

# "AS DUAS NECESSIDADES" OU COMO NÃO ELUDIR O IMPOSSÍVEL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p78-93>

**Ana Helena Souza**

## RESUMO

Este artigo analisa o texto de Samuel Beckett "As duas necessidades", de 1938, inserindo-o tanto no contexto do modernismo dos anos 1930 como no mais geral do modernismo do século XX, no qual se pode localizar a obra completa do escritor. Recorre-se a algumas elaborações teóricas de Jacques Lacan sobre demanda, desejo, o Outro e a linguagem para uma melhor compreensão de como Beckett inclui uma ética em sua reflexão estética. Por fim, a autora dá breves indicações de como se pode ler a amplitude dessa reflexão de Beckett sobre o artista e seu ofício em um de seus textos finais, *Pra frente o pior* (1983).

**PALAVRAS-CHAVE:** Beckett; modernismo; Lacan; necessidade; desejo.

## ABSTRACT

*This article analyzes Samuel Beckett's 1938 text "The Two Necessities", placing it both in the context of the modernism of the 1930s and in the more general context of 20<sup>th</sup> century modernism, in which Beckett's complete work can be located. It resorts to some of Jacques Lacan's theoretical elaborations on demand,*

**KEYWORDS:** *Beckett; modernism; Lacan; necessity; desire.*

*desire, the Other, and language for a better understanding of how Beckett includes an ethic in his aesthetic reflections. Lastly, the author briefly points out how the breadth of Beckett's reflection about the artist and his making can be read in one of the writer's late texts, Worstward Ho (1983).*

# 1928

, seis anos depois da publicação do *Ulysses* e do poema de Eliot *The Waste Land*, marco para muitos do apogeu do modernismo, Beckett chega a Paris como leitor de inglês da École Normale Supérieure e logo é apresentado a James Joyce. Houve um tempo em que se discutia muito se Beckett seria modernista ou pós-modernista. Chegou-se a vê-lo como “o último modernista” nos anos 1990 (CRONIN, 1997) em contraposição a uma voga que o enquadrava nas fileiras pós-modernistas, o que não impediu que houvesse leituras até muito mais tarde, abordando partes importantes de sua obra como pós-moderna (MOONEY, 2010, p. 276). Steven Connor resume muito bem esses movimentos, ao destacar que a reivindicação da obra de Beckett como pertencente a um pós-modernismo esbarra na presença constituinte da aporia e do impedimento na literatura do autor (CONNOR, 2014, p. 3). Segundo o crítico (Idem, p. 9), a literatura de Beckett poderia ser classificada como pertencente a um “modernismo de explicitação”, ao passo que as de Joyce, Proust, Virginia Woolf, Ezra Pound e outros seriam mais bem classificadas como exemplos de um “modernismo de expansão”. A diferença mais marcante entre os dois estaria na característica inerente ao segundo de nos afastar do mundo para criar mundos, fazer o novo, fazer mais. Já o primeiro — o de Beckett, segundo Connor — nos traria de volta ao mundo, ao nele incluir a finitude, a coerção, o impedimento. Sem dúvida, pensando no conjunto da obra beckettiana, essa classificação faz muito

sentido nos termos do próprio escritor e sua obra. No entanto, considerando o escritor de “As duas necessidades”, às voltas com seus impasses artísticos no final dos anos 1930, parece-me mais interessante perceber certos traços da época em algumas posições e escritos de Beckett do que enquadrar toda a sua obra como pertencente e característica de um determinado movimento. Basta pensarmos na enorme diferença entre os anos 1937/38 e 1947/1948 para Samuel Beckett e sua literatura.

Do credo modernista e seus demônios, destaco alguns aspectos: a desconfiança em relação à linguagem, o desejo do novo — expresso pelo *make it new* de Pound —, junto com a busca pela precisão e pela “máxima eficiência de expressão” (POUND, 1974, p. 41-57), e o que Porter Abbott destaca como um tropo beckettiano por excelência, que o crítico chama de “*onwardness*” (ABBOTT, 1996, p. 32-42). Esse tropo, contraposição irônica do mesmo tropo que na era vitoriana apontava para um imperativo moral, um sentido de progresso e engrandecimento do próprio processo de avanço em direção a um objetivo (Idem, p. 33), permite a Beckett usar sua “variabilidade infinita”, no sentido de esvaziá-lo de quaisquer “implicações essencialistas” (Idem, p. 39). Tal maneira de lidar com esse tropo do “adiante”, vamos chamá-lo assim, supera a crítica irônica a ele, presentificada no alto modernismo, por exemplo, em *To the lighthouse* de Virginia Woolf (Idem, p. 34).

Mas a *onwardness* beckettiana irá desenvolver-se apenas nos textos em prosa do pós-guerra até modificar-se em *Como é*, que instaura certos limites, e interromper-se durante algum tempo nos chamados textos de espaços fechados. Ou seja, esse tropo será desenvolvido aos poucos até atingir sua expressão paradigmática no final de *O inominável*, publicado em 1953:

(...) 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 me tenham dito, talvez já me tenham 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)

Depois de *O inominável*, já surge em *Como é*, como mencionado, uma contenção desse tropo claramente expressa desde o início e explicitada no final do livro: “bom fim afinal da parte três e última eis como era fim da citação depois de Pim como é” (BECKETT, 2003, p. 164). Aqui, porém, há ainda uma circularidade que remete ao começo. Quando do surgimento dos textos da prosa final, *Companhia*, *Mal visto mal dito* e *Pra frente o pior*, o “adiante” retornará no que eu chamaria de uma forma autocontida — ocorrendo como movimento para frente, porém sempre dentro dos limites precisos do texto, sem apontar mais nem para desenvolvimentos além dele nem para uma circularidade.

De modo que haverá algo novo no uso que Beckett faz das atitudes de oposição e resistência características da crítica do modernismo ao realismo. Assim como ele se oporá também ao chamado “alto modernismo” e, mais tarde àquele já transformado, bem mais sombrio e carregado, do período pós-Holocausto. A oposição em Beckett incluiu aquilo que se considerava ficção antes de Joyce — vertentes do realismo — e, no final dos anos 1930, voltou-se também contra expoentes do modernismo como o próprio Joyce e, de outro modo, contra Gertrude Stein, como se lê na carta de 1937. Tanto nessa carta quanto um ano depois em “As duas necessidades”, encontramos Beckett às voltas com reflexões sobre o papel do escritor e, mais amplamente, o do artista, suas necessidades. Ambos os textos têm o modernismo anterior como referência e lidam implícita ou explicitamente com questões da época.

Na carta de 1937, a alusão a Gertrude Stein contém uma crítica de teor diferente à feita a Joyce e sua “apoteose da palavra”. Quando Beckett fala em a escritora estar ainda “apaixonada por seu veículo” (2022, p. 76), ele parece referir-se a como, tão frequentemente acontece em Stein, uma palavra se engata na outra, como se ela se deixasse levar pelo seu próprio manuseio da linguagem. Conor Carville faz

uma leitura detalhada desse trecho e conclui que a aproximação da técnica de Stein à de Feininger e não à de Picasso, como se esperaria, implica que Beckett considerava o trabalho de Stein mais próximo de “um último Feininger, um fac-símile tardio, estetizado, de algo muito, muito mais poderoso e original” (CARVILLE, 2018, p. 57). Este algo poderoso e original pertenceria à obra de Picasso, que Beckett distanciaria da de Stein, ao mencioná-la em conexão com o “último Feininger”. Por outro lado, Beckett é bastante preciso ao assinalar a porosidade da linguagem de Stein como algo que o atrai e que se aproxima do que tem em mente. Penso que para Beckett havia nas tentativas de Stein um excesso de preocupações técnicas e estéticas como fins em si mesmas, concorrendo para a criação de mundos esvaziados. Nesse sentido, a classificação de Connor para os modernismos, com Stein como representante do de “expansão” e Beckett do de “explicitação”, ajuda a esclarecer aqui a rejeição de Beckett (CONNOR, 2014, p. 9-12). Essa explicação, contudo, não se poderia aplicar a Joyce. Beckett marca sua posição em favor da literatura joyceana inequivocamente. Ele percebe em Joyce um fazer artístico que ultrapassa o nível do jogo ou do encantamento com a língua. Ou seja, o modo de ultrapassar as preocupações meramente técnicas e estéticas do ofício literário se impõe como condição imprescindível para alcançar algo mais genuíno como criação artística. Isso parece ter sido experimentado por Beckett quando de sua colaboração com Joyce durante a escrita do *Work in progress*. A admiração do jovem autor ligava-se aos feitos literários de Joyce, bem como à sua experiência da maneira pela qual Joyce conseguia se manter no difícil equilíbrio de lidar com as duas necessidades do artista — sobre as quais Beckett vai refletir — sem abandonar o circuito a partir do qual se produz a obra.

Logo, é importante sublinhar que o texto “As duas necessidades” se insere em uma reflexão estética muito mais ampla, que lida com questões diretamente ligadas a uma posição ética do artista. Beckett aprende algo com Joyce que extrapola aspectos do modernismo e deixaria suas marcas num nível mais profundo que o das polêmicas entre correntes e movimentos artísticos. Numa carta de 17 de fevereiro de 1954 para o tradutor e editor de literatura francesa e irlandesa Hans Naumann, Beckett responde a algumas indagações sobre escritores e influências. Sobre Joyce, além de

reiterar como o conheceu e ajudara com a redação do *Work in Progress*, Beckett diz o seguinte (2011, p. 461):

Eu ainda penso nele como um dos maiores gênios literários de todos os tempos. Mas acredito que senti desde muito cedo que a coisa que me atraía e os meios de que eu dispunha eram virtualmente opostos à coisa dele e aos meios dele. Ele exerceu uma forte influência moral sobre mim. Ele me fez vislumbrar, sem desejar de maneira nenhuma fazer isso, o que pode significar: ser artista. Penso nele com uma admiração, um afeto e uma gratidão sem limites.

A influência valorizada por Beckett diz respeito a um tipo de dedicação do artista à sua arte, que se encontrava também num certo espírito dos representantes do alto modernismo em língua inglesa. Veja-se, por exemplo, um trecho como este de Ezra Pound (1974, p. 43-44), no qual ele aproxima o artista do cientista:

Isso nos traz à imoralidade da arte má. Arte má é arte imprecisa. É arte que faz relatórios falsos. Se um cientista falsifica um relatório ou deliberadamente ou por negligência, nós o consideramos um criminoso ou um mau cientista, dependendo do tamanho da ofensa, e ele é punido ou desprezado conforme o caso. Se um artista falsifica seu relatório quanto a .... [e aqui Pound elenca uma série de possibilidades desde falsificar a natureza do homem, de si mesmo, de deus (se deus existe), do ideal, do seu ideal de perfeição etc.] para se adequar ao gosto da época, aos padrões de um soberano, às conveniências de um código de ética pré-concebido, então esse artista mente.

Tema de muitas das reflexões da época, a posição do artista frente a seu material e sua práxis era abordada em artigos, ensaios e manifestos públicos, além de se fazer presente nas correspondências privadas. Entretanto, para o escritor em busca de voz própria que Beckett era, sobressaía a importância da posição ética adotada na escolha de se dedicar à arte. O Joyce que Beckett admira excede o grande mestre da língua e os meios que ele emprega para fazer sua “coisa” (*chose*), ainda que obviamente os incluía.

Minha hipótese é que essa admiração diz respeito à maneira de lidar com as duas necessidades nomeadas no texto de 1938, ou seja, à maneira como o artista está implicado em seu fazer estético. A partir do destaque de alguns pontos desse texto, farei aproximações entre essas elaborações de Beckett e algumas de Lacan, de modo a sublinhar a presença do sujeito dividido, o seu fazer com a linguagem, as impossibilidades de prescindir dela e de nela encontrar completude. Por meio da abordagem lacaniana, alguns aspectos desse enigmático texto de Beckett talvez possam ser lidos com mais clareza.

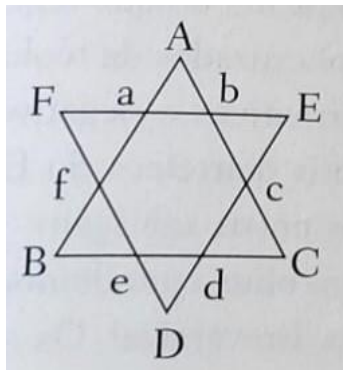
Vejamos a princípio como são definidas as duas necessidades. A primeira é o foco ao redor do qual o artista gira, que equivale à “centralidade monótona do que cada um quer, pensa, faz e sofre, do que cada um é” (BECKETT, 2022, p. 78). A outra é a “necessidade de ter necessidade” (p.79). O autor nos previne logo que chamá-las de “necessidades” já é falsear do que se trata: “não se pode falar, não mais que de outras entidades substanciais, sem falsear a ideia. (...) Chamá-lo [o foco] de necessidade é um jeito como outro qualquer.” (p. 78) É interessante que Beckett desqualifique, de saída, a seriedade de suas proposições — das *entidades substanciais* — sobre o fazer artístico. De par com a ironia contra as categorias ontológicas e a desconfiança da linguagem, Beckett introduz a rasura na escolha da palavra, colocando-a sob suspeição e põe em evidência a fraqueza da própria ideia no momento de sua tradução em linguagem.

Convém aqui introduzir um escrito de Lacan sobre como o desejo se configura em relação dialética com a demanda, a partir de sua introdução no simbólico, ou seja, na linguagem. Num esquema bem simples, pensemos que a necessidade, no ser



humano, dispara a demanda. Essa demanda “coloca expressamente o Outro, mesmo que não demande isso, como ausente ou presente, e como dando ou não sua presença.” (LACAN, 1999, p. 394) Assim, toda demanda é “no fundo, uma demanda de amor” (Idem.). E o que isso tem a ver com a necessidade? Tem a ver com o fato de a demanda situar-se no simbólico, de seu lugar estar sempre no Outro<sup>1</sup>. No entanto, a satisfação da necessidade sofre uma perda por estar endereçada ao Outro como demanda de amor. Algo vai além da satisfação possível da necessidade que o Outro poderia oferecer: “(...) nesse para-além [da demanda], devemos encontrar alguma coisa em que o Outro perde sua prevalência e em que a necessidade, como algo que parte do sujeito, retoma o primeiro lugar.” (Idem.). É aí que Lacan situa o desejo e onde se pode ler a “necessidade de ter necessidade” do texto de Beckett.

Sigamos. Beckett lança mão de um hexagrama para desenvolver a afirmação, “Duas necessidades, cujo produto é a arte.” Na sua demonstração, ele faz a tentativa de introduzir uma dinâmica, por meio dos desdobramentos das necessidades e dos movimentos que iniciam: necessidade de ter necessidade [DEF] e necessidade de que se necessita [ABC] — consciências das necessidades [ab] [de] — origem de uma egressa do caos de querer ver [Aab], destino da outra (ingressa no nada do ter visto [Dde]).



<sup>1</sup> Segundo Lacan: “Há dois outros que se devem distinguir, pelo menos dois – um outro com A maiúsculo e um outro com a minúsculo, que é o eu. O Outro, é dele que se trata na função da fala.” (1985, p. 297).

Aquilo que gira por fora e engloba os lados dos dois triângulos que configuram as duas necessidades, indicado pelo abcdef é, afinal, o disparo e o fim da autologia criadora. O hexagrama é o modo de Beckett “assinalar as balizas em meio às quais o artista se coloca a questão, se coloca em questão, se resolve em questões, em questões retóricas sem função oratória.” (Idem, p.79-80). Até aqui Beckett consegue colocar sua ideia de arte atrelada a uma ética que não pode prescindir da linguagem, expurgando-a de sua função “oratória”. A retórica, por outro lado, jamais pode ser descartada.

Uma afirmação de Lacan sobre procedimentos puramente retóricos, tais como as figuras de estilo (perífrase, hipérbato, elipse, etc.) e os tropos (catacrese, lítotes, paronomásia entre outros), serem o que está “em ato na retórica do discurso efetivamente proferido” (1998, p. 525) por cada um que se submete a uma análise, ajuda a retirar a observação de Beckett do domínio puramente literário para remetê-la à impossibilidade mais ampla de se prescindir da retórica para qualquer uso que façamos da linguagem. Beckett e Lacan convergem na admissão — destacada antes por tantos escritos de Freud — de que o sujeito, o sujeito que não pode deixar de apresentar-se como dividido, aparece mais verdadeiramente no uso que faz dos elementos retóricos da linguagem. Beckett, em sua busca pelo tipo de arte que lhe caberia fazer, considera tanto a divisão do sujeito como aquilo que nos seus discursos, no seu dizer, escapa através do próprio emprego que faz da língua.

Esse texto, complementar à carta alemã de 1937, expõe a atitude de Beckett em relação a um outro material, que não o propriamente linguístico. No hexagrama tem-se uma imagem emprestada de uma outra linguagem, a matemática. A necessidade de ser, “*centralidade monótona do que cada um quer, pensa, faz e sofre, do que cada um é*”, (2022, p. 78, grifos meus) é o foco do artista. É sobre ela que ele gira, sem esquecer da outra necessidade, a de ter necessidade, pois se imbricam, como os triângulos no hexagrama. O acesso dado à dimensão da verdade pelo uso da linguagem comum é limitado. Lacan, num artigo de 1960 intitulado “Observação

sobre o relatório de Daniel Lagache: ‘Psicanálise e estrutura da personalidade’” (1998, p.668), observa:

(...) quando a linguagem se intromete na história, as pulsões têm mais é que proliferar, e a pergunta (se houvesse alguém para formulá-la) seria, antes, saber como o sujeito há de encontrar nela um lugar qualquer. Felizmente, a resposta vem, antes de mais nada, no furo que ele cava para si na linguagem.

A coincidência desta última frase de Lacan com a famosa frase de Beckett sobre o que o artista deve fazer com a linguagem, na carta de 1937, é flagrante (BECKETT, 2022, p. 75): “Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás — seja algo ou nada — comece a vaziar; não consigo imaginar objetivo mais elevado para um escritor hoje.” Os artistas sempre chegam primeiro à expressão do novo — neste caso de Beckett, nesse momento, não por meio da obra, mas da reflexão.

Lacan, no início dos anos 1960 — época da escrita desse texto sobre o relatório de Daniel Lagache —, ainda se encontrava bastante ligado ao estruturalismo e à linguística e refletia sobre a relação do sujeito dividido com a linguagem, destacando “os efeitos que a combinatória pura e simples do significante determina na realidade em que se produz” (1998, p. 655). Quer dizer, operando nela “não como modelo teórico, mas como a máquina original que nela põe em cena o sujeito” (Idem.). (De modo que aqui Lacan) detecta alguma coisa no esquema estrutural da própria linguagem que escapa ao sujeito. Trata-se justamente de uma ausência, da “falta-a-ser”, a partir da qual o sujeito experimenta o desejo (cf. 1998, p. 673).

No dodecaedro regular descrito com as maiúsculas e minúsculas, Beckett introduz o número irracional, o incomensurável, o  $\pi$  (2022, p. 80, grifos meus): “Lado e diagonal, as duas necessidades, *as duas essências, o ser que é necessidade e a necessidade em que se encontra de o ser, inferno da desrazão* de onde se eleva o grito de festim, a série de questões puras, a obra.” Nesse ponto, ele irrompe numa série de

impropérios escatológicos e eruditos contra as “petições de princípio”, sejam elas da ciência ou da teologia. Todas essas tentativas de se chegar a uma verdade só alcançam que se avance “a golpes de sim e de não como um obus com detonadores, até que a verdade exploda” (Idem.). Ele compara esse processo de busca da verdade com o “santo sorites”<sup>2</sup> para, afinal, dele distinguir a arte. Nela, são as conclusões que faltam e não as premissas.

Aqui vale a pena mencionar que “os modernistas europeus se interessaram pela matemática pela sua suposta capacidade de suplementar o discurso” (CHATTOPADHYAY, s.d., p. 6, tradução minha). Como se o recurso ao discurso matemático pudesse resolver a incomensurabilidade dos irracionais ou nos tirar do “inferno da desrazão”. No entanto, recorrer à matemática como constrangimento, como faziam os integrantes do Oulipo não interessou a Beckett, salvo na experiência de *Sans/Lessness*. Como bem coloca Arka Chattopadhyay (Idem, p. 12):

Em vez de ter regras pré-fixadas, as estruturas textuais de Beckett revelam suas regras retroativamente durante sua disseminação crítica. As regras dos integrantes do Oulipo eram declaradas de saída, ao passo que temos de construir as regras de Beckett, escondidas em seus textos, durante o ato da interpretação.

Por vezes também as regras são usadas simplesmente como modo de restringir o ilimitado das significações e as angústias que acarretam (vide os cálculos a que se entregam tantas personagens de Beckett, como o protagonista do encontro no caramanchão em *Companhia*). Nessa moldura é possível perceber o interessante uso do hexagrama feito por Beckett em “As duas necessidades”. Trata-se de “falsear mais um pouco”. Não se pode deixar de ouvir aqui um “falhar melhor”, como o refrão

---

<sup>2</sup> É provável que Beckett se refira aqui ao “paradoxo sorites”, também conhecido como paradoxo do monte (*sorites* é a palavra grega para “monte”), que surge tipicamente quando se utiliza o senso comum sobre conceitos vagos, como para responder à pergunta sobre quantos grãos de areia fazem um monte, ou quantos precisam ser retirados dele para fazer um não-monte.

de *Pra frente o pior* (1983), um dos últimos textos do autor.

O hexagrama aparece como uma tentativa de “imajar” (LACAN, 1985, p. 73), para usar um neologismo de Lacan, algo cuja expressão escapa, pois as palavras sempre falseiam: “Chamá-lo de necessidade é *um jeito como outro qualquer*” (BECKETT, 2022, p. 78, grifo meu). Beckett experimenta nesse texto uma forma de abstrair ao máximo tudo que seja da ordem do “assunto”. Os sins e não e as conclusões são descartadas em favor de um movimento da observação e do esforço de expressão do ser, que é uma necessidade. Beckett parece dar-se conta aqui do nível de coerção presente nessa necessidade e é tomado por uma exasperação com processos que tentam alcançar uma solução conclusiva, terminando num dogma qualquer, ou, como dito, numa “podridão eletiva”.

É imprescindível mencionar em conexão com o texto “As duas necessidades” os *German Diaries* de Beckett, escritos entre setembro de 1936 e abril de 1937 durante sua viagem pela Alemanha. Eles atestam “a preocupação crescente de Beckett com noções de autenticidade, o momento de escrever e as inadequações da linguagem.” (NIXON, 2011, p. 2) Além disso, Nixon anota que a forma do diário permite uma exploração do eu que o crítico percebe como um modo de prosseguir com as sessões de psicanálise mantidas com Wilfred Bion em Londres do final de 1933 a 1935 (Idem, p. 38). Fosse esse o caso ou não, é relevante também notar a continuidade das preocupações ético-estéticas do escritor, e a maneira como ele as expressa no texto de 1938, que, como outros textos reunidos em *Disjecta*, nunca havia sido publicado antes dessa coletânea (BECKETT, 2022, p. 217).

Da obra de Beckett, com todas as alterações pelas quais passou, penso nos textos pertencentes à prosa final e, sobretudo, em *Pra frente o pior*, como exemplos cabais de como ele soube fazer com os elementos da reflexão entre jocosa e exasperada que encontramos em “As duas necessidades”. No texto de 1983, a linguagem vai de porosa a concreta e vice-versa. A criação do texto começa pelas palavras de avanço e negação (*on/no*) e pela tentativa de construir um corpo para depurar-se no crânio e num espaço que se constitui e povoa com os três

“personagens” que o habitam. O texto se tenciona num movimento que chega ao final, marcando a impossibilidade de um dizer completo e que tem tudo a ver com as duas necessidades — de ser e de desejar. Tanto a imagem a que tudo se reduz quanto a linguagem que ao mesmo tempo diz e anula se movem, como no hexagrama fazendo girar o “abcdef: disparo e fim da autologia criadora”.

Basta. De repente basta. De repente tudo longe. Nenhum movimento e de repente tudo longe. Tudo mínimo. Três alfinetes. Um buraco de alfinete. Na penumbra mais sombria. Vastos apartados. Nos confins do vácuo sem confins. Onde nenhum mais além. O melhor pior nenhum mais além. De nenhum modo menos. De nenhum modo pior. De nenhum modo nada. De nenhum modo adiante. Dito de nenhum modo adiante (BECKETT, 2012, p. 87).

A redução de toda a construção do texto à imagem dos “três alfinetes” e mais sucintamente a “um buraco de alfinete” — seria o crânio, onde tudo se espeta?—, envolvida pelas negações da linguagem, indica os limites da obra, ao mesmo tempo que a deixa em potência. Contida, explosiva, um disparo.

## REFERÊNCIAS

ABBOTT, H. Porter. *Beckett writing Beckett: the author in the autograph*. Ithaca & London: Cornell UP, 1996, p. 32-42.

BECKETT, Samuel. *Disjecta: escritos diversos e um fragmento dramático*. Trad. Fábio de Souza Andrade. Rio de Janeiro, Biblioteca Azul, 2022.

\_\_\_\_\_. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003.

\_\_\_\_\_. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Pra frente o pior*. In: *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012, p. 65-87.

- \_\_\_\_\_. *The Letters of Samuel Beckett: volume II (1941-1956)*. CRAIG, George et al. (eds). Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- CARVILLE, Conor. "Late and belated modernism: Duchamp...Stein. Feininger...Beckett". In: BELOBORODOVA, Olga et al. (eds.), *Beckett and Modernism*. Palgrave Macmillan, 2018, p. 53-67.
- CHATTOPADHYAY, Arka. *Beckett, Lacan, and the mathematical writing of the real*. New York: Bloomsbury Academic, 2018. E-book Kindle.
- CONNOR, Steve. *Beckett, modernism and the material imagination*. New York: Cambridge University Press, 2014.
- CRONIN, Anthony. *Samuel Beckett: The last modernist*. London: HarperCollins, 1997.
- LACAN, Jacques. "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud" (1957). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 496-533.
- \_\_\_\_\_. "Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: 'Psicanálise e estrutura da personalidade'" (1960). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 653-691.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955)*. Trads. Marie Christine Lasnik Penot e Antonio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958)*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- MOONEY, Susan. "Malone dies: postmodernist masculinity". In: GONTARSKI, S.E. (ed.), *A Companion to Samuel Beckett*. Wiley-Blackwell, 2010, p. 275-288.
- NIXON, Mark. *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937 (Historicizing Modernism)*. London/New York: Continuum Book, 2011. E-book Kindle.
- POUND, Ezra. "The serious artist". In: *Literary essays of Ezra Pound*. London: Faber & Faber, 1974, p. 41-57.

**Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza** é psicanalista e tradutora. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, com pós-doutorado em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. Autora do livro *A tradução como um outro original* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2006). Fez as seguintes traduções de obras de Samuel Beckett: *Como é* (São Paulo: Iluminuras, 2003, com reedição em 2020), *Molloy* (São Paulo: Globo, 2007, reeditado em 2014), *Malone morre* (São Paulo: 2014), *O inominável* (São Paulo: Globo, 2009), *Companhia e outros textos* (São Paulo: 2012) e *Mais pontas que pés* (Rio de Janeiro, Biblioteca Azul, 2021). Tem diversos artigos publicados sobre Beckett, tradução e psicanálise. É membro-fundadora e colíder do grupo interdisciplinar de pesquisa Estudos sobre Samuel Beckett, sediado na USP. E-mail para contato: [ahelenasouza@gmail.com](mailto:ahelenasouza@gmail.com)