiva manifesta na poética de Beckett e frequentemente evocada em seu trabalho como dramaturgo, uma daquelas atividades que afetam a própria textura da obra de arte verbal. Pois a tradução constitui a transgressão discursiva a mais elementar, a saber, a dos limites de uma determinada língua. Assim, a produção do "original" na língua estrangeira e sua tradução para a língua própria tendem, no caso de *O inominável*, a desvelar os elementos existenciais da situação tradutória.

Muito evocativo a esse respeito é o comentário da tradução do livro de Fiodor Dostoiévski *Crime e castigo*, no título do qual é possível percebermos os efeitos da significativa diferença conotativa entre duas noções, que poderia ser descrita como aquela existente entre os vocábulos "crime" e "transgressão":

> A palavra "crime" serve para traduzir a correspondente palavra russa *prestuplenie* no título *Crime e castigo*, mas uma tal tradução leva a uma radical modificação do conteúdo. Duas peculiaridades da palavra "crime" devem ser observadas. Em primeiro lugar, etimologicamente – julgamento, sentença – ela se refere a algo externo e oficial, àquele aspecto da ação com o qual o Estado está especialmente preocupado, e, em segundo lugar, em várias línguas modernas essa palavra não pode se referir a nenhum outro âmbito além de seus derivados, tais como "criminoso", "criminologia", etc. Assim, o termo "crime", existindo em um total isolamento linguístico, carece de um contexto suficientemente vital, enquanto o contrário é verdadeiro para *prestuplenie* em russo, marcado pela riqueza psicológica da conotação. *Prestuplenie*, diretamente relacionado com *prestupat*, "transgredir", "ir além"; *stupat*, "pisar"; *stupen*, "passo", significa um tipo de ação que, apesar de estranha, não é interiormente separável do resto da experiência humana. "Crime", pagão em sua origem, alude ao Estado; *prestuplenie*, profundamente cristianizado, alude à consciência humana individual. (CENTENO, 1941, p. 26-27)

Transsubjetiva, diferentemente do crime, a transgressão inscreve-se no âmbito da cultura graças a suas conotações religiosas. Hesitando entre essas duas acepções, a mentira constitui em Beckett o impasse da busca pelo sentido, que, no entanto, devolve ao "eu" algo de seu mistério, afirmando destarte sua inscrição existencial na experiência subjetiva. "Mas não foi para falar dela que me pus a mentir, mais uma vez" (BECKETT, 2009, p. 77), comenta o "eu" narrador. Destarte, mobilizando a palavra contra a palavra, a mentira contra a mentira, a linguagem beckettiana de *O*

inominável desloca e, a todo momento, recoloca os limites da linguagem, obsessivamente (Cf. KRISTEVA, 1987, p. 25):

> Não, entre mim e o direito ao silêncio, o repouso vivo, estende-se a mesma lição de sempre, aquela que eu sabia bem mas não quis dizer, não sei por quê, por temor do silêncio talvez, ou acreditando que bastaria dizer uma coisa qualquer, logo, de preferência mentiras, a fim de permanecer escondido. (BECKETT, 2009, p. 47-48)

Nesse sentido, a linguagem, ao mesmo tempo alienada e inevitável, inscreve-se em uma estrutura do círculo vicioso e absurdo, constituindo não apenas o motivo da culpa, como também o castigo: "Sim, tenho um castigo a cumprir, antes de ficar livre" (BECKETT, 2009, p. 53). Desesperadamente, o sujeito, busca pelas mínimas possibilidades da palavra não mentirosa ou pela serenidade da experiência do silêncio: "mas é a minha única chance, pelo menos creio nisso, a minha única chance de me calar, de falar um pouco enfim sem mentir" (BECKETT, 2009, p. 67). Tendo constatado a inevitabilidade da linguagem, o "eu" monológico procura, então, pelos recursos linguísticos solidários da negação da eficácia significante da linguagem experimentada como mentirosa: "Esta 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, p. 49).

Pois a mentira parece modificar a relação do sujeito com o inconsciente. "Mentir habitualmente, como uma forma de vida, é perder o contato com o inconsciente" (RICH, 1983, p. 224). Dificilmente esta seria a situação do sujeito beckettiano, que "entra na mentira", questionando a todo instante a transgressão desse movimento. De fato, no texto de Beckett, o aparecimento da linguagem que torna o sujeito culpado e entregue à experiência da autoabjeção deu-se na forma da irrupção, eminentemente falocêntrica, da "voz", enquanto um "gritinho":

> Depois de um silêncio tão longo, um gritinho, imediatamente abafado. Quanto a saber que tipo de criatura o emitiu e o emite sempre, se é a mesma, de longe em longe, impossível. Não um ser humano em todo caso, não há seres humanos aqui, ou, se há, terminaram de gritar. Malone é culpado? Sou eu? (BECKETT, 2009, p. 35)

O problema do sujeito beckettiano em sua relação sofrida com a linguagem dos outros resulta da acumulação de mentiras, que acaba por criar uma sensação de vertigem:

> É muito a esperar de uma só criatura, é muito a exigir dela, ter de fazer primeiro como se não fosse, depois como se fosse, antes de ter direito ao repouso ali onde ela nem é, nem não é, e onde se cala a língua que se presta a tais expressões. Duas mentiras, dois despojos para levar até o fim, antes de ter deixado, só no impensável indizível, onde não cessei de ser, onde não me deixaram ser. (BECKETT, 2009, p. 84)

"*Défroques*" (BECKETT, 1953, p. 80) e "*trappings*" (BECKETT, 2010, p. 48), os vocábulos originais que significam em português "despojos" descrevem a mentira como uma vestimenta usada, assinalando a relevância da relação entre a linguagem e o corpo. No texto beckettiano, essa relação inscreve-se de maneira negativa como uma dificuldade da configuração da subjetividade e possui seu equivalente na representação do corpo mutilado.

"Depois de *O inominável*, Beckett se viu num círculo vicioso e ele mesmo me disse: 'Não sei mais o que fazer com os personagens. Não posso mais escrever romances.'" (Apud. BECKETT, 2005, p. 156), assinalou o dramaturgo Roger Blin. De fato, a protagonista da peça *Dias felizes*, "é uma narradora insatisfeita" (DE SOUZA ANDRADE, 2010, p. 21), que compartilha com o personagem de *O inominável* tanto a imobilidade, quanto a frustração com a sensação da entrega ao discurso que se revela defeituoso, mas incontornável.

Ao investigar os movimentos obscuros das emoções humanas em toda sua complexidade e ambivalência, e ao descrever essa pesquisa em seu diário, Virginia Woolf, que não raramente chegava a duvidar da sinceridade de suas emoções, sentindo-se por vezes aflita perante a "devoradora lucidez" (WOOLF, 1958, p. 56) com a qual observava sua vida interior, admitiu que por vezes preferiria "anotar aquilo que as pessoas dizem em vez de descrevê-las" (WOOLF, 1958, p. 73). Nesse sentido, a poética modernista woolfiana anuncia as preocupações manifestas nos textos narrativos de Beckett, que tendem à representação da continuidade entre a linguagem e a aparência física.

Frequentemente criticada pelos contemporâneos justamente por causa da construção de seus personagens, a escritora insistia na autonomia da ficção e na interiorização da ação, praticando amplamente a técnica do monólogo interior. Woolf procurava representar o fluxo do pensamento em sua relação complexa com a linguagem, desencarnado, destarte, seus personagens e aproximando-se, nesse sentido, também da desmaterialização das emoções: "É preciso sair de si mesmo e concentrar-se ao máximo em um único ponto; nada exigir dos elementos esparsos de sua personalidade; viver em seu cérebro" (WOOLF, 1958, p. 93).

A emoção passa a ser compreendida cada vez mais como uma forma do saber. "É possível que as grandes passagens na literatura tenham algo da impessoalidade que faz parte de nossas próprias emoções em sua maior intensidade" (WOOLF, 1966, p. 274). A formalização das emoções tem como sua motivação a análise da vida interior do ser humano em toda a sua perturbadora riqueza e também em sua dimensão epistemológica. Como observa Martha Nussbaum, o silêncio almejado na narrativa de Beckett remete também ao desejo de se silenciar um confuso conjunto emocional que tortura o protagonista e "talvez o almejar desse silêncio seja enquanto tal uma emoção" (NUSSBAUM, 1990, p. 288). Além disso, em uma continuação da representação modernista do

corpo humano como um processo de estetização (Cf. OSER, 2007), a articulação beckettiana da subjetividade remete em *O inominável* sobretudo aos usos da máscara. Em sua acepção antropológica, a máscara relaciona-se, de fato, ao aculturamento do indivíduo, remetendo tanto à cisão quanto à ambivalência:

> Estas máscaras com postigos, que apresentam alternativamente vários aspectos do ancestral totêmico, ora pacífico, ora irritado, ora humano e ora animal, ilustram de modo notável o elo entre o desdobramento da representação e o mascaramento. Seu papel é oferecer uma série de formas intermediárias, que asseguram a passagem do símbolo à significação, do mágico ao normal, do sobrenatural ao social. Têm por função, pois, ao mesmo tempo, mascarar e desmascarar. Mas quando se trata de desmascarar, é a máscara que – por uma espécie de desdobramento ao contrário – abre-se em duas metades; enquanto o próprio ator se desdobra, na *split representation*, que visa, nós o vimos, fazer, própria e figuradamente, exibição da máscara às custas do portador. (LÉVI-STRAUSS, 1991, p. 299).

O lugar paradoxal da máscara, que possibilita o desmascaramento por meio de um desdobramento ao contrário, desvelando o caráter vulnerável dos limites da cultura em sua relação com a natureza, anuncia o problema da autenticidade da expressão humana. Paixão da linguagem e lugar da verdade, o rosto torna-se nesse contexto a noção problemática, uma vez que não pode ser confundido nem com a máscara nem com a face, situando-se no espaço dinâmico da passagem: "O rosto não coincide com a face. Onde quer que uma coisa chegue à exposição e tente agarrar o próprio ser exposto, onde quer que um ser que aparece mergulhe na aparência e deva vir à tona, tem-se um rosto" (AGAMBEN, 2015, p. 88). Em *O inominável*, tal como falta a palavra que nomeie, da mesma maneira tampouco se configura o rosto do personagem. "O rosto não é *simulacro*, no sentido de algo que dissimula e encobre a verdade: ele é a *simultas*, o ser-junto das múltiplas faces que o constituem, sem que nenhuma delas seja mais verdadeira do que as demais" (AGAMBEN, 2015, p. 93).

"(...) Talvez seja isso que sou, a coisa que divide o mundo em dois, de uma parte o fora, da outra o dentro, isso pode ser fino como uma lâmina, não estou nem de um lado nem do outro, estou no meio, sou a divisória, tenho duas faces e nenhuma espessura (...)" (BECKETT, 2009, p. 145). A duplicidade subjetiva, facilmente confundida com a falsidade, que possui seu correspondente mais evidente na duplicidade linguística do texto de *O inominável*, inscreve a obra de Beckett no âmbito do mascaramento característico do regime da blasfêmia. Na obra de Müller a maldição e a linguagem de baixo calão substituem o regime das emoções das personagens:

> Maldições são frias. Maldições não precisam de dálias, de pão, de maçãs, de verão. Não são de cheirar e nem de comer. As maldições são somente para provocar e render, para enraivecer por um instante e silenciar por longo tempo. Elas baixam as marteladas das têmporas aos pulsos e erguem a pulsação abafada ao ouvido. As maldições se intensificam e se estrangulam. (MÜLLER, 2014, p. 8)

De fato, a mentira estabelece uma relação de semelhança com a blasfêmia, retornando, destarte, à questão do inominável:

> A blasfemia é de ponta a ponta um processo de fala; ela consiste, de uma certa maneira, em substituir o nome de Deus por sua injúria. É preciso prestar atenção à natureza desta interdição que recai não sobre o "dizer alguma coisa", que seria uma opinião, mas sobre o "pronunciar um nome", que é pura articulação vocal. É propriamente o saber linguístico: certa palavra ou nome não deve passar pela boca. Ela é simplesmente suprimida do registro da língua, apagada do uso, não deve mais existir. Entretanto, é esta uma condição paradoxal do tabu, este nome deve ao mesmo tempo continuar a existir enquanto interdito. É assim, enquanto existente-interdito, que se deve igualmente estabelecer o nome divino, mas, do princípio ao fim, a proibição se acompanha das mais severas sanções, e é acolhida entre os povos que ignoram a prática do tabu aplicada ao nome dos mortos. (...) A tradição religiosa não quis reter senão o sagrado divino e excluir o sagrado maldito. A blasfemia, à sua maneira, pretende restabelecer essa totalidade, profanando o próprio nome de Deus. (...) Fora do culto, a sociedade exige que o nome de Deus seja invocado em uma circunstância solene, que é o juramento. Pois o juramento é um *sacramentum*, um apelo ao Deus, testemunha suprema da verdade, e uma devoção ao castigo divino em caso de mentira ou de perjúrio. (BENVENISTE, 2006, p. 260)

O protagonista beckettiano utiliza a mentira também no sentido próximo da blasfêmia. Suscitando uma eufemia, a blasfêmia lança, de fato, mão do mascaramento, levando ao uso dos procedimentos da poética negativa tais como a substituição, a deformação e a criação de uma forma nonsense. "Talvez cada nova manifestação do pensamento deva conter em si mesma os germes de sua destruição" (PERNIOLA, 2017, p. 20), assinala um leitor do texto de Beckett, insistindo no caráter implosivo da linguagem poética em *O inominável*, que tende a subverter as operações lógicas e a negar a eficácia da referencialidade.

> (...) não sei, são palavras, nunca acordar, são palavras, só há isso, é preciso continuar, é tudo o que sei, elas vão parar, conheço isso, sinto que me deixam, será o silêncio, um momentinho, um bom momento, ou será o meu, aquele que dura, que não durou, que ainda dura, será eu, é preciso continuar, não posso continuar, é preciso continuar, então vou continuar, é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que elas me encontrem, até que elas me digam, estranha pena, estranho pecado, é preciso continuar, talvez já tenha sido feito, talvez já tenham me dito, talvez já tenham me levado até o limiar da minha história, diante da porta que se abre para a minha história, isso me surpreenderia, se ela se abrir, vai ser eu, vai ser o silêncio, ali onde estou, não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar. (BECKETT, 2009, p. 184-185)

A descoberta da alienação linguística e a experiência da linguagem dos outros como composta de mentiras fazem com que o sujeito beckettiano empreenda e luta contra a própria linguagem. Nesse enfrentamento investido pelo intenso sofrimento a mentira revela-se o meio provisoriamente eficaz, afirmando-se em seus aspectos de transgressão e levando a subjetividade à exploração do sentimento da culpabilidade, o que, por sua vez, enfatiza a natureza ética do dizer humano.

A poética negativa de Müller e de Beckett, na qual predominam os procedimentos característicos também da blasfêmia, a saber, a troca de palavras e o uso do do nonsense remete, de fato, à experiência do autoengano e do engano do outro. Entre a dúvida sobre o que é verdadeiro, o erro da formulação do saber, a falha involuntária da subjetividade em contradição consigo mesma e o desejo do segredo, a poética da mentira perpassa o dizer encenado nos textos dos autores bilíngues. É da ampla extensão temporal desse enfrentamento linguístico, que talvez encontrasse na forma do poema o espaço de intensidade mais conveniente à insolubilidade do drama da linguagem, que resulta a originalidade da proposta de Müller e de Beckett. O "personagem", "eu" monológico em busca da alteridade genuinamente dialógica e, com isso, capaz de estabelecê-lo em seus limites subjetivos entrega-se a um combate que parece interminável. O uso da mentira-máscara, que adquire traços blasfematórios, pois remete à procura insistente pelo rosto perdido assinala o desespero que acompanha sua tarefa.

Abstract:

Taking as the starting point the profound culpability perceived by the subject in the narratives by Herta Müller and Samuel Beckett, the paper explores the experience of language in its relationship with psychic and bodily suffering. Indeed, inscribed in a structure of the vicious and absurd circle, constituting not only the reason for guilt, but also the punishment, the language experienced as the language of the Other no longer assures the limits of the subject. Paradoxically, the alienated language finds precisely in the lie an effective mechanism of avoidance, and by doing so follows the difficult paths of bilingualism, as well as those of the resistance against the symbolic oppression of the subject.

Keywords: Subjectivity. Poetic Language. Lie. Samuel Beckett. Herta Müller

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política.* Trad. D. Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. et al. *Manual do dândi. A vida com estilo.* Trad. T. Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BECKETT, Samuel. *L'innommable.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1953.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. F. de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

BECKETT, Samuel. *O inominável.* Trad. A. H. Souza. São Paulo: Globo, 2009.

BECKETT, Samuel. *The Unnamable.* Londres: Faber & Faber, 2010.

BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. A. H. Souza. São Paulo: Globo, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*. Trad. S. P. Rouanet. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1985.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Trad. I. G. Villaça Koch. Campinas: Pontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. "Maurice Blanchot in *Nouvelle Révue Française, 1953*". Trad. R. Howard. In.

GRAVER, Lawrence e FEDERMAN, Raymond. *Samuel Beckett. The Critical Heritage*. Londres: Routledge, 2005, p. 128-132.

CAMUS, Albert. *Carnets III*. Paris: Gallimard, 2016.

CENTENO, Augusto et al. *The Intent of the Artist*. Princeton: Princeton University Press, 1941.

DE SOUZA ANDRADE, Fábio. "A felicidade desidratada". In. BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 7-24.

FEDERMAN, Raymond. "Le paradoxe du menteur". In. *Samuel Beckett. Cahiers de l'Herne*. Paris: Éditions de l'Herne, 1976, p. 183-192.

INKELES, Alex. "Mass persuasion and its effects". In. INKELES, Alex e GELGER, Kent (org.) *Soviet Society. A Book of Readings*. Boston: Houghton Mifflin, 1961, p. 219-228.

KRISTEVA, Julia. *Le soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.

KRISTEVA, Julia. *Le génie féminin. La vie, la folie, les mots III. Colette*. Paris: Gallimard, 2002.

LÉVY, Bernard-Henry. *As aventuras da liberdade. Uma história subjetiva dos intelectuais*. Trad. P. Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. Ch. S. Katz. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

MÜLLER, Herta. O compromisso. Trad. L. Luft. São Paulo: Globo, 2004.

MÜLLER, Herta. *Depressões*. Trad. I. Ani Assmann, São Paulo: Globo, 2010.

MÜLLER, Herta. *O homem é um grande faisão do mundo*. Trad. T. Redondo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.

MÜLLER, Herta. *Kolaże*. Trad. L. Szaruga. Wrocław: Biuro Literackie, 2013b.

MÜLLER, Herta. *A raposa já era caçador*. Trad. C. Abeling. São Paulo: Globo, 2014.

NUSSBAUM, Martha. *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

OSER, Lee. *The Ethics of Modernism. Moral Ideas in Yeats, Eliot, Joyce, Woolf and Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

PERNIOLA, Mario. *Beckett e a escrita existencial. Comentário a O inominável.* Trad. J. M. Terenzi. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

PETRESCU, Cristina. "When Dictatorships Fail to Deprive of Dignity: Herta Müller's 'Romanian Period". In. BRANDT, Bettina e GLAJAR, Valentina (org.). *Herta Müller: Politics and Aesthetics.* Lincoln: University of Nebraska Press, 2013, p. 57-86.

RICH, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silencios.* Trad. M. Dalton. Barcelona: Icaria, 1983.

SIEVERS, Wiebke. "Eastward Bound: Herta Müller's International Reception". In. HAINES, Brigid e MARVEN, Lyn (org.) *Herta Müller.* Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 172-189.

TUCKER, David. *Introduction. "No one wanders unpunished": Revisiting Molloy, Malone Meurt / Malone dies and L'Innominable / The Unnamable.* In. TUCKER, David et al. Amsterdam: Rodopi, 2014, p. 11-24.

WEIDENHILLER, Ute, "Heute wär ich mir lieber nicht begegnet". In. EKE, Norbert O. (org.) *Herta Müller – Handbuch.* Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2017, p. 50-58.

WILDE, Oscar. *The Decay of Lying.* Nova Iorque: Sunflower, 1902. In. Intentions by Oscar Wilde - Free Ebook (gutenberg.org). Último acesso em 28 de março de 2021.

WOOLF, Virginia. *Journal d'un écrivain.* Trad. G. Beaumont. Monaco: Éditions du Rocher, 1958.

WOOLF, Virginia. *Collected Essays II.* Londres: The Hogarth Press, 1966.