UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E
LINGUÍSTICA GERAL

SAMUEL BECKETT:
DO FIGURATIVO AO FIGURAL

FRANCISCO ELIAS SIMÃO MERÇON

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Linguística.

Orientador:

Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit

São Paulo

2012

Para você, minha mãe. Para você, tio Paulo.

Para vocês, Fernanda e Clarissa (minha *little flower*),
minhas amadas companhias que preechem
a minha vida de sentido.

Para vocês, minha irmã Ana Cecília,
meu cunhado Ronald e meu sobrinho José Eduardo.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Luiz Tatit, pelas sugestões de correção do trabalho ao longo do doutorado (especialmente nos momentos finais de elaboração da tese), e por acreditar em mim nesse empreendimento de investigação de um autor extremamente complexo como é o caso de Samuel Beckett.

Aos professores Ivã Carlos Lopes e Norma Discini, pelas sugestões apresentadas no exame de qualificação.

Ao professor Fábio de Souza Andrade, pelos diálogos que tivemos sobre Beckett.

À Ana Helena Souza, pelo gesto generoso de compartilhar comigo importante material beckettiano.

À Livia Bueloni Gonçalves pelas conversas beckettianas e por compartilhar comigo importante material sobre Beckett.

Aos professores Marcos Lopes, Yara Rosa Farias, Waldir Bevidas, Elizabeth Harkot de La Taille, Jean Portela, Evani Viotti, pelos diálogos sempre enriquecedores.

Aos funcionários Érica Flávia, Ben Hur e Robson Dantas, pela convivência sempre harmoniosa.

A todos os colegas do Grupo de Estudos Semióticos da USP (Ges-USP), pelos bons momentos compartilhados nas tardes de reunião do grupo.

Obrigado, Patrícia Loreto, amiga querida, pela excelente tradução do Resumo para o inglês.

Obrigado Mariana Luz e Ivã Lopes, amigos queridos, pela palavra sempre amiga nos momentos difíceis e pela oportunidade de trabalhar com vocês na direção da revista Estudos Semióticos.

Obrigado Everton Almeida, Paolo Demuro, Julia Codo, Peter Dietrich, Thalita Savordelli, Juliana Di Fiori, Carolina Tomasi, Alexandre Marcelo, Carolina Lemos, Cíntia Marinho, Eliane Soares, Odair Moreira, Dayane Almeida, Lucas Shimoda, Bruna Zerbinatti, Oriana Fulaneti, Camila

Ribeiro, Conrado Mendes, Cleyton Fernandes, Luis Damasceno, Thiago Moreira, Daniela Bracchi, Paula Martins, Eliane Domaneschi, amigos que me acompanharam em diferentes momentos nessa jornada.

Obrigado Francisco Arcon, Mônica Beatriz, Isadora Fernandes, Gabriel Fernandes, Diego Zon, Djanira Bravo, Claus Zimerer, Marcos Oliveira, Luciano Bravo, Jofre Ribeiro, meus amigos conterrâneos.

Obrigado Maria Cecília Mattos Simão de Corrales, prima querida, por ter me presenteado com uma importante obra de Claude Zilberberg, crucial para a minha pesquisa.

Obrigado Fabíola Padilha Simão Trefztger, pela força num momento difícil de minha jornada.

Obrigado Evandro Affonso Ferreira, companhia amiga durante a minha longa estadia em São Paulo.

Obrigado Fernanda Dutra, pela companhia incondicional e pela imensa força na etapa final do doutorado. Sem você (e Clarissa) eu não teria conseguido.

Obrigado mais uma vez, Ivã e Eliane, pelo acolhimento caloroso na casa de vocês.

Devo agradecer, por fim, o auxílio financeiro do CNPq, imprescindível para a realização deste projeto.

“A linguagem [...] é o recurso último
e indispensável do homem,
seu refúgio nas horas solitárias
em que o espírito luta com a existência,
e quando o conflito se resolve
no monólogo do poeta e na meditação do pensador.
— Louis Hjelmslev

“Quando o som cresce, ocupa um lugar
cada vez maior na consciência:
ela a invade, tornando-a passiva
em relação a si próprio e solidária ao mundo
que também é invadido por suas vibrações.
Mas quando o som decresce
e chega às fronteiras do silêncio,
é sua subjetividade que cresce [...] ele passa
a existir apenas na secreta solidão de uma
consciência que o disputa
e o arrebatava ao silêncio e ao nada”.
— Gisèle Brelet

“O fim está no começo e no entanto continua-se”.
— Beckett

RESUMO

MERÇON, Francisco Elias Simão. **Samuel Beckett: do figurativo ao figural**. 157 f. Tese (Doutorado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

Companhia, publicada originalmente em inglês no ano de 1980, é uma narrativa construída na fronteira entre imaginação e enunciação por um sujeito solitário que, deitado de costas no escuro, fabula continuamente em busca de companhia. Ela se inclui entre as narrativas de Samuel Beckett cuja trama se passa no espaço mental de seus protagonistas, na região comumente chamada de “manicômio do crânio”.

Conhecida por características que a mantêm distante dos esquemas teóricos universais, apresenta uma abundância de programas narrativos que se anulam uns aos outros, resultando num forte clima de incerteza implicado na situação desse homem deitado de costas no escuro, protagonista da história. Contribuem para esse efeito, também, o emprego de anáforas, que não remetem a nenhuma referência segura; a hipóstase dos papéis actanciais, em que actantes se fazem passar por atores; a estruturação dos parágrafos, distribuídos sem relação lógica explícita que os articule uns aos outros; a articulação de determinados eixos semânticos (como “luminosidade”, “solidão”, “subjetividade”, “silêncio”, entre outros) sob ótica de uma sublógica da língua, que estabelece o primado das relações complexas sobre as articulações da significação pautadas em dicotomias.

Com base na teoria semiótica francesa, a presente pesquisa procura demonstrar que esses elementos, que em *Companhia* promovem o efeito de incerteza, são decorrentes de operações sintáticas meticulosamente organizadas pelo enunciador beckettiano. Constituem, portanto, procedimentos discursivos que, apesar do forte clima de incerteza

mencionado, podem ser descritos por meio de análise, especialmente na articulação de sua dimensão figurativa com a dimensão profunda, a figuralidade. Ao longo da análise (desenvolvida na Segunda Parte da tese), procuramos acompanhar o contraponto das diferentes vozes entrelaçadas na trama, sem deixar de considerar os conteúdos dos episódios narrados pela voz na segunda pessoa gramatical. Desse modo, o conflito das vozes responsáveis por estabelecer o ritmo e a tensividade na narrativa está diretamente relacionado com o conteúdo desses episódios, formulados pela voz na segunda pessoa, na forma de fragmentos biográficos desarticulados uns dos outros.

Por fim, ao investigar algumas questões de ordem fenomenológica envolvendo o protagonista de *Companhia*, apresentamos uma possível perspectiva do enfoque figural em outras obras representativas do discurso literário do século XX.

Palavras-chave: figural; *Companhia*; minimalismo; complexidade; concessão.

ABSTRACT

MERÇON, Francisco Elias Simão. **Samuel Beckett: from figurative to figural**. 157 f. Tese (Doutorado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

Originally published in English in 1980, *Company* is a narrative built on the border between imagination and enunciation by a loner who, lying on his back in the dark, continuously fables in search of companionship. It is among the narratives by Samuel Beckett whose plot takes place in its protagonists' mental space, in the region commonly referred to as the "madhouse of the skull".

Known for features that keep it distant from universal theoretical frameworks, it presents an abundance of narrative programs which nullify one other, resulting in a strong atmosphere of uncertainty involved in the situation of the man lying on his back in the dark, who is the protagonist of the story. Also contributing to this effect, there is the use of anaphoras, which do not refer to any secure reference; the hypostasis of actancial roles, in which actants pose as actors; paragraph structure, distributed without explicit logical connection that articulates one in relation to the other; the articulation of certain semantic axis (such as "luminosity", "loneliness", "subjectivity", "silence", among others) under the light of a language sublogics, which establishes the primacy of complex relationships in opposite to the articulations of signification based on dichotomies.

Based on the French semiotics theory, this research seeks to demonstrate that those elements, which in *Company* promote the effect of uncertainty, result from syntactic operations meticulously organized by the Beckettian enunciator. They, therefore, constitute discursive procedures which, despite the strong atmosphere of uncertainty mentioned, can

be described by means of analysis, especially in the articulation of their figurative dimension with the in-depth dimension, that is, figurality. Throughout the analysis (developed in Part II of the thesis), the attempt was to follow the counterpoint of different voices intertwined in the plot, while considering the content of the episodes narrated by the voice in the second grammatical person. Thus, the conflict of the voices responsible for setting the narrative's pace and tensiveness is directly related to the content of these episodes, formulated by the voice in the second person, in the form of disjointed biographical fragments.

Finally, in order to investigate some phenomenological issues involving the protagonist of *Company*, a possible perspective of the figural focus on other works representative of the literary discourse of the 20th century is introduced.

Keywords: figural; Company; minimalism; complexity; concession.

SUMÁRIO

I	INTRODUÇÃO	1
1	INTRODUÇÃO	2
1.1	Beckett no Brasil	5
1.2	Beckett e Les Éditions de Minuit	7
1.3	O narrador contemporâneo	10
1.4	Do figurativo ao figural	13
II	LEITURA ANALÍTICA DE COMPANHIA	15
2	CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	16
2.1	Alguém deitado de costas no escuro	16
2.2	Voz emancipada	18
2.3	O não-eu	19
2.4	Inventor inventado inventando	21
2.5	A espera pela companhia	22
2.6	Textualização	23
3	DESCRIÇÃO	26
3.1	Do interdito à incerteza	26
3.1.1	A voz destinadora	28
3.1.2	Obstáculo	29
3.1.3	Instância transcendente	31
3.1.4	Campo de visão limitado	33
3.1.5	Valores missivos	34
3.2	O vaguear sem rumo	36
3.2.1	Ausência de destinador	36
3.2.2	Afastamento do pai	38
3.2.3	Agressão da mãe	39
3.3	As vozes	41
3.3.1	Estratégias da voz	41
3.3.2	Audição sem esforço	43
3.3.3	Voz de outrem	44
3.3.4	Voz interior	45
3.3.5	Voz ameaçadora	46

3.3.6	Voz divorciada	47
3.4	Compromisso com o restabelecimento	50
3.4.1	Esgotamento das competências	50
3.4.2	Apuro das faculdades do ouvinte	51
3.4.3	Inventando fingimentos para temperar o seu nada	52
3.4.4	O meromáximo mínimo	53
3.4.5	Luz sombria	55
3.4.6	Mente pouco ativa	56
3.4.7	Som e silêncio	58
3.5	O drama da indeterminação	60
3.5.1	Só ou acompanhado	61
3.5.2	O fim está no começo	61
3.5.3	Nenhum então, nenhum agora	62
3.5.4	Quem fala ou como fala?	64
3.6	O aspecto transitório das companhias	67
3.7	Destinador	69
4	DESDOBRAMENTOS DA ANÁLISE	74
4.1	Notável obstinação	74
4.2	Sujeito sem objeto	78
4.3	Confusões enunciativas	81
4.4	Para avançar, giro em torno de mim mesmo	87
4.5	Textualização do esboço	93
4.6	Confusão das instâncias	96
III PERSPECTIVAS PARA A ABORDAGEM DO FIGURAL 100		
5	CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	101
5.1	Semiótica e fenomenologia	102
5.2	Considerações acerca da significação	104
5.3	O caráter apodítico da significação	104
5.4	A onipresença da significação	106
5.5	Percepção, figuratividade e figuralidade	107
5.6	Sobre a origem da significação	108
6	A CONSCIÊNCIA HIPERTROFIADA	113
7	O LEITOR BECKETT	120
8	O TERMO COMPLEXO	125

9	DISCURSO LITERÁRIO DO SÉCULO XX	132
9.0.1	Considerações semióticas e fenomenológicas sobre o acontecimento e o fato	132
9.0.2	Da metamorfose como existente ao fenômeno constituído	136
9.1	Sensação tátil das coisas brutas	140
9.1.1	<i>A náusea</i> , de Sartre	140
9.1.2	Procedimentos discursivos de acolhimento do fenômeno	142
IV	CONCLUSÃO	148
10	CONCLUSÃO	149
V	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	152

Parte I

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Companhia é uma obra singular na produção de Samuel Beckett. A começar pelo processo envolvendo a sua edição. Assim como em suas primeiras obras, foi escrita originalmente em inglês e, depois, traduzida para o francês pelo punho do próprio Beckett. Mas há uma particularidade que a destaca entre as demais. Segundo Miguel Castro Caldas, tradutor lusitano, o texto, escrito primeiramente em inglês, sofreu uma segunda revisão à luz da tradução francesa¹.

A primeira edição de *Companhia* data de 1980, quando foi publicada pela editora inglesa John Calder². Em seguida, em 1985 saiu pela editora francesa Les Éditions de Minuit³. Por fim, em 1989, foi publicada novamente na editora John Calder, juntamente com *Mal visto Mal dito (Il Seen Il Said)* e *Pra frente o pior (Worstward Ho)*, num volume intitulado *Nohow On*⁴, que veio a ser conhecido como a “segunda trilogia” do autor.

No Brasil, *Companhia* teve a sua primeira tradução no início dos anos de 1980, publicada pela editora Francisco Alves⁵. Essa primeira tentativa de verter para o português esse complexo texto de Beckett, teve como texto de partida apenas o original em inglês, uma vez que a edição francesa, traduzida por Beckett, sairia somente em 1985. Em 2005, foi feita em Portugal uma outra tentativa de tradução para o português, que tomava como textos de partida o original, em inglês, e a tradução de Beckett para o francês. Se

1 Cf. Miguel Castro Caldas, “Sobre a tradução”. In: Samuel Beckett, *Primeiro amor — Companhia*, Lisboa, Âmbra, 2005, p. 40.

2 Cf. Samuel Beckett, *Company*, Londres, John Calder, 1980.

3 Cf. Samuel Beckett, *Compagnie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

4 Cf. Samuel Beckett, *Nohow On: Company, Il Seen Il Said, Worstward Ho*, Londres, John Calder, 1989a.

5 Cf. Samuel Beckett, *Companhia*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.

a primeira tradução para o português peca pela própria circunstância em que surgiu, desamparada pela ausência do texto em francês, a segunda, por outro lado, apresenta alguns problemas que a tornam um texto difícil de acompanhar, talvez por causa de sua origem híbrida. É como se, nessa tradução, não reconhecêssemos a dicção consistente de Beckett. Somente em 2012, a prosa beckettiana de *Companhia* adquiriu uma forma na língua portuguesa que valorizasse os procedimentos discursivos do escritor em toda sua riqueza e complexidade⁶. Nessa tradução, a tradutora utilizou como texto partida o original em inglês, se valendo por vezes de consultas ao texto em francês quando julgou necessário (Souza *apud* Beckett, 2012, p. 20).

Com a publicação desse volume, intitulado *Companhia e outros textos*, o leitor brasileiro passou a ter disponível para si, ainda que não reunidos num único volume, os três textos que compõem a segunda trilogia do escritor *Nohow On*. Dois deles (*Companhia* e *Pra frente o pior*) estão nesse mesmo volume, enquanto *Mal visto Mal dito* saiu em outro volume, ao lado de *O Despovoador*⁷.

Diferentemente dos textos que compõem a primeira trilogia (*Molloy*, *Malone morre* e *O Inominável*), as narrativas *Companhia*, *Mal visto Mal dito* e *Pra frente o pior* são marcadas pela concisão e por uma tentativa de resistir ao perecimento do discurso quando tudo indica que o fracasso é inevitável, seja ele na forma da solidão e escuridão absoluta, em *Companhia*⁸; da “escuridão perfeita” e do vazio, em *Mal visto Mal dito*⁹; da “penumbra mais sombria” do crânio, dos “confins do vácuo” e do “melhor pior”, em *Pra frente o pior*¹⁰. Nesses textos em prosa da segunda trilogia, há, portanto,

6 Cf. Samuel Beckett, *Companhia e outros textos*. Tradução de Ana Helena Souza. Prefácio de Fábio de Souza Andrade. Rio de Janeiro, Editora Globo, 2012.

7 Cf. Samuel Beckett, *O Despovoador — Mal visto Mal dito*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

8 Beckett, 2012, p. 62-63.

9 Beckett, 2008, p. 68.

10 Beckett, 2012, p. 87.

uma força concessiva que controla a dinâmica do discurso numa região muito próxima à sua extinção, de modo que a qualificação de “minimalismo” pode ser-lhes facilmente atribuída. A poética minimalista da segunda trilogia se opõe não apenas à da primeira, mas também à proximidade presente em romances como *Murphy* e *Watt* entre outros.

Esses textos que compõem a segunda trilogia apresentam, ainda, outros elementos em comum, tendo ora mais ora menos peso a depender da obra em que aparecem. Entre eles, podemos citar os seguintes: i) textualização fragmentada, apresentando os parágrafos como se fossem blocos destacados uns dos outros, de tamanho bastante variado e na maior parte das vezes sem que haja entre eles algum vínculo causal expreso; ii) a impossibilidade de narração em primeira pessoa, destoando, portanto, da primeira trilogia, em que a primeira pessoa ocupa lugar central; iii) narrador desprovido de suas competências narrativas e intelectivas; iv) interrupções da narrativa que simulam uma consciência auto-reflexiva do narrador; v) valorização das dimensões perceptivas e cognitivas do discurso; além de uma série de elementos descontínuos que intervêm no fluxo temporal da narrativa marcada pela primazia do tempo presente.

O termo “textos em prosa”, utilizado para referirmo-nos aos textos que compõem a trilogia *Nohow On*, é, por mais vago que pareça, o mais apropriado. No caso de *Companhia*, objeto de nossa investigação, teremos a oportunidade de verificar, num momento oportuno, que se trata de uma obra de características híbridas, ora se assemelhando a um romance, ora a um drama, ora, ainda, a uma autobiografia dissimulada pelo emprego da segunda pessoa, e consequentemente a nenhum dos três. Há mesmo uma passagem, em *Companhia*, em que o narrador emprega a palavra “esboço” em referência ao próprio texto em constituição¹¹.

11 Cf. Samuel Beckett, *Companhia*, Tradução de Ana Helena Souza, Rio de Janeiro, Globo, 2012, p. 51.

1.1 BECKETT NO BRASIL

Os textos em prosa do irlandês Samuel Beckett eram, até pouco tempo, quase desconhecidos no Brasil. Alguns títulos importantes já estiveram presentes nas livrarias brasileiras, na década de 1980, como: *Companhia* (Ed. Francisco Alves, 1982); *Malone morre* (Ed. Brasiliense, 1986) na tradução do poeta Paulo Leminski, atualmente editada pela Ed. Códex; *Molloy* (1988), *O Inominável* (1989b) e *Primeiro amor* (1982).

Em tempos recentes, apareceram mais algumas traduções da prosa beckettiana, até então inéditas em solo tupiniquim: *Como é* (Ed. Iluminuras, 2003), *Novelas* (Martins Fontes, 2006)¹², *O Despovoador* e *Mal visto Mal dito* (2008), *Pra frente o pior* (2012), “Sobressaltos” (2012), “Teto” (2012), “O Caminho” (2012), “Ouvido no escuro I e II” (2012), além de nova tradução de *Molloy* (2007), *O Inominável* (2009) e *Companhia* (2012)¹³. Faltam, portanto, somente algumas traduções de importantes textos, frequentemente comentados pela fortuna crítica do escritor (como *Murphy*, *Watt*, *Texte pour rien* e *Mercier et Camier* e mais algumas narrativas curtas), para que esteja disponível ao leitor brasileiro praticamente toda a produção em prosa importante do escritor.

Quanto à fortuna crítica, o número de estudos sobre a obra do escritor irlandês, até onde sabemos, é ainda bem restrito (ao contrário do que ocorre em outros países em que é vasta a fortuna crítica do escritor), carência injustificável perante a natureza das inovações discursivas que ele trouxe ao gênero romance. Dentre os trabalhos produzidos por pesquisadores da USP, por exemplo, podemos ressaltar os seguintes: *Samuel Beckett : o silêncio possível* (2001), de Fábio de Souza Andrade, pela análise cuidadosa da primeira trilogia de Beckett (*Molloy*, *Malone morre* e *O Inominável*), entrecortada pela leitura de segmentos de outras obras do

12 Este volume reúne as curtas novelas *O Expulso*, *O Calmante* e *O Fim*.

13 Os textos “Sobressaltos”, “Teto”, “O Caminho”, *Companhia*, *Pra frente o pior*, “Ouvido no escuro I e II” foram publicados em *Companhia e outros textos* (Beckett, 2012).

autor, além dos elementos biográficos de valor literário; *A linguagem de Beckett* (1977) e *Samuel Beckett: escritor plural* (2004), de Célia Berrettini, pela abrangência do trabalho, ao cobrir grande parte da obra de Beckett; e *Do original às traduções: abordagem da obra de Samuel Beckett através de Como é* (2001), de Ana Helena Barbosa Bezerra de Souza, pela tradução de uma difícil obra, tornando-a agora acessível aos brasileiros, além do ensaio em anexo, parte importante da tese em que a pesquisadora se detém em detalhes complexos da prosa beckettiana¹⁴. Há ainda a dissertação *Um narrador no limite*, de Livia Bueloni Gonçalves (2009), defendida aqui na USP pelo Departamento de Teoria Literária sob a orientação do prof. Dr. Fábio de Souza Andrade.

Assim, acreditamos que uma abordagem semiótica, além de se juntar a essas quatro contribuições, poderia trazer uma perspectiva nova aos estudos de Beckett no Brasil. A semiótica dispõe de um modelo teórico que permite investigar, em profundidade, as estratégias discursivas em que opera o enunciador beckettiano para causar o forte efeito de perturbação do sentido, que, por sua vez, envolve a obra numa rede de questões sobre a impossibilidade de narrar, condição frequentemente atribuída ao narrador contemporâneo pela crítica literária.

Especialmente a partir dos estudos sobre a tensividade empreendidos por Zilberberg, tem sido possível identificar funções de grande força sintática implicadas no processo de significação dos textos, até então difíceis de se incorporarem às análises por causa da ausência de uma abordagem teórica que descrevesse essas funções. Essas funções (que podemos chamar de “funções tensivas”), que a cada publicação do semioticista são aprimoradas e se transformam em conceitos e noções diretamente relacionados à dinâmica processual do discurso, aos poucos vão se revelando operacionais na

¹⁴ A tradução de *Como é* foi publicada pela Iluminuras (Samuel Beckett, *Como é*, São Paulo, Iluminuras, 2003) e uma segunda versão do ensaio pela 7Letras (Ana Helena Souza, *A tradução como um outro original — Como é* de Samuel Beckett, Rio de Janeiro, 7Letras, 2006).

análise dos textos. Assim, a semiótica tensiva, como vem sendo chamada, ao reconhecer o valor sintático, articulador da significação em diferentes estratos da construção do sentido, se mostra altamente fecunda na análise da obra de Beckett.

Beckett, por sua vez, é instigante à semiótica por ser um autor que, ao operar de modo peculiar na dimensão figurativa do sentido, traz reflexões importantes sobre fenômenos semânticos de profundidade envolvidos na categoria tensiva da figuralidade. Sua obra oferece um campo vasto para a investigação dos operadores sintáticos que articulam o discurso nos estratos profundos do processo de significação, de modo que aquilo que, num nível mais superficial da significação, se revela vertiginoso ao leitor desavisado (pois que este permanece à deriva com três questões básicas mas de eterna insolubilidade: “Agora, onde? Agora, quando? Agora, quem?”¹⁵), acaba como se mostrando resultado de uma manipulação orientada da significação em seu nível mais profundo. Assim o enunciador beckettiano se revela como sendo um dos grandes protagonistas, no campo do discurso literário, dessa incursão da teoria semiótica no universo da tensividade.

1.2 BECKETT E LES ÉDITIONS DE MINUIT

O discurso literário conheceu, nos primeiros anos do período pós-guerra, no século passado, um grupo de escritores reunidos em torno da editora francesa Les Éditions de Minuit, na época conhecidos como os “escritores da Minuit”¹⁶. A despeito da singularidade de cada um e de eles mesmos não se reconhecerem como pertencentes a uma escola ou

¹⁵ Samuel Beckett, *O Inominável*, 2002, p. 7.

¹⁶ Ao lado de Beckett estão nomes como os de Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, Robert Pinget, Nathalie Sarraute, Claude Ollier, Michel Butor etc. A esses escritores está associada a criação do “Nouveau Roman”, rótulo de difícil definição, pois que reúne em si características discursivas muito diversas.

participantes de um movimento literário, um elemento comum a esses escritores — além, é claro, de publicar as suas obras na mesma editora — é o fato de terem buscado encontrar modos próprios de romper com a forma tradicional do romance. Entre os nomes acolhidos pela Minuit figura o do irlandês Samuel Beckett.

Depois de algumas passagens temporárias por Paris, Beckett retorna definitivamente à França em 1937, quando passa a escrever as suas obras em francês. Desde então, lança seus livros na Minuit e publica aí seu primeiro romance em março de 1951¹⁷. O título, a saber, *Molloy*, junto com os subsequentes *Malone meurt* (também em 1951) e *L'Innommable* (1953) formaram a primeira trilogia do autor. Nessa mesma editora, publica ainda os romances: *Murphy* (1951), *Comment c'est* (1961), *Imagination morte imaginez* (1965), *Watt* (1968), *Mercier et Camier* (1970), *Compagnie* (1980), *Mal vu Mal dit* (1981) e *Cap au pire* (1991)¹⁸. Como dissemos linhas atrás, esses três últimos romances vieram a compor o que convencionalmente se chamou de “segunda trilogia” do autor, embora enquanto trilogia só tenha existido de fato

17 É preciso lembrar aqui que, embora tenha sido *Molloy* o seu primeiro romance em francês a ser publicado, ele não fôra o primeiro a ser escrito. Seu primeiro romance em francês foi *Mercier et Camier*, seguido logo de *Prémier amour*, ambos escritos em 1946 mas somente autorizados à publicação tardiamente, em 1970, também pela Minuit.

18 Nos anos que antecederam a esse período em que se dedicava a produzir em francês a sua obra ficcional, Beckett já havia publicado, entre outros, o ensaio “Dante... Bruno. Vico... Joyce” (1929), o poema “Whoroscope” (1930), traduções para o inglês de poemas de Paul Éluard e André Breton e de “Le bateau ivre”, de Arthur Rimbaud, artigos literários em revistas de Paris, o livro de contos, *More Pricks than Kicks* (1934) e o seu primeiro romance *Murphy* (1938), escrito originalmente em inglês, entre os anos de 1935 e 1936, e somente no ano de 1947 traduzido para o francês pelo autor com a colaboração de Alfred Péron. A partir, então, de 1951, é na Minuit que o autor publica todos os seus romances, que passam a ser escritos em francês, sendo somente depois traduzidos para o inglês na pena do próprio autor.

na edição inglesa, que reunia, sob o título de *Nowhow On* (1983), as obras *Company*, *Ill Seen Ill Said* e *Worstward Ho*¹⁹.

Numa investigação mais de ordem semiótica que propriamente cronológica desses romances, é possível entrever um percurso que tem de um lado uma obra de caráter mais *figurativo* — a saber, *Murphy* — e de outro, *Worstward Ho* (*Cap au pire*, em francês; *Pra frente o pior*, em português), último romance da segunda trilogia, em que a figuratividade fica na iminência de ser completamente desarticulada. Nessa outra ponta do percurso é a *figuralidade* que prevalece na economia da poética do autor, distanciando-o ainda mais das formas clássicas do romance que tem a obra de Balzac como paradigma.

Assim, um percurso de leitura que vai desde seu primeiro romance, *Murphy*, passando pela primeira trilogia (*Molloy*, *Malone morre* e *O Inominável*) até chegar à segunda trilogia — sem deixar de considerar outros romances como *Watt*, *Como é* e *Primeiro amor* e ainda as curtas narrativas, como *O Despovoador*, *Novelas* e *Textos para nada*, entre outras — nos permite entrever um percurso de aprofundamento das operações articuladoras da significação, “segundo uma lógica mais complexa que a de uma simples evolução cronológica”, em que o escritor “evolui para uma pobreza cada vez maior dos meios de expressão, uma predileção cada vez mais afirmada para o enunciado proferido com dificuldades” (Evelynne, 2004, p. 51). Esse processo de perda de densidade sêmica, que Evelynne Grossman vai chamar de “desfiguração”, fica ainda mais evidente se compararmos o primeiro romance do escritor, *Murphy*, com os da segunda trilogia, *Companhia*, *Mal visto Mal dito* e *Pra frente o pior*.

19 Essa segunda trilogia reunia a tradução para o inglês, feita pelo próprio autor, dos romances *Compagnie* e *Mal vu mal dit*, e *Worstward Ho*, este último escrito originalmente em inglês, tendo sido traduzido para o francês, sob o título de *Cap au pire*, somente em 1991, por Edith Fournier.

1.3 O NARRADOR CONTEMPORÂNEO

Os debates sobre a impossibilidade de narrar do narrador contemporâneo têm Beckett como uma das figuras mais representativas. Questão ainda aberta, sobre a qual ninguém até agora ousou “bater o martelo”, essa “impossibilidade” tem como sua contraparte uma forma específica de narrar, cujo modelo é o romance realista dos séculos XVIII e XIX. Independente das posições tomadas a esse respeito, o fato é que a obra de Beckett difere muito, em seu aspecto formal, do romance dito realista. O que dizer, por exemplo, do trecho a seguir, que mais se assemelha a um balbúcio?

como era eu cito antes de Pim com Pim depois
de Pim como é três partes eu o digo como ouço
(Beckett, 2003, p. 11).

Seria possível atribuírmos à abertura de um romance esse trecho confuso e impreciso? De fato ele está mais próximo a uma tentativa indecisa do narrador em dar início ao que esperaríamos ser uma narração propriamente dita (por que não optar, de maneira exclusiva, entre “como era” ou “como é” — “eu cito” ou “eu digo” — “antes de Pim” ou “com Pim” ou “depois de Pim”?). Mas é assim mesmo que se inicia o romance *Como é*, de Beckett. Se apagássemos alguns segmentos para, assim, garantir certa continuidade à narração, restaria ainda o traço de indeterminação: “como era antes de Pim eu o digo como ouço”. A essa sequência, poderíamos supor, então, que viria o relato da história do “eu” narrador, a ser contada como ele ouviu (“eu o digo como ouço”), de como as coisas eram num tempo antes de Pim; expectativa, no entanto, frustrada, pois que a sensação de indeterminação permanece durante todo o romance. Permanecem, sempre, estas três questões que ressoam como um refrão no ouvido do leitor: “Agora, onde? Agora, quando? Agora, quem?” (Beckett, 2002, p. 7).

Vejamos, agora, o trecho de abertura do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert:

Estávamos em plena hora de estudo quando o diretor entrou, seguido por um novato sem uniforme e por um empregado que trazia uma carteira nos braços. Os alunos que dormiam despertaram e todos nós nos levantamos como se tivéssemos sido surpreendidos em pleno trabalho (Flaubert, 1998, p. 9).

Nesse trecho de *Madame Bovary*, não há dúvida de que as três questões (onde? quando? quem?) encontram de modo mais cômodo suas respectivas respostas: na sala de aula; “em plena hora de estudo”; e Charles Bovary (“Charbovari”), o “novato”, “rapazinho do campo de uns quinze anos se tanto”, recém-chegado na escola, “filho de M. Charles-Denis-Bartholomé Bovary, antigo major-cirurgião”. Ao contrário de Beckett, aqui o narrador não “tropeça” e a configuração isotópica assegura o efeito de realidade da cena que se apresenta. Esta, por sua vez, não sofre do traço semântico de indeterminação.

Vejamos um outro trecho de Beckett, agora extraído do romance *Molloy*:

Às vezes me parece até que conheci meu filho, que cuidei dele. Depois digo a mim mesmo que é impossível. É impossível que tenha conseguido cuidar de alguém. Esqueci a ortografia também, e a metade das palavras. Isto não tem importância, ao que parece. [...] Foi ele que me disse que eu tinha começado mal, que era preciso começar de outro jeito. Eu, pois é. Comecei do começo, imaginem, como um velho idiota. Aqui está meu começo, o meu. Eles vão mantê-lo assim mesmo, se entendi direito. Eu me dei trabalho. Aqui está. Me deu muito trabalho. Era o começo, vocês sabem. Enquanto agora é quase o fim (Beckett, 2007, p. 24).

Aqui também, como no exemplo anterior, de *Como é*, o texto mais parece um esboço de narrativa do que uma narra-

tiva acabada ao modo da obstinada *mot juste* flaubertiana. A narração é interrompida pelo escritor confuso que esquece “a ortografia, também, e metade das palavras”, e que se aborrece por ter “começado mal” (“pelo começo”) a história (“Foi ele que me disse que eu tinha começado mal, que era preciso começar de outro jeito”). Tudo isso em meio à produção de sua história. Ao mesmo tempo denuncia a farsa do próprio ato de escrever e confunde as diferentes instâncias discursivas (enunciação e enunciado).

Esses poucos exemplos já dão mostras do que vem a ser a prosa beckettiana e de sua importância para os estudos do discurso literário.

Do mesmo modo que algumas narrativas dão grande importância à ação (por exemplo, os contos populares), existem outras que concentram grande parte de sua significação no âmbito da percepção e da cognição. É o caso da obra de Beckett, por exemplo, em que a cenografia da obra vai aos poucos se desfigurando até o momento em que não resta senão uma ausência inominável que nem os murmúrios e nem mesmo, num caso ainda mais extremo de impossibilidade, a imaginação de um sujeito que não pode dizer “eu” conseguem preencher (como no romance *Companhia*).

Nessas obras, o nível discursivo em sua articulação com o nível figural recebe uma importância primordial, ao passo que o nível narrativo é relegado a segundo plano. A semiótica, durante muito tempo, se ocupou com a dimensão narrativa dos textos literários, por causa do desejo de formalização²⁰ do qual se nutria em seus primórdios — à maneira das chamadas ciências “duras” — e da influência,

²⁰ É interessante ressaltar que esse sucesso todo do nível narrativo tem também suas raízes epistemológicas. A formalização do nível narrativo dava, assim, continuidade à formalização do nível epistêmico, assegurando nos dois níveis a episteme semiótica da *forma relacional* (relação *categorial* no nível fundamental e relação *actancial* no nível narrativo). Além disso, a noção de “sentido da vida” — já incipiente na taxonomia fundamental com as categorias “vida *vs* morte” e “natureza *vs* cultura” — adquire maior concretude no nível narrativo, ao simular aí as ações do

em Greimas, dos estudos de Vladimir Propp²¹. Ademais, colaborou muito o universo vasto dos *corpora* que vestiam bem esse modelo, tendo sido, por isso, os objetos preferidos de inúmeras análises²².

O interesse pela obra de Beckett se deve, portanto, à enorme distância que ela mantém de esquemas teóricos universais. Ela nos convida a uma reflexão sobre o sentido e mais propriamente sobre a linguagem, na sua função de organizar (e até mesmo de desorganizar) o modo como conhecemos o mundo e a nós mesmos. Ela abre um campo mais vasto do sentido ao pôr “entre parênteses” a lógica habitual e os motivos cristalizados que ordenam o mundo do senso comum.

1.4 DO FIGURATIVO AO FIGURAL

A análise a seguir tem como objetivo verificar as estratégias discursivas empregadas pelo enunciador de *Companhia* as quais são responsáveis pelo forte clima de incerteza do romance. Em seguida, explicitar os procedimentos discursivos que subjazem à perda de densidade sêmica (desfiguração ou desnaturação) da figura discursiva, processo de deslocamento em profundidade que vai do figurativo ao figural. A investigação desses procedimentos deve procurar articular a interpretação da obra com as modulações tensivas num nível mais profundo da análise.

Sem ignorar a herança da semiótica narrativa, acreditamos que atualmente é necessário investigar obras com

homem no mundo e seu poder de transformação em meio aos valores que o cercam.

²¹ Vladimir Propp, *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega Editora, 2000.

²² Vale lembrar que foi somente num momento ulterior que o nível narrativo alargou suas fronteiras com a investigação de uma complexa sintaxe modal — ao inserir as modalizações do ser — e com os estudos da semântica das paixões. E só muito recentemente é que o nível tensivo tem sido incorporado em algumas análises como sendo um nível que se articula num patamar ainda mais profundo da geração do sentido que o já conhecido nível fundamental da semiótica clássica.

característica diversa daquelas de estruturas facilmente narrativizáveis e verificar o acréscimo de questões que elas possam trazer para a semiótica. Acreditamos que a significação instável de *Companhia* não exclui a possibilidade de uma razão que lhe subjaz. Por outro lado, as modulações de energia que se verificam nos elementos tensivos que subjazem à significação instável de *Companhia* remetem a uma dinâmica própria a atos perceptivos e cognitivos, o que nos faz pensar na origem fenomenológica desses elementos. Por isso, o que mais importa aqui é trazer para a semiótica essa experiência da atividade perceptiva do enunciador beckettiano e dilatar as análises semióticas ao universo literário ainda pouco explorado do romance contemporâneo.

Parte II

LEITURA ANALÍTICA DE
COMPANHIA

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Companhia é uma narrativa construída na fronteira entre imaginação e enunciação por um sujeito solitário que, no escuro, fabula continuamente em busca de companhia. Ela se insere entre as narrativas de Beckett cuja trama se passa no espaço mental de seus protagonistas, na região chamada de “manicômio do crânio”.

2.1 ALGUÉM DEITADO DE COSTAS NO ESCURO

A história descreve a situação de alguém deitado de costas no escuro que ouve uma voz narrando o seu suposto passado. Além desse “alguém”, cuja identidade em momento algum é expressa, e da voz, há ainda uma presença, ainda que incerta, de um outro sujeito “inventando tudo por companhia” (daqui em diante nomeado de “criador”, ou “fabulador”, “inventor”, “imaginador”). O criador, introduzido como personagem no segundo parágrafo, desaparece de cena logo em seguida para reaparecer somente mais adiante, quando o narrador passa a descrevê-lo em suas manobras de rastejamento.

Não se sabe ao certo a quem a voz se dirige, se a esse “alguém” deitado de costas no escuro ou, ainda, a um “outro” que supostamente se encontra ao lado. De qualquer modo, há um sujeito incerto que é desprovido de fala e fica imaginando histórias para ter companhia. Pelo menos de início, é possível pensar, então, que há quatro actantes em cena: o ouvinte, a voz, o fabulador (criador/inventor) e o intruso (este outro que parece compartilhar com o ouvinte a situação intransitiva). Além desses quatro, inclui-se também o narrador, cujo ponto de vista da narração é de quem compartilha da mesma situação.

O ouvinte se encontra num lugar escuro e permanece a maior parte do tempo deitado de costas ouvindo a voz que lhe é dirigida. Ele permanece em completo silêncio e apenas reage aos estímulos da voz com movimentos limitados do corpo, permanecendo praticamente num estado de total inércia. Num certo momento, reaparece a figura do criador como que sendo uma duplicação do ouvinte, expressa pelo sincretismo actancial da figura discursiva “inventor inventado”. Nesse momento, ele arrisca um movimento, rastejando em vão no espaço escuro, mas volta para o lugar onde se encontrava. Tenta ainda alternar a posição ficando ora de cócoras, ora de costas, mas acaba por retornar à mesma posição do ouvinte ou seja, “deitado de costas no escuro”(Beckett, 2012, p. 27).

A voz que possivelmente se dirige ao ouvinte, marcada pela segunda pessoa (“você”), alterna entre proposições que expressam a situação presente do ouvinte e narrações de histórias que poderiam corresponder a relatos sobre o seu passado. Por meio desses relatos, novos atores entram em cena, a saber, o pai e a mãe do protagonista, o qual, nesses episódios, aparece ora sob a figura de uma criança, ora sob a de um adolescente, ora ainda sob a de um velho. Nesses relatos, o espaço se expande a regiões relativas à vida no campo, e o tempo descrito normalmente se refere a um tempo passado, por vezes da infância, por outras, da juventude e, ainda, da velhice. Quanto ao criador e ao intruso, a presença de ambos é um mistério na medida em que é incerta para este e indeterminada para aquele, da mesma maneira que também o é a sua posição exata, ou seja, se próximo ou distante da cena onde se encontram a voz e o ouvinte. Como dissemos, outras presenças são sugeridas num dado momento do desenrolar da história sem que se possa confirmá-las de modo indubitável.

Ao longo da leitura do texto, tomamos conhecimento de que tudo não passa de uma imaginação. A história toda é a fabulação de um sujeito que tem suas faculdades motoras, intelectivas e discursivas debilitadas e, por isso,

permanece deitado de costas no escuro inventando possíveis interlocutores para lhe fazer companhia, mas que, no final, permanece “sozinho”, segundo as palavras do próprio narrador (Beckett, 2012, p. 63).

2.2 VOZ EMANCIPADA

O exílio interior desse sujeito corresponde à situação de alguém que se desliga do mundo exterior, e de olhos fechados se recolhe no deserto da própria mente para poder criar suas fantasias por meio de um mecanismo discursivo sugerindo tratar-se de um narrador-escritor envolvido num processo confuso de imaginação, que não estabelece muito bem as fronteiras entre invenção e recordação. Imerso na escuridão e no silêncio desse lugar vazio, ele encontra aí as condições necessárias para a escuta de uma sentença originária, transmitida por uma voz ambígua vinda do interior, que lhe sussura “Você está deitado de costas no escuro” (Beckett, 2012, p. 27). Essa sentença — única proposição que pode ser verificada²³, uma vez que ele de fato se encontra o tempo todo deitado de costas no escuro — transformar-se-á na matriz de todo o restante da narrativa de *Companhia*.

Mas a distância que o separa, enquanto enunciador, da enunciação “Você está deitado de costas no escuro” faz dele ao mesmo tempo um possível narratário (indicado pelo pronome “você”) e um observador à distância da enunciação manifesta pela voz. De fato, é ele quem enuncia (via imaginação) “Você está deitado de costas no escuro”; mas também é ele quem ouve a própria enunciação, o que o torna o sujeito-narratário “você”, da frase; e é ele quem, na condição de expectador (uma espécie de observador presente na cena) da própria voz, levanta uma série de hipóteses dirigidas aos conteúdos narrados por ela. São,

²³ “Só uma pequena parte do que é dito pode ser verificada. Como por exemplo quando ele ouve, Você está deitado de costas no escuro. Então ele deve reconhecer a verdade do que é dito. Mas de longe a maior parte do que é dito não pode ser verificada” (Beckett, 2012, p. 27).

portanto, papéis diferentes desempenhados por um único e mesmo ator, num processo que remete diretamente à enunciação teatral, ainda que expresso, aqui, na forma escrita.

A situação enunciativa descrita acima é semelhante à de um enunciado que o sujeito percebe como sendo o eco de uma enunciação que ele mesmo proferiu, e que parece brotar de uma fonte desconhecida (embora tenha surgido dele mesmo). A diferença é que, em *Companhia*, o sujeito ouve somente o eco, o qual provém provavelmente das paredes de sua caixa craniana, mas não a emissão da própria voz.

O som produzido pelo eco é sempre percebido com alguma estranheza. De fato, transmitida pela ressonância proveniente da reflexão do eco, a nossa própria voz soa como a voz de um outro, de modo que não a reconhecemos como nos pertencendo. Também não é certo se ela se dirige a nós ou a outro destinatário que possa estar ouvindo-a. O eco é, portanto, uma voz emancipada de sua origem. Assim como também o é a enunciação enquanto produto que se emancipa de uma enunciação propriamente dita (enunciação enquanto ato).

2.3 O NÃO-EU

Normalmente, as narrativas ocultam as reações do enunciatador diante dos enunciados que ele próprio profere. Essas narrativas já saem como que editadas, depuradas das manobras reflexivas do enunciatador. Em *Companhia* ocorre justamente o contrário. O enunciatador-escritor está o tempo todo interferindo na dinâmica do próprio discurso. Ele controla o andamento, as interrupções e retomadas do fluxo discursivo. Sua presença fica mais notável em expressões como “Depressa deixá-lo”, “Até certo ponto”, “Por enquanto deixar assim” entre outras.

Mas há uma pequena particularidade: a primeira pessoa é aqui um interdito. Por isso ela é evitada. As razões para isso não são muito claras, mas podemos justificar esse interdito pelas conclusões extraídas da explicação que aca-

bamos de fornecer a respeito da cisão inerente à enunciação quando proferida. Ou seja, mesmo que eu diga “eu”, esse “eu” inscrito no enunciado (no caso, o narrador) estará sempre distante de mim mesmo enquanto instância pressuposta (o enunciador). A recursividade, propriedade comum às línguas naturais, pode ser-nos útil para evidenciar esse fenômeno que cinde o ato de seu produto, desmembramento que revela a impossibilidade de substancialização rigorosa do “eu” (enquanto sujeito da enunciação) na linguagem, pois aí ele permanecerá sempre narrador. Talvez por isso o pronome “eu” seja um interdito em *Companhia*. É como se o enunciador tivesse consciência desse hiato inerente à enunciação e, conseqüentemente, do falseamento que seria designar-se como narrador mesmo nas tentativas de expressar suas memórias, como teremos a oportunidade de verificar mais adiante.

Mas, às vezes, essa cisão faz parecer que a voz interior, hóspede do manicômio do crânio, vem de uma ala absconsa de sua mente, de um “não lugar” que faz dela um fenômeno anônimo. Aliás, nesse caso, é como se o sujeito que permanece deitado no escuro também já não se lembrasse mais quem ele é, não podendo, por isso, reconhecer-se como sendo o destinatário da voz e, conseqüentemente, o protagonista dos fatos que ela narra. Contribui para isso o suposto esgotamento de suas competências cognitivas e a escuridão que o envolve.

Seja porque o sujeito, enquanto instância sempre pressuposta à enunciação, sabe da impossibilidade de materializar-se como narrador na linguagem, seja porque a voz habita um “não lugar” em sua mente, trata-se, em todo caso, de uma voz desencarnada, que carece de corpo. Em outras palavras, a voz é uma enunciação enunciada divorciada do sujeito da enunciação²⁴, instância enunciativa que a pressupõe. É essa cisão primordial que está na base de toda

24 “O termo ‘sujeito da enunciação’, empregado frequentemente como sinônimo de enunciador, cobre de fato as duas posições actanciais de enunciador e de enunciatário” (Greimas; Courtés, 2008, p. 171).

a trama de *Companhia*. A presença do pronome “eu” faria ruir toda a estrutura dessa narrativa.

2.4 INVENTOR INVENTADO INVENTANDO

O desamparo desse sujeito solitário é mesmo descomunal. É como se ele fosse uma testemunha cega de sua própria voz que ele imagina. Por causa desse hiato que o separa de sua própria enunciação, ele atribui a construção de toda a trama a um outro, a quem ele chama de “um outro imaginando tudo por companhia” (Beckett, 2012, p. 27). Também, pelo mesmo motivo, supõe a existência de outros possíveis actantes (aos quais designa por “um outro”, “um outro ainda”, “ainda um outro ainda”) compartilhando com ele o “mesmo escuro” e a quem a voz estaria se endereçando e se referindo em suas narrações.

Expectador-testemunha de uma voz interior (que é a sua própria voz emancipada de seus domínios), o protagonista dessa história padece, portanto, dessa vacância, da qual faz o alimento para as suas fantasias na tentativa de encarnar sua voz interior (a enunciação enunciada) e seus respectivos actantes o narrador e o narratário.

Mas todas as tentativas são fracassadas, pois suas fantasias são tomadas de contradição. Além disso, os personagens que ele instala em seu discurso-imaginação (a voz, o ouvinte e si próprio) revelar-se-ão hipóstases que serão obliteradas no transcurso da história e principalmente no final do texto, quando o narrador se dirigir a esse homem com a seguinte afirmação:

Acocorado assim você se pega imaginando que não está sozinho enquanto sabe muito bem que nada aconteceu para tornar isso possível (Beckett, 2012, p. 62).

Tudo isso é narrado por um narrador o qual não é possível saber se é ou não o próprio imaginador. O deslize

entre as instâncias, aqui, estende a confusão ao incluir entre as possíveis fontes da narração esse outro que também compartilha com ele o mesmo escuro e um narrador, cuja presença no centro da cena está indicada pela declinação do verbo “chegar” em “Uma voz *chega* a alguém no escuro” (Beckett, 2012, p. 27) [grifo meu].

2.5 A ESPERA PELA COMPANHIA

Apesar dos impasses que uma trama complexa como essa pode criar, o mecanismo discursivo de *Companhia* alimenta uma força que dá unidade a todo o texto. Trata-se da força tensiva criada pelo estado de espera pela “companhia”. A presença de uma companhia é, portanto, o grande evento esperado nessa narrativa de Beckett. Porém, este nunca acontece. Essa falta é temporariamente restabelecida pelas fantasias produzidas pelo sujeito.

Por outro lado, essas fantasias (companhias imaginárias projetadas pela mente desse homem) são de natureza efêmera. Sua impermanência é tão desejada quanto a sua presença. O drama desse sujeito é formulado na seguinte passagem:

Melhor esperança adiada que nenhuma. Até certo ponto. *Até o coração começar a desgostar-se.* Companhia também até certo ponto. Melhor um coração desgostoso que nenhum. Até começar a partir-se. Então falando de si mesmo ele conclui por enquanto, Por enquanto deixar assim (Beckett, 2012, p. 39) [grifo meu].

As coordenadas tensivas de *Companhia* estão claramente formuladas na passagem acima descrita. O estado de espera e a presença da companhia devem ser transitórios, não podem durar, se não “o coração [começa] a desgostar-se”. A transição de um estado para o outro rege o ritmo da

narrativa até a chegada do momento remissivo final²⁵. Mais adiante, quando nos detivermos mais longamente nos aspectos tensivos de *Compagnie*, veremos a solução sintáctica encontrada pelo enunciador para esse problema de ordem tensiva.

2.6 TEXTUALIZAÇÃO

Os conteúdos que esse homem solitário vivencia através da imaginação são como lampejos que surgem aqui e ali entre intervalos de silêncio, vazio e escuridão. Daí os parágrafos se intercalarem uns aos outros, separados graficamente pelo espaço em branco que marca a passagem entre eles (como mostra a Figura 1²⁶).

Figura 1: Página de *Compagnie* (edição francesa).

Os parágrafos se configuram de modos distintos e tamanhos variados. Alguns se apresentam contendo relatos acabados, narrados na segunda pessoa pela voz que se divorciara do enunciador:

- 25 “[...] as palavras estão chegando ao fim. [...] E como melhor no fim trabalho perdido e silêncio. E você como você sempre esteve. Sozinho” (Beckett, 2012, p. 63).
- 26 Referência da imagem reproduzida: Samuel Beckett, *Compagnie*, Paris, Minuit, 1985, p. 26-27.

Você está em pé na ponta do trampolim alto.
 Bem acima do mar. Nele você vê o rosto do
 seu pai voltado para cima. Voltado para você.
 Você olha para baixo para o amado e confiável
 rosto. Ele grita para você pular. Ele grita, Seja um
 menino corajoso. O rosto redondo e vermelho.
 O bigode farto. O cabelo ficando grisalho. A
 ondulação o balança para baixo e para cima
 outra vez. O grito distante outra vez, Seja um
 menino corajoso. Muitos olhos em você. Desde
 a água e desde a praia (Beckett, 2012, p. 34).

Outros, mais parecem anotações provisórias que trazem a descrição de sua situação presente (que poderia ser também a de um outro que possivelmente estaria compartilhando com ele o “mesmo escuro”²⁷). Nesse caso, o instante presente é descrito em alternância com os comentários de uma instância que demonstra reação afetiva ao exaltar-se com a presença de alguma coisa ou de alguém compartilhando o mesmo espaço onde se encontra esse homem²⁸. Em outros casos, ainda, a descrição se alterna com as hipóteses e indagações (os incisos) de uma voz de origem incerta, acerca da situação em que ele se encontra, simulando uma mente confusa em reflexão²⁹. Em diversos momentos, os parágrafos ressaltam, ainda, a presença insistente da voz anônima (ver o trecho grifado do parágrafo citado, a seguir) que, em discurso direto, se intercala na descrição das ocorrências em torno desse homem:

Pela voz uma luz fraca é emitida. A escuridão
 clareia enquanto soa. Aprofunda-se quando re-
 flui. Clareia com o refluxo até o fraco total. É

27 “Embora agora ainda menos dado a perguntar-se ele não pode deixar às vezes de se perguntar se é mesmo para ele e dele que a voz fala. Não pode haver outro com ele no escuro para e de quem a voz fala? Não está talvez ouvindo uma comunicação não destinada a ele?” (Beckett, 2012, p. 28).

28 “Que acréscimo à companhia isso ia ser!” (Beckett, 2012, p. 36).

29 “Pois por quê ou? Por que num outro escuro ou no mesmo? E a voz de quem perguntando isso?” (Beckett, 2012, p. 28).

completa outra vez quando ela cessa. *Você está deitado de costas no escuro*. Estivessem os olhos abertos então teriam notado uma mudança (Beckett, 2012, p. 34-35) [grifo meu].

Mas, como ressaltamos linhas atrás, esse homem não se identifica consigo mesmo nas experiências vividas e nas recordações dessas experiências atualizadas pela sua atividade imaginativa. Além disso, não pode fazer uso da primeira pessoa gramatical, uma vez que não pode também exercer as operações cognitivas de reconhecimento e assunção do seu passado, narrado pela voz anônima. Há, nesse sentido, uma descontinuidade irremediável que se interpõe entre suas fantasias, reproduzidas por esse mecanismo discursivo instalado na mente imaginativa do sujeito deitado no escuro.

Talvez essa mecânica verbal do enunciador beckettiano, em *Companhia*, seja o correspondente de um método próprio do escritor, que pode ser resumido na formulação simples, já conhecida do leitor de Beckett: “Sei que isto está fadado ao fracasso e todavia persisto” (Beckett, 2012, p. 62).

DESCRIÇÃO

A frase de abertura de *Companhia* “Uma voz chega a alguém no escuro” (Beckett, 2012, p. 27) remete à uma fonte observadora que, à distância, narra a situação de uma voz murmurando “Você está deitado de costas no escuro” (Beckett, 2012, p. 27). Esse narrador é uma instância que se encontra no mesmo lugar que o sujeito deitado de costas no escuro.

Mesmo compartilhando com ele do mesmo escuro, essa instância se mantém afastada o suficiente para observar “de fora” a situação. Trata-se, portanto, de uma espécie de testemunha que, por meio de metaformulações, hipostasia a função de destinatário da voz (“Você”) transformando-o num ser substancializado, a quem designa pelo pronome indefinido “alguém no escuro” ou pelo papel actancial de “ouvinte”. A própria “voz” se substancializa transformando-se numa espécie de voz metonímica de um enunciador dissimulado.

O quadro não caracteriza uma situação de comunicação propriamente dita. Para isso, é preciso que haja um vínculo actancial (ainda que mínimo) que de modo inequívoco faça da voz o destinador e do ouvinte o destinatário. Sem esse vínculo, não há possibilidade de transferência de valores do destinador para o destinatário.

3.1 DO INTERDITO À INCERTEZA

O enunciador beckettiano, em *Companhia*, parece retomar um procedimento discursivo suspenso desde *O Inominável* (último volume da primeira trilogia do escritor, que inclui também *Molloy* e *Malone Morre*), que tem como princípio uma série de conflitos narrativos caracterizando os impasses

de um enunciador indeciso. A primeira pessoa gramatical, motivo de suspeita e recusa nessa obra que encerra a primeira trilogia, não tem lugar em *Companhia*. O interdito à primeira pessoa que caracteriza *Companhia* parece ser antes um prolongamento e um agravamento do estatuto dessa voz que já é vista com desconfiança em *O Inominável*:

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 façam parar, sabendo-se inútil, para nada que se não se escuta, atenta ao silêncio que ela rompe, por onde talvez um dia reapareça o longo suspiro claro de advento e de adeus [...]. Ela sai de mim, ela me preenche, ela clama contra as minhas paredes, ela não é a minha, não posso detê-la, não posso impedi-la, de me dilacerar, de me sacudir, de me assediar. Ela não é a minha, não tenho uma, não tenho voz e devo falar, é tudo o que sei, é em torno disso que é preciso girar, é a propósito disso que é preciso falar, com essa voz que não é a minha, mas que só pode ser a minha, já que só há eu, ou se há outros que não eu, aos quais essa voz poderia pertencer, eles não chegam até mim, não direi mais nada, não serei mais claro (Beckett, 2009, p. 49).

Aliás, em *Companhia* o agravamento do estatuto da voz é concomitante ao agravamento das competências do protagonista. O pouco de razão que lhe resta o lança num estado de irremediável incerteza. Como se isso não bastasse, não apenas a primeira pessoa é um interdito, mas também a própria voz, a qual não se sabe de onde vem, pois que ela simplesmente chega ao protagonista impassível que permanece deitado de costas no escuro:

Uma voz chega a alguém no escuro. Imaginar.

A alguém deitado de costas no escuro (Beckett, 2012, p. 27).

Trata-se de uma voz anônima e ambígua, ao mesmo tempo interna (como se fosse de fato uma voz surgindo da mente desse sujeito a quem o narrador chama de “alguém”) e externa (com características entoativas e, mesmo, físicas). Essa voz é uma espécie de figura metonímica de um narrador anônimo tentando criar uma história para esse homem que permanece deitado de costas no escuro. Seu ritmo é lento e a sintaxe, bem estruturada. É uma voz cuidadosa que lhe fala nos ouvidos em tom de murmúrio. Mas esse tom de intensidade mínima, ao contrário de caracterizar uma fraqueza, revelar-se-á como sendo a potência dessa voz que procura para si um narratário.

3.1.1 A voz destinadora

Por meio de um procedimento de narrativização dos processos enunciativos, podemos considerar essa voz como sendo, nesse momento, um destinador à procura de um destinatário para transferir-lhe determinados valores. O jogo que se cria a partir daí é o mesmo que se dá no esquema narrativo, em que o destinador vai procurar persuadir o destinatário-sujeito que, por sua vez, deve exercer em contrapartida o fazer interpretativo acerca das tentativas de manipulação do destinador.

Os valores que essa voz pretende transferir ao sujeito estão estabelecidos já na abertura de *Companhia*, no segundo parágrafo:

A alguém deitado de costas no escuro. [...] A alguém deitado de costas no escuro uma voz conta de um passado. Com alusões ocasionais a um presente e mais raramente a um futuro [...] (Beckett, 2012, p. 27).

Aqui é o passado que representa esse valor, metáfora que substitui os momentos que se pretendem corresponder à

história pregressa desse sujeito. É como se o seu objetivo fosse preencher de conteúdo esse sujeito, ainda que, em contrapartida, desde o início lhe seja revelada a sentença “Você acabará como está agora” (Beckett, 2012, p. 27), espécie de antevisão da inevitabilidade do estado de solidão que o envolve.

Ainda nesse segundo parágrafo, o narrador atribui essa situação *sui generis* à fabulação de um terceiro personagem que estaria “num outro escuro ou no mesmo [...] imaginando tudo por companhia” (Beckett, 2012, p. 27). Segundo o narrador, ele seria o criador da voz e desse homem que permanece deitado de costas no escuro.

Logo em seguida, o narrador também fornece ao leitor orientações para a identificação dos actantes presentes na cena em questão:

O uso da segunda pessoa marca a voz. O da terceira aquele outro pustulento. Se ele pudesse falar para e de quem a voz fala haveria uma primeira. Mas ele não pode. Ele não vai. Você não pode. Você não vai (Beckett, 2012, p. 28).

O trecho acima ainda sugere uma relação direta entre a segunda e a terceira pessoa, em oposição à primeira. Ao contrário da primeira pessoa, terceira e segunda pessoas não estão interditas. Mas, mesmo estando mais próximas uma da outra do que faz pensar as reflexões da teoria da enunciação (que separa, de um lado, “eu/tu”, actantes do discurso, e de outro, o “ele”, actante do narrado), elas nunca serão intercambiáveis em *Companhia*.

3.1.2 Obstáculo

Como teremos a oportunidade de verificar ao longo da análise, a voz narrativa procura aproximar terceira e segunda pessoas, uma vez que busca fazer do ouvinte (ou seja, o “ele”) o seu narratário (“você”). A performance da

voz é marcada por essa tentativa de continuidade entre tais pessoas gramaticais.

Os valores aspectuais aí implicados são, portanto, articuladores de continuidade. Por isso dizemos serem característicos do destinador. Eles correspondem às forças emissivas que o enunciador mobiliza para promover a evolução da narrativa. Sem a atuação desses valores, o fluxo narrativo não avança, colocando conseqüentemente em risco o sentido.

Mas, por outro lado, o fluxo narrativo também depende dos processos narrativos antagônicos, provenientes das forças remissivas que visam conter a evolução, uma vez que a permanência eterna na continuidade promoveria o desinteresse do sujeito pelo objeto. É, portanto, da alternância constante entre forças emissivas e remissivas que se alimenta o fluxo narrativo. Essas regras valem não apenas para os textos que exploram a dimensão pragmática da significação, mas também para aqueles que exploram processos cognitivos e perceptivos.

Em *Companhia*, como ainda teremos a oportunidade de verificar mais detalhadamente, os valores emissivos no quadro manipulatório da voz se restringem à *possibilidade*, apenas, de continuidade entre voz e ouvinte, visto a preponderância das forças remissivas sobre as emissivas.

O principal representante dessas forças remissivas a que estamos aludindo é a escuridão. Como se não bastasse as já precárias faculdades cognitivas do ouvinte, a ausência de luz impede que ele saiba se está sozinho ou não, e, conseqüentemente, que se certifique ser ele o destinatário da voz anônima. Em outras palavras, influencia o seu fazer interpretativo, que permanece modalizado sempre pela incerteza.

A voz que persuade tenta, portanto, estabelecer com o ouvinte esse vínculo, mas a escuridão impede que o vínculo seja estabelecido ao obstruir a transferência de valores entre ambos. A escuridão é, portanto, a figura discursiva instauradora de uma descontinuidade incontornável na história,

atuando como um verdadeiro obstáculo que impossibilita ao ouvinte de se reconhecer não apenas como sendo destinatário da voz mas também o protagonista dos fatos que ela narra.

O vocábulo “obstáculo” corresponde aqui a um dos conceitos elaborados por Jacques Fontanille, no livro *Semiótica do Discurso*, para caracterizar, em termos posicionais, um tipo específico de papel actancial que pode ser depreendido nos processos de significação envolvendo as dimensões cognitiva e perceptiva³⁰ (uma espécie de desdobramento do actante de controle ao seu grau máximo de obstrução). A descontinuidade que lhe é inerente tem, na dimensão perceptiva, papel semelhante ao da “falta”, descontinuidade provocada pelo antissujeito na dimensão pragmática, que estivera na base das primeiras formulações dos estudos de narratividade inspirados nos trabalhos de Vladimir Propp³¹.

3.1.3 *Instância transcendente*

Porém, em *Companhia*, mais do que o fato de ser uma descontinuidade que se caracteriza por irromper na dimensão perceptiva do ouvinte, impedindo-o de certificar-se acerca da veracidade dos episódios narrados pela voz e de se reconhecer como sendo destinatário e protagonista desses episódios, a escuridão se distingue por não poder ser subtraída, pois está impregnada de uma força transcendente³², como teremos a oportunidade de verificar ao longo da análise.

Nas expressões empregadas pelo narrador, tais como “escuro incomensurável” (Beckett, 2012, p. 43), “escuro atemporal” (Beckett, 2012, p. 48), “Escuro sem termo” (Beckett,

30 Para maiores detalhes, consultar: Jacques Fontanille, *Semiótica do discurso*, São Paulo, Contexto, 2007, p. 104-106.

31 Vladimir Propp, *Morfologia do conto*, Lisboa, Vega Editora, 2000.

32 Caso o leitor se interesse por essa modalidade de actante, sugiro que leia o texto “O Destinador transcendente — ‘nada e a nossa condição’”, de Luiz Tatit (2010b).

2012, p. 54), podemos examinar os coeficientes tensivos atribuídos à escuridão. Não importa a variação da tonicidade percebida “pela mudança do escuro quando ele [o ouvinte] fecha os olhos e de novo quando os abre de novo” (Beckett, 2012, p. 27), nessas expressões a escuridão permanece sempre marcada por temporalidade (“atemporal”) e espacialidade (“incomensurável”, “sem termo”) de extensão sem limites. Sua presença desmedida em termos espaciais e temporais, impedindo de modo implacável continuidades de toda a ordem, faz dela uma instância transcendente. De fato, o estatuto hierárquico em que se inscreve demonstra ser superior ao dos personagens e também aos actantes da narração. A prova disso é que ela é uma realidade inexplicável em quaisquer das dimensões do discurso. Em nenhum momento se questiona sobre a origem ou a natureza dessa escuridão sem fim. É como se ela existisse desde sempre e permanecesse para sempre.

Tudo contribui, portanto, para que o ouvinte permaneça fechado sobre si mesmo, num estado de solidão que parece irremediável.

A solidão desse sujeito se avulta ainda mais por causa do silêncio que o envolve. O silêncio, aqui, toma todo o espaço, de modo que podemos designá-lo como “silêncio profundo”. Sua profundidade só é minimamente reduzida pela respiração desse homem e pelo murmúrio da voz:

À parte a voz e o fraco som de sua respiração não há som. Nenhum pelo menos que ele possa ouvir. Isso ele pode dizer pelo fraco som de sua respiração (Beckett, 2012, p. 28).

Há, nesse sentido, uma variação mínima na dimensão do silêncio, entre o silêncio total (ausência completa de som) e a quietude, quando ele ouve o murmúrio da voz e sua fraca respiração (mais adiante, quando abordarmos a força concessiva do *restabelecimento* no processo de contenção dos excessos, retomaremos de forma mais detalhada os aspec-

tos tensivos implicados no silêncio enquanto substância modulada pelo enunciador).

3.1.4 *Campo de visão limitado*

Diante da escuridão, é, portanto, natural que o foco narrativo fique reduzido a um campo de visão muito estreito. Daí a grande quantidade de formulações enunciativas modalizadas pela incerteza que a todo instante interrompem a narração:

Embora agora ainda menos dado a perguntar-se ele não pode deixar às vezes de se perguntar se é mesmo para ele e dele que a voz fala. Não pode haver outro com ele no escuro para e de quem a voz fala? Não está talvez ouvindo uma comunicação não destinada a ele? Se ele está sozinho deitado de costas no escuro por que a voz não diz isso? Por que nunca diz por exemplo, Você viu a luz em tal e tal dia e agora está sozinho deitado de costas no escuro? Por quê? Talvez por nenhuma outra razão que não a de acender em sua mente essa vaga incerteza e embaraço (Beckett, 2012, p. 28).

Ao contrário da voz na segunda pessoa, que se comporta como um destinador-manipulador (actante narrativo), essa instância que irrompe na voz do narrador em terceira pessoa, levantando hipóteses (as quais não podemos nos certificar se são indagações do próprio narrador ou de outra instância que intervém na narração) sobre uma suposta presença de outros atores ou actantes que poderiam estar compartilhando com o ouvinte o mesmo escuro, se comporta com um antissujeito instaurador da descontinuidade na narração. Suas indagações instauram dúvidas sobre a situação, limitando o saber e o campo de visão do leitor, que desde já começa a presumir o fracasso na relação de fidedúcia entre destinador (voz) e destinatário (ouvinte). Nesse

caso, as formulações interrogativas do parágrafo em questão podem ser atribuídas indiferentemente ao narrador, ao ouvinte ou mesmo ao leitor.

No entanto, essas formulações interrogativas parecem ter uma função bem específica. Elas modulam o andamento da narração, não só porque interrompem a voz anônima e o narrador em terceira pessoa, mas também porque adiam o fim da narrativa.

3.1.5 *Valores missivos*

As características desse narrador híbrido destoam em muito das características da voz. Enquanto ele apresenta o ritmo acelerado e uma perturbação que se nota pela alteração dos estados afetivos, visível em expressões marcadas de surpresa (como “Não pode haver outro com ele no escuro para e de quem a voz fala? Não está talvez ouvindo uma comunicação não destinada a ele?”), a voz, como ele próprio reconhece, apresenta um tom “monocórdio”:

Outro traço o tom monocórdio. Nenhuma vida. Mesmo tom monocórdio todas as vezes. Para suas afirmações. Para suas negações. Para suas interrogações. Para suas exclamações. Para suas exortações. Mesmo tom monocórdio. Você foi uma vez. Você nunca foi. Você já foi? Oh nunca ter sido! Ser outra vez. Mesmo tom monocórdio (Beckett, 2012, p. 35).

São, portanto, valores aspectuais completamente diferentes que marcam essas duas vozes narrativas. O processo entoativo modulando a voz anônima e a terceira pessoa narrativa correspondem a essas funções implicadas no discurso que Hjelmslev denominou de expoentes. De fato, “entoação” é a forma extensa dos expoentes, esses elementos que expandem sua força por toda a cadeia discursiva (Tatit, 2007, p. 19).

Trata-se, portanto, de forças contrárias, uma visando instaurar programas de descontinuidades na narração para concentrar ao máximo o ouvinte em seu isolamento e indeterminação, e outra procurando fazer progredir o discurso para dar um passado e uma identidade a esse ouvinte. Em termos missivos, segundo as reflexões de Zilberberg em *Razão e Póetica do Sentido* (Zilberberg, 2006), diríamos que a voz anônima (na segunda pessoa) articula os valores emissivos (que buscam a continuidade), ao passo que a expectativa do narrador em terceira pessoa é pela prevalência das forças desarticuladoras (as forças remissivas) que causam no ouvinte “vaga incerteza e embaraço”, na sua opinião, “um complemento necessário”:

A voz sozinha é companhia mas não bastante. O seu efeito no ouvinte é um complemento necessário. Nem que fosse apenas para acender em sua mente o estado de vaga incerteza e embaraço mencionado acima. Mas companhia à parte esse efeito é claramente necessário. Pois se fosse meramente para ele ouvir a voz e ela não ter mais nenhum efeito sobre ele do que um discurso em banto ou em erse então não poderia muito bem cessar? A menos que o seu objetivo fosse pelo mero som atormentar alguém necessitado de silêncio. Ou é claro a menos que como presumido acima dirigida a outro (Beckett, 2012, p. 28-29).

Mas é preciso verificar que o enunciador reserva ao ouvinte um mínimo de continuidade, o que, no trecho acima, está subentendido pela formulação “O seu efeito no ouvinte é um complemento necessário”. Como teremos a oportunidade de mostrar mais adiante, o ser, em *Companhia*, é sempre mínimo, mas nunca deixa de estar presente. Ao contrário do que pretende algumas leituras filosóficas de Beckett, o nada é sempre indesejado.

3.2 O VAGUEAR SEM RUMO

Nas memórias evocadas pela voz anônima, o espaço é um elemento bastante significativo. Ele se apresenta de diferentes formas, como campos, montanhas, céu, mar, jardins, ladeiras, estradas, caminhos, quartos etc. Em muitos desses relatos, o protagonista aparece em deslocamento.

3.2.1 *Ausência de destinador*

O modo de ocupação desses espaços depende da fase da vida em que se encontra o protagonista. Quando criança, por exemplo, ele pode estar no jardim de sua casa brincando, subindo “até o topo de um grande abeto” para de lá de cima se jogar ao chão (Beckett, 2012, p. 36); pode também estar cruzando o “caminho estreito de terra batida” nos arredores de sua casa à procura de aventuras (Beckett, 2012, p. 41); ou subindo até o “seu esconderijo na encosta” de uma montanha com vista para o mar (Beckett, 2012, p. 38). Quando jovem, subindo a montanha para deitar-se com a namorada “aos pés de um álamo” (Beckett, 2012, p. 53), ou para pular no mar do alto de um trampolim (Beckett, 2012, p. 34). E na velhice, antes de perder as suas forças e se prostrar num lugar indeterminado, é descrita ainda sua última caminhada pelos campos de neve “através da expansão da luz” (Beckett, 2012, p. 45).

Nessas jornadas ele parece caminhar sem rumo certo, como se buscasse uma espécie de evasão, algo como um vaguear sem rumo. Mesmo nos momentos em que já não mais podia se deslocar, recorre a medições do espaço, calculando distâncias percorridas pela contagem dos próprios passos. E ele o faz como se na tentativa de expandir o espaço percorrido³³, uma vez que seu potencial de evasão se restringira provavelmente por causa de um processo natural

33 É o que parecem sugerir as formulações “total imenso em quilômetros” e “Quantas vezes já ao redor da Terra”, formulações que parecem de fato expandir os “Dias outros [...] tão parecidos”(Beckett, 2012, p. 32).

do esgotamento de suas forças. Essa operação de expansão do espaço parece ficar ainda mais frequente quanto mais limitadas se tornam suas competências.

Em todo caso, o que parece caracterizar esse locomover incessante do protagonista é a sua errância, ou seja, o vaguear sem rumo, comportamento típico do sujeito completamente desvinculado do destinador:

Você é um velho se arrastando por uma estrada estreita do interior. Você está fora desde o raiar do dia e agora anoitece. Único som no silêncio seus passos. Muito únicos sons pois variam de um para o seguinte. Você escuta cada um e o adiciona de cabeça à soma crescente dos que foram antes. Você para com a cabeça baixa na beira de uma vala e converte em metros. Na base agora de dois passos por metro. Tantos desde a madrugada para somar com os de ontem. Os do ano passado. Dos anos passados. Dias outros que não hoje e tão parecidos. O total imenso em quilômetros. Em léguas. Quantas vezes já ao redor da Terra. Parada também a seu lado durante esses cálculos a sombra de seu pai. Nos seus velhos trapos de andarilho. Finalmente adiante lado a lado do zero de novo (Beckett, 2012, p. 31).

O período da vida do protagonista representado no trecho acima é a velhice. O desamparo que marca a errância desse sujeito difere da errância do flanador. Embora ambos vagueiem sem rumo certo, o que parece diferir é que, no flanador, ao contrário do que ocorre com o protagonista de *Companhia*, a postura é sempre ereta, a cabeça erguida, de modo a permitir-lhe o exame dos horizontes que o rodeiam. Ou seja, gesto bem diferente das manobras do “velho se arrastando por uma estrada estreita do interior”. Parece, então, que poderíamos dizer que o horizonte do errante de

Beckett é bastante restrito. A própria descrição da “estrada estreita” e a da “cabeça baixa” sugerem isso.

Nesse episódio, a figura do pai, já ausente, está indicada em seu aspecto imaterial na expressão “ao seu lado [...] a sombra de seu pai”. Essa figura fantasmagórica do pai, resgatada em suas lembranças, indica a presença marcante deste em sua vida. Resta saber, então, que tipo de presença é essa, que parece assombrar o protagonista em idade já bastante avançada.

3.2.2 *Afastamento do pai*

Nas passagens em que a voz traz à memória relações familiares, podemos constatar que, na proximidade com o filho, o destinador (seja ele o pai ou a mãe) se torna agressivo, podendo até mesmo transformar-se em antissujeito. Talvez resida aí a origem da força que impulsiona o protagonista a vaguear sem rumo.

Não é, portanto, o papel de destinador que está representado na figura do pai, como podemos ver no trecho a seguir, em que a voz narra o dia de seu nascimento. Nesse episódio, o pai se afasta de sua função de destinador. O deslocamento espacial em direção às montanhas representa para ele a desobrigação de suas funções paternas:

Você viu a luz primeiro no quarto em que muito provavelmente foi concebido. [...] Sendo feriado o seu pai saiu de casa logo depois do café com uma uisqueira e um pacote dos seus sanduíches de ovo preferidos para uma caminhada pelas montanhas. Não havia nada de estranho nisso. Mas naquela manhã em particular seu amor por caminhadas e cenários selvagens não era o único móvel. Mas ele era movido também a afastar-se e sair do caminho por aversão às dores e desagrado geral dos trabalhos e do parto. [...] Quando voltou ao anoitecer soube com de-

sânimo pela empregada na porta dos fundos que o trabalho de parto ainda estava em curso. Apesar de ter começado antes de sair de casa pelo menos dez horas mais cedo. Ele imediatamente correu para a cocheira a uns vinte metros de distância onde abrigava o seu De Dion Bouton. Fechou as portas atrás de si e subiu para o assento do motorista. Você pode imaginar os pensamentos dele ao sentar ali no escuro sem saber o que pensar (Beckett, 2012, p. 30-31).

O afastamento inicial do pai, descrito acima como “uma caminhada pelas montanhas” é agravado ainda mais pelo seu recolhimento na “cocheira [localizada] a uns vinte metros de distância” de sua casa. O espaço, portanto, tem aqui um papel significativo nas relações afetivas entre os personagens dessa trama que se configura como fragmentos bem delineados na memória desse sujeito.

Uma outra passagem de *Companhia* descreve uma situação ainda mais agravante, pois que revela a ruptura do contrato afetivo que nutre a relação familiar entre pai e filho. Trata-se de um episódio evocado pela voz que faz subentender que o filho teria sido agredido pelo pai enquanto ambos caminham pela “estrada Ballyogan”. A agressão é sugerida pela presença próxima do pai no momento em que ele “corta [caminho] pela sebe e desaparece mancando para leste através do campo” (Beckett, 2012, p. 37)

3.2.3 Agressão da mãe

Na passagem a seguir, tomamos conhecimento da intolerância da mãe para com o filho. Segundo os estudiosos de Beckett, esses episódios correspondem a momentos reais da vida do escritor, relatados em seus escritos de teor autobiográfico, como cartas e diários. De fato, o são. Mas aqui, o que nos interessa é a força que eles representam na

economia da obra, ajudando a elucidar algum elemento na interpretação que estamos fazendo:

Um garotinho você sai das lojas Connolly segurando a mão de sua mãe. Vocês dobram à direita e avançam em silêncio em direção ao sul ao longo da estrada. Depois de uns cem passos vocês rumam para o interior e encaram a subida íngreme em direção a casa. Vocês abrem caminho em silêncio de mãos dadas através do ar parado e quente de verão. É fim de tarde e depois de uns cem passos o sol aparece no topo da ladeira. Ao olhar para o céu azul e depois para o rosto de sua mãe você quebra o silêncio perguntando se ele não está na realidade muito mais distante do que parece. O céu quer dizer. O céu azul. Ao não receber nenhuma resposta você refaz mentalmente a sua pergunta e uns cem passos mais tarde olha para o rosto dela outra vez e pergunta se ele não parece muito menos distante do que está na realidade. Por alguma razão que você nunca conseguiu sondar essa pergunta deve tê-la irritado excessivamente. Pois ela sacudiu sua mãozinha pra lá e deu uma resposta cortante que você nunca esqueceu (Beckett, 2012, p. 29).

Assim, o gesto da mãe, ao sacudir a “mãozinha” do filho caracteriza a ruptura do contrato que une mãe e filho. A afetividade materna é substituída pela agressividade de uma ação atípica para a figura do destinador. O filho, um garotinho cuja percepção revela predileção pelas nuances da significação, se encontra desamparado por uma mãe que não compartilha com ele os mesmos valores.

A vida do protagonista, nesses episódios narrados pela voz, é marcada pela predominância das forças remissivas. Nos exemplos mencionados, essas forças desarticulam-no de seus genitores em momentos distintos da vida.

Ele se afasta do pai, da mãe, mas também se afasta de si mesmo, como se fugisse da figura fantasmagórica do pai. Esse seu deslocamento acaba, então, por se transformar na própria finalidade, ou seja, se torna um afastar-se por afastar, pois nem mesmo parece ser importante saber por que e do que ele se afasta.

Esses constantes impulsos à evasão parecem, de fato, ter origem em suas relações familiares. Há um movimento centrífugo nesses impulsos que é bem diferente do desprendimento que caracteriza a emancipação do sujeito no seio da família. Parece mais ser fruto do desamparo.

Talvez, por isso, um dos traços mais característicos desse protagonista é a errância, no sentido de vaguear sem rumo certo.

3.3 AS VOZES

Conforme dissemos em outra ocasião, o modo como o mecanismo discursivo de *Companhia* orienta a performance da voz articula uma série de estratégias envolvendo emissão de luminosidade, modulação de tom, dinâmica posicional, repetições, falsos encadeamentos lógicos. Não bastasse essas ocorrências para ressaltar a importância dada à voz pelo enunciador de *Companhia*, a voz mostra todo o seu valor sintático também no interior das memórias produzidas pela voz narrativa.

3.3.1 Estratégias da voz

O primeiro recurso manipulatório empregado pela voz foi denunciado pelo narrador no segundo parágrafo de *Companhia* (Beckett, 2012, p. 27). Segundo ele, a voz tenta empregar sua astúcia ao combinar a única proposição de fato verificável (“Você está deitado de costas no escuro”) com a proposição tida pelo narrador como falsa (“Você viu a luz primeiro em tal e tal dia”). A astúcia da voz, segundo

o narrador, consiste em articular as duas proposições para que a segunda (tida como falsa, simplesmente porque não há identidade possível se o sujeito não pode testemunhar o próprio nascimento) se passe como verdadeira. A veracidade dos fatos subsequentes, narrados pela voz, depende desse recurso.

A seguir, destacamos alguns trechos em que a voz se desloca ao redor do ouvinte, se aproxima e se afasta dele, muda de tom, enfim, utiliza uma variedade de estratégias para cooptá-lo. O objetivo é torná-lo destinatário de suas proposições. No fundo, ela quer que o ouvinte seja o sujeito de suas proposições:

- a) Emite uma luz “enquanto soa”, clareando a escuridão:

Pela voz uma luz fraca é emitida. A escuridão clareia enquanto soa. Aprofunda-se quando refluí. Clareia com o refluxo até o fraco total. É completa outra vez quando ela cessa. Você está deitado de costas no escuro. Estivessem os olhos abertos então teriam notado uma mudança (Beckett, 2012, p. 34-35).

- b) É repetitiva:

Outro traço a sua repetitividade. Repetidamente com apenas variantes menores o mesmo passado. Como se querendo que ele com essa deixa o torne seu. (Beckett, 2012, p. 32).

- c) E é dotada de grande mobilidade:

A voz chega até ele ora de um canto ora de outro. Ora fraca ao longe ora um murmúrio em seu ouvido. No curso de uma única frase ela pode mudar de lugar e de tom (Beckett, 2012, p. 32).

Como dissemos instantes atrás, os desígnios da voz estão claramente expressos no trecho “Como se querendo que ele

[o ouvinte] com essa deixa o torne seu”. O sintagma até mesmo sugere que seja inserido o complemento com a função actancial exata (de destinatário) pela qual a voz anseia tomar o ouvinte, da seguinte maneira: “que ele com essa deixa o torne seu [destinatário]”. A função complementar à de destinador, imprescindível para que ocorra a situação de comunicação, não poderia ser mais bem insinuada.

3.3.2 *Audição sem esforço*

Mas, para “atingir seu objetivo” da maneira mais fácil possível (por meio de “uma audição sem esforço”), é preciso reelaborar as suas estratégias e, assim, encontrar um grau de intensidade “mais propenso a companhia [...] do que o inicialmente às pressas imaginado”:

Mas menos mobilidade. Menos variedade de fraqueza. Como se buscando uma posição ótima. Da qual descarregar com o máximo efeito. A amplitude ideal para uma audição sem esforço. Nem ofendendo o ouvido por alta demais nem pelo excesso inverso constringendo-o a forçar-se. Como muito mais propenso a companhia um órgão assim do que o inicialmente às pressas imaginado. Como muito mais passível de atingir seu objetivo. Fazer com que o ouvinte tenha um passado e o reconheça (Beckett, 2012, p. 44).

Ao se comportar como o destinador manipulador que busca conquistar a adesão do ouvinte, a voz, para atingir o seu objetivo último (“Fazer com que o ouvinte tenha um passado e o reconheça.”) precisa realizar um contrato bem sucedido. É necessário, portanto, que encontre a “amplitude ideal” (a tonicidade exata) para a realização desse programa narrativo. Não pode exceder, nem para mais nem para menos. A medida exata está expressa na frase “Menos variedade de fraqueza”. É como se o narrador dissesse “fraca, mas nem tanto”. Os gradientes tensivos implicados

na expressão “menos variedade de fraqueza” revelam que o enunciador modula até atingir a tonicidade correspondente à figura do “murmúrio”, sonoridade que como cifra tensiva o “menos menos”.

3.3.3 *Voz de outrem*

Em outro relato, a voz menciona o gesto do protagonista ao abrir um portão permitindo à “pobre mendiga” a entrada no jardim da casa de uma amiga íntima de sua mãe. O que mais chama atenção aqui é o emprego da expressão “surda como uma porta” para caracterizar a “pobre mendiga”. É que essa expressão destoa do gesto caridoso do protagonista de abrir-lhe o portão. É como se fosse a voz de outrem. De fato, a expressão pode ser atribuída à própria mãe, como se correspondesse à sua maneira de julgar e desqualificar o outro:

Uma velha mendiga está remexendo no portão de um jardim. Meio cega. Você conhece bem o lugar. Surda como uma porta e sem o seu juízo perfeito a dona da casa é íntima de sua mãe. Uma vez ela teve certeza de que poderia voar pelos ares. Então um dia se jogou de uma janela do primeiro andar. A caminho de casa do jardim de infância na sua bicicletinha você vê a pobre mendiga tentando entrar. Você desce e abre o portão para ela. Ela o abençoa. Quais foram as suas palavras? Deus lhe pague senhorzinho. Umas palavras assim. Deus o proteja senhorzinho (Beckett, 2012, p. 33).

Essas supostas lembranças que a voz narrativa constrói a todo instante vão aos poucos delineando uma forma para o protagonista, mas também para os outros personagens que são evocados nessas lembranças, como o pai, a mãe e a namorada. Na polifonia gerada nesse pequeno trecho se misturam as vozes da mãe (“velha mendiga”, “meio

cega”, “surda como uma porta”, “sem o seu juízo perfeito”), da criança (“pobre mendiga”) e da velha (“senhorzinho”). Esse exemplo mostra que, mesmo quando não diretamente implicada, a voz é uma preocupação do enunciador de *Companhia*.

3.3.4 *Voz interior*

Companhia deve, portanto, ser lida em diferentes níveis. Apesar da sua estrutura elíptica, com o desencontro entre as construções em segunda pessoa da voz narrativa e as formulações geradoras de confusão da terceira pessoa, o texto sugere uma possível continuidade subjacente aos fragmentos que compõem essa narrativa. A suspeita de que o “ele” narrado pela terceira pessoa possa ser o “você”, narratário da voz anônima (assegurando, portanto, a continuidade desejada), é introduzida pela passagem a seguir:

Lentamente ele entrou no escuro e no silêncio e se deitou lá por tanto tempo que com o juízo que restava julgou-os finais. Até que um dia a voz. Um dia! Até que por fim a voz dizendo, Você está deitado de costas no escuro. Essas as suas primeiras palavras. Pausa longa para ele acreditar nos seus ouvidos e então de outro canto o mesmo. A seguir o voto de não cessar até a audição cessar. Você está deitado de costas no escuro e só quando a audição cessar esta voz vai cessar. Ou de outra forma. Enquanto estava deitado na sombra e só raros sons lentamente o silêncio caiu e a escuridão se firmou. Isso talvez fosse melhor companhia. Pois quais raros sons? De onde a luz sombria? (Beckett, 2012, p. 33-34).

O narrador descreve nesse trecho o suposto momento em que tudo começou. A passagem é interessante porque fornece vários elementos significativos que serão explorados mais adiante. A descrição do narrador revela as seguintes

transformações: o deslocamento do sujeito para um espaço interior (“ele entrou no escuro”) que não fica claro se se trata de um “interior” de um lugar qualquer, ou se é um recolhimento do sujeito na região do próprio pensamento. Mas isso não importa. O importante aqui é constatar a extensão sem limites da escuridão e do silêncio ao redor desse sujeito. Na expressão “julgou-os finais” (que o narrador utiliza para referir-se à escuridão e ao silêncio), é preciso entender “finais” não em seu aspecto terminativo, mas como um processo que se prolonga a vida toda (ou seja, em conformidade com o que encontramos na edição francesa de *Companhia*, em que o narrador aspectualiza a escuridão e o silêncio como sendo um processo “sem volta”, “*sans retour*”³⁴).

É, portanto, nessa vasta extensão de escuridão e silêncio, que irrompe a voz lhe dizendo a sentença fundamental “Você está deitado de costas no escuro”. O trecho ainda revela que a novidade da voz exige uma recomposição do sujeito, que precisa de tempo para compreender a origem e o sentido da voz (“Pausa longa para ele acreditar nos seus ouvidos”).

O trecho sugere, ainda, que a voz que ele ouve surge de sua própria mente. A voz está aí, mas vem de um lugar que sua razão limitada desconhece³⁵.

3.3.5 Voz ameaçadora

Todo esse cuidado do enunciador beckettiano com a voz, que se programa de modo estratégico para cooptar o ou-

34 Cf. “*Au bout d’un temps très long ainsi avec ce qu’il lui restait de jugement il les jugea sans retour*” (Beckett, 2012, p. 22) [grifo meu].

35 A cisão do sujeito é um tema recorrente na literatura século XX. Talvez tenha sido Kafka quem melhor a representou, com a novela *A Metamorfose*. Com Beckett, essa cisão se concentra no intelecto, uma vez que o corpo é sempre debilitado. Seus protagonistas frequentemente contracenam com essa voz interior, às vezes perturbadora (no caso, por exemplo, de *O Inominável*), às vezes simplesmente imaginadas pelo protagonista para fazer-lhe companhia, como é o caso de *Companhia*.

vinte, parece revelar-se como resquícios de uma voz há muito ouvida do protagonista, a voz do pai. É como se a voz bruta do pai lhe servisse de matéria-prima para, posteriormente, o enunciador trabalhar as suas fabulações:

Você está em pé na ponta do trampolim alto.
Bem acima do mar. Nele você vê o rosto do
seu pai voltado para cima. Voltado para você.
Você olha para baixo para o amado e confiável
rosto. Ele grita para você pular. Ele grita, Seja um
menino corajoso. O rosto redondo e vermelho.
O bigode farto. O cabelo ficando grisalho. A
ondulação o balança para baixo e para cima
outra vez. O grito distante outra vez, Seja um
menino corajoso. Muitos olhos em você. Desde
a água e desde a praia (Beckett, 2012, p. 34).

A cena, narrada pela voz anônima, revela a situação de uma criança cujas qualidades são depreciadas publicamente pelo pai que protesta contra o filho no trampolim. O protagonista dos episódios narrados pela voz, assim como o ouvinte, também é abordado por uma voz persuasiva. Mas, nesse caso, a voz pretende tomá-lo como protagonista da ordem ameaçadora “Seja um menino corajoso”.

A voz em certo sentido sedutora que aborda o homem deitado de costas no escuro difere da voz ameaçadora (intimidação) que se dirige à criança. Mas a suspeita de que o ouvinte seja de fato o protagonista dos episódios narrados pela voz anônima sugere uma espécie de confusão entre memória e invenção produzida pelo mecanismo mental desse homem solitário. Ou ainda, como acabamos de explicar, corresponda apenas ao processo de criação do enunciador.

3.3.6 *Voz divorciada*

Porém, essa espécie de tentativa de cooptação do ouvinte pela voz (que quer que ele “o torne seu”) é o primeiro passo, apenas, de um percurso complexo no processo de

manipulação. É que as manobras da voz (destinador) para conquistar a adesão do ouvinte (destinatário) visam garantir entre ambos a transmissão contínua dos valores.

A etapa final desse quadro manipulatório que tem a voz como destinador deveria ser, portanto, a assunção do ouvinte à condição de protagonista das narrativas enunciadas pela voz. E também o reconhecimento, do ouvinte, como lhe pertencendo os episódios do passado que ela narra, ao ponto de confessar “Sim eu me lembro”.

Para confessar, *Sim eu me lembro*. Talvez até ter uma voz. Murmurar, *Sim eu me lembro*. Que acréscimo à companhia isso ia ser! Uma voz na primeira pessoa do singular. Murmurando aqui e ali, *Sim eu me lembro* (Beckett, 2012, p. 33) [grifo meu].

Se fosse para ele se exprimir afinal. Por mais débil que fosse. Que acréscimo à companhia isso ia ser! Você está deitado de costas no escuro e um dia vai se exprimir de novo. Um dia! No fim. No fim você vai se exprimir de novo. *Sim eu me lembro. Aquele era eu. Aquele era eu então* (Beckett, 2012, p. 36) [grifo meu].

Em todo caso, como dissemos em outra ocasião, a assunção da primeira pessoa é impossível na situação envolvendo esse enunciador solitário. Isso porque ele reconhece o hiato que o separa, enquanto sujeito da enunciação, dos enunciados que possa vir a proferir ou imaginar. Não há lugar para o “si mesmo” nas suas narrações, nem nas suas imaginações. A escuridão em torno desse homem é de uma ordem contra a qual nada se pode fazer. Por isso, a solução de continuidade esperada, como revela a passagem “Sim eu me lembro. Aquele era eu então”, nunca se realiza.

A situação da voz divorciada pressupõe, portanto, que o “ele” (de “Aquele”) nunca seja “eu”, do mesmo modo que o “você” também nunca o será:

Se ele pudesse falar para e de quem a voz fala haveria uma primeira. Mas *ele* não pode. *Ele* não vai. *Você* não pode. *Você* não vai (Beckett, 2012, p. 28) [grifo meu].

Por outro lado, o deslize entre o “ele” e o “você” é sempre permitido, uma vez que ambos designam o ouvinte deitado de costas no escuro.

Essas observações demonstram que, para o enunciador de *Companhia*, somente os pronomes “ele” e “você” (empregados respectivamente pelo narrador e pela voz para designar o ouvinte) podem ser sujeitos de seus enunciados, mas nunca a primeira pessoa, que é uma instância que nunca coincide com ele (enunciador).

Tudo isso faz com que as tentativas de um contrato entre a voz e ouvinte sejam sempre mal-sucedidas. São, portanto, marcadas por esse fracasso originário. A falta de continuidade reflete na própria constituição do ser desse sujeito. A esterilidade de sua situação, marcada por debilidade física e intelectual, o depura por completo dos predicados existenciais que a voz insiste em atribuir-lhe. Mesmo assim, permanece uma tonalidade nostálgica nesses episódios, de modo que é como se o enunciador os situasse também nesse limite vago em que as próprias lembranças, devido às distâncias, perdem as referências concretas que um dia tiveram, mas ainda resistem em nossos pensamentos como se fossem ilhas isoladas, contempladas à distância, afastadas dos continentes aos quais pertenceram num passado remoto.

Tudo em *Companhia* se encontra sempre próximo desse limite que beira o nada, a escuridão e o silêncio. É como se, no imaginário do protagonista, estivessem representados os últimos fôlegos de sua tentativa de restabelecer um pouco do sentido e do seu ser antes da chegada do momento remissivo final.

3.4 COMPROMISSO COM O RESTABELECIMENTO

Em *Companhia*, todas as articulações da significação, em sua dimensão tensiva, de algum modo se alimentam do esgotamento do sentido em torno desse sujeito que permanece deitado de costas no escuro.

3.4.1 *Esgotamento das competências*

O narrador sugere, por exemplo, que as competências pragmáticas do protagonista se restrinjam a movimentos corporais mínimos, como abrir e fechar dos olhos, mudança de posição do corpo (deitado de costas, de bruço, de lado, sentado, de cócoras), pequenos movimentos com as mãos, entre outros. Não bastasse isso, a esfera de ação desse sujeito é limitada espacialmente por um lugar indeterminado, de dimensões bastante reduzidas, e sensorialmente pela escuridão que o envolve. A atrofia da dimensão pragmática do sujeito é compensada pela exploração, ainda que precária, da dimensão cognitiva efetuada pela sua imaginação, operação de tendência fenomenológica que dá certa espessura à esfera do sujeito.

Anuladas quase por completo as suas competências modais, as privações a que é submetido impõem-lhe grande dificuldade na sua tentativa de estabelecer com o mundo e com outros sujeitos qualquer tipo de relação sintática. De fato, ele se encontra praticamente isolado de tudo e de todos. É desprovido de fala, enxerga e ouve mal. Já não sente o cheiro nem o gosto das coisas e tem comprometidas as suas funções motoras; quanto à experiência tátil, esta se resume à pressão que o chão exerce nas suas costas. Sua debilidade corporal é ainda acompanhada por uma completa inércia mental, temporariamente suspensa nos momentos em que ele ouve uma voz também anônima. Além disso, o horizonte que o cerca se mostra de contornos pouco nítidos devido à obscuridade do lugar em que se encontra; o tempo, por sua vez, se contrai a cada instante à espera do momento

remissivo final, quando “as palavras chega[re]m a um fim” (Beckett, 2012, p. 63).

3.4.2 *Apuro das faculdades do ouvinte*

A situação do protagonista de *Companhia* é tão débil, que o enunciador cogita a possibilidade de melhorá-lo, torná-lo mais humano, embora reconheça que as coisas não são tão simples assim. Afinal, como ele próprio afirma, ele arbitra sobre “Terreno delicado”:

O ouvinte não poderia ser melhorado? Tornar-se mais propenso a companhia senão diretamente humano. Na mente talvez haja espaço para animação. Uma tentativa de reflexão pelo menos. De recordação. De discurso até. Volição de algum tipo débil que seja. Um traço de emoção. Sinais de angústia. Um sentimento de fracasso. Sem perda do personagem. *Terreno delicado*. Mas fisicamente? Deve ficar deitado inerte até o fim? (Beckett, 2012, p. 40) [grifo meu].

Essa expectativa de um apuro das faculdades do ouvinte, conforme o trecho acima, visam acrescentar-lhe um mínimo de qualidades humanas, sem que isso se caracterize como uma “perda do personagem”. Mas o enunciador adverte, como se um acréscimo indevido, em qualquer uma de suas dimensões (cognitiva, perceptiva, afetiva ou pragmática) pudesse descaracterizar o personagem, que se comporta de modo semelhante aos esgotados que protagonizam outras histórias de Beckett. Aqui, é como se o enunciador afirmasse a necessidade de melhorar o ouvinte, advertindo “mas nem tanto”, ou seja, seu gesto é de restabelecer-lhe apenas um pouco de humanidade, sem que haja com isso um comprometimento das características do personagem.

Parece que com o incremento das competências do ouvinte (sugerido na indagação “O ouvinte não poderia ser

melhorado?”), o enunciador procura apenas conter o excesso de forças remissivas que dão ao ouvinte um estatuto quase imaterial. Daí a preocupação em melhorá-lo, restabelecendo nele um pouco de humanidade. É a própria hipóstase que está aqui manifesta nesse processo de substancialização do sujeito. Os programas de reparação sugeridos por esse processo — torná-lo mais propenso à companhia, tornar sua mente mais ativa, restaurar-lhe a faculdade da fala, a vontade e a afetividade — são representantes dos valores emissivos que visam, por meio da imaginação, diminuir-lhe a sensação de solidão.

3.4.3 *Inventando fingimentos para temperar o seu nada*

Essa atividade imaginativa o liberta para vivências em tempos e espaços mais amplos por meio de lembranças mais ou menos precisas e de manobras da sua mente em processo de criação “inventando fingimentos para temperar o seu nada” (Beckett, 2012, p. 52). A dimensão do real é, portanto, comparada ao “nada”, e a da imaginação, por sua vez, é elevada a uma condição superior.

A expansão do tempo e do espaço imaginário desse homem decorre da hospitalidade de seu corpo, que demanda companhia. Os tais “fingimentos”³⁶ guardam resquícios de conteúdos vividos em outros tempos e em outros lugares ao mesmo tempo que se insinuam como sendo o último apelo desse corpo em defesa da própria existência contra o “nada” e a “falta de sentido”³⁷ que o ameaçam em sua irremediável solidão.

36 “Inventando fingimentos para temperar o seu nada” (Beckett, 2012, p. 52).

37 “O processo continua no entanto aconchegado por assim dizer em sua falta de sentido” (Beckett, 2012, p. 62).

3.4.4 O meromáximo mínimo

Para usar uma bela e precisa expressão formulada por Fábio de Souza Andrade³⁸, diríamos que o enunciador beckettiano articula os valores sempre no “meromáximo mínimo” de intensidade, ou seja, no máximo de mínimo possível antes que beirem a extinção.

O processo de significação do narrador em suas formulações acerca da situação em que se encontra o ouvinte articula o sentido em seu nível figural. Mais exatamente, o seu compromisso é com um tipo de operação da significação que os estudos da tensividade vem chamando de “restabelecimento”, operação que visa conter a extinção da significação.

Em *Companhia*, as figuras discursivas que representam esses valores de extinção são o “nada” (esgotamento do ser), o “silêncio” (esgotamento do som), a “escuridão” (esgotamento da luz), a “inércia” (esgotamento do movimento), a “a astenia” (esgotamento das compentências) etc. O esgotamento que caracteriza cada uma dessas figuras é resultado da diminuição excessiva (*mais menos*) de valores em seus respectivos eixos semânticos, ao passo que o restabelecimento corresponderia a um contraprograma (*menos menos*) visando conter esse esgotamento. O quadro a seguir, elaborado por Luiz Tatit (2010a, p. 15), permite uma melhor visualização dos processos de ascendência e descendência das formas elementares (as “pequenas células de intensidade”) que atuam, em *Companhia*, como forças tensivas. Na dinâmica aí representada, Tatit reelabora, de modo a integrá-los num único modelo, os diferentes esquemas tensivos parciais desenvolvidos por Claude Zilberberg em *Elementos de semiótica tensiva* (2011a, p. 49-61). O esquematismo representado na Figura 2 revela, portanto, todo o processo de esgotamento e tentativas de restabelecimento a que estamos nos referindo.

38 Fábio de Souza Andrade, “Prefácio”, em Samuel Beckett, *Companhia e outros textos*, Tradução de Ana Helena Souza, Rio de Janeiro, Editora Globo, 2012, p. 10.

Figura 2: Direções tensivas

Assim, o compromisso do enunciador é restabelecer um pouco do “ser”, do “som”, da “luz”, do “movimento”, das “competências” do sujeito, para evitar que o *mais menos* atinja um nível desmedido. Entre as operações de restabelecimento que ele mobiliza, podemos destacar as seguintes:

- Restabelecimento de um mínimo de ser:
 - “Inventando fingimentos para *temperar o seu nada*” (Beckett, 2012, p. 52) [grifo meu].
- Restabelecimento de um mínimo de som:
 - “À parte a *voz* e o *fraco som* de sua respiração não há som” (Beckett, 2012, p. 28) [grifo meu].
 - “A voz chega até ele ora de um canto ora de outro. Ora *fraca* ao longe ora um *murmúrio* em seu ouvido” (Beckett, 2012, p. 32) [grifo meu].
 - “Enquanto estava deitado na sombra e só *raros sons*” (Beckett, 2012, p. 34) [grifo meu].
- Restabelecimento de um mínimo de luz:
 - “De onde a *luz sombria*? Que companhia no escuro!” (Beckett, 2012, p. 35) [grifo meu].
- Restabelecimento de um mínimo de movimento:
 - “*Deveria mover-se*? Que ajuda isso seria. Quando a voz falha. Algum movimento *pequeno que fosse*. Fosse apenas o de uma mão se fechando” (Beckett, 2012, p. 35) [grifo meu].

- Restabelecimento de um mínimo de competência:
 - “A sua mente nunca ativa em tempo algum está agora menos ainda do que sempre foi. [...] *uma certa atividade da mente por mais leve que seja* é um complemento necessário à companhia” (Beckett, 2012, p. 28) [grifo meu].

Essas operações do enunciador correspondem a modulações da significação em seus graus mínimos.

3.4.5 *Luz sombria*

O caráter operatório dessa dinâmica tensiva é visível em diversas passagens. Por exemplo, por causa de seu estatuto transcendente e totalizante, a escuridão não mais se opõe à claridade, como poderia fazer pensar um pensamento categórico. Em *Companhia*, ela passa a ser uma substância que o enunciador beckettiano articula em sua dimensão profunda, numa região onde a fantasia manipula cifras tensivas que a linguagem verbal se esforça para nomear.

Na edição inglesa, o enunciador optou pela expressão poética “*shadowy light*” (Beckett, 1980, p. 25) para demarcar a variação de intensidade da escuridão. Foi nessa edição que também se baseou a tradutora Ana Helena Souza para empregar a sua, também poética, “luz sombria” (Beckett, 2012, p. 35). Já na edição francesa, traduzida pelo próprio Beckett, a expressão “*demi-jour*”, se não tão poética assim, se mostra por outro lado mais analítica. Em todo o caso, todas nomeiam essa variação da escuridão após o enunciador retirar-lhe um pouco de intensidade. Se a cifra tensiva da escuridão pode ser descrita pela célula tensiva “somente menos” (extinção completa da luz), a retirada da quantidade de “menos” (menos menos) corresponde ao restabelecimento de um pouco de luz, a uma faixa luminosa próxima à penumbra, conforme podemos constatar nas expressões “luz sombria”, “*shadowy light*” e “*demi-jour*”.

Toda a dinâmica desse processo de significação no eixo semântico da escuridão está representada numa passagem em que a voz restabelece o *quantum* de luz à escuridão que envolve o ouvinte:

Pela voz uma luz fraca é emitida. A escuridão clareia enquanto soa. Aprofunda-se quando refluí. Clareia com o refluxo até o fraco total. É completa outra vez quando ela cessa (Beckett, 2012, p. 34-35).

A extinção da luz que caracteriza a escuridão sofre uma pequena variação quando “uma luz fraca é emitida” pela voz. Também aqui, a “luz fraca” restabelece um pouco de luz na escuridão, que, por sua vez, sempre força o retorno à totalidade de sua extensão (“É completa outra vez quando ela [a luz] cessa”).

3.4.6 *Mente pouco ativa*

Essa mesma dinâmica que articula em graus mínimos o eixo semântico da escuridão controla também o grau de intensidade da competência imaginativa do ouvinte, que é descrita como “*pouco ativa* em tempo algum [e agora] *menos ainda* do que sempre foi” (Beckett, 1985, p. 10) [grifo meu]³⁹. Chega a impressionar o que há de pura semiótica nessas passagens. A mente “pouco ativa” corresponde à primeira etapa no declínio de uma mente que se supõe ativa num estágio anterior. A expressão é a figura discursiva exata da cifra tensiva “menos mais” (menos ativa), correspondente

39 Optei por fazer minha própria tradução dessa passagem a partir da edição francesa, uma vez que ela ilustra com exatidão a manipulação das células tensivas que articulam os *quanta* de mais e de menos que se articulam por todo o texto em seu nível figural. Na versão original de *Companhia*, em inglês, figura a expressão “*never active*” (na qual se baseou a tradutora Ana Helena Souza para a sua tradução para o português), enquanto a versão francesa, na qual me baseei, opta por “*peu actif*” (nunca é demais lembrar que a tradução para o francês foi feita pelo próprio Beckett).

ao estágio de atenuação do esquema tensivo de descendência, abordado amplamente por Claude Zilberberg em seu livro *Elementos de Semiótica Tensiva* (2011a). Por outro lado, a expressão “menos ainda [ativa]” corresponde a uma retirada ainda maior da atividade (é a minimização) que ainda resta à mente “pouco ativa” desse sujeito. Também aqui, o que se vê é a correspondência exata da figura discursiva “ainda menos” à cifra tensiva “mais menos”.

Esse processo de minimização (mais menos) da atividade mental do ouvinte é também formulado, com outras palavras, na passagem em que o narrador afirma que “ele [o ouvinte] raciocina mal” (Beckett, 2012, p. 30). Depois, acrescenta ainda que essa atividade “não precisa ser de alto teor. Na verdade pode-se argumentar que quanto mais baixo melhor” (Beckett, 2012, p. 30). Ou seja, quanto “mais menos”, melhor. Com a formulação “não precisa ser de alto teor”, é como se o narrador dissesse que a atividade mental do ouvinte não pudesse ser alta demais (somente mais), e portanto tivesse que ser atenuada (menos mais). Mas, por outro lado, essa atividade mental também não pode ser baixa demais, pois corre o risco de culminar em sua extinção (somente menos). Por isso, quando se aproxima muito do limite, próximo ao declínio aspectual absoluto, o narrador logo procura conter esse movimento de descendência, advertindo que ela pode e deve ser baixa, porém “Até certo ponto”. É como se dissesse “não tão pouco assim” (ou seja, “menos menos”). Com isso, restabelece o *quantum* exato de intensidade, segundo a sua preferência, para que o vínculo mínimo entre o ouvinte e a voz narrativa seja preservado.

Nas atividades imaginativas desse homem que permanece deitado no escuro, percebe-se a presença do enunciador modulando as significações numa escala diminuta, procedimento bastante diferente daquele que estabelece as significações em oposições categoriais.

3.4.7 *Som e silêncio*

Os lampejos desse sujeito que se encontra deitado de costas no escuro surgem como atos incoativos que despontam aqui e ali na extensão do nada, da escuridão e do silêncio, aos quais sempre declinam, devido à ação terminativa das forças remissivas que os impulsionam para que recomecem do “zero de novo” (valor correspondente ao sujeito no estado de solidão). São várias as passagens, em *Companhia*, em que o enunciador faz alusão a esse retorno ao zero, marco ambíguo que parece combinar início e fim de percurso.

As variações de intensidade da voz têm, portanto, o silêncio como o marco zero e como ponto de chegada, mas se manifestam como interrupções temporárias, pouco salientes, do silêncio. Som e silêncio são, em *Companhia*, valores que se pretendem sempre transitórios, à exceção do início e do fim da narrativa. Mas sua transição, é preciso lembrar, ocorre no interior do eixo semântico do silêncio. Isso significa que, assim como a atividade mental do ouvinte e a variação da escuridão (ambas apresentadas anteriormente), também a intensidade da voz realiza a operação de restabelecimento, variando de um mínimo de sonoridade (“fraca na altura máxima”, expressão exata do meromáximo mínimo) “até ficar quase inaudível” (Beckett, 2012, p. 33).

Conforme já mencionado anteriormente, o mecanismo discursivo de *Companhia* articula as tensões num nível mais profundo da significação, que a semiótica vem chamando de “figural”. Nesse nível, manipulam-se as tensões em suas cifras mínimas, permitindo que a significação se articule em gradações sutis, num processo bem diferente do que ocorre quando um determinado eixo semântico é recortado por uma articulação categorial de termos polares.

Nesse sentido, podemos dizer que a cifra tensiva correspondente à intensidade da voz oscila entre a minimização, quando ela “reflui [...] até ficar quase inaudível” (próxima do marco “zero”), e o restabelecimento, quando ela “volta devagar para o seu máximo fraco”. O enunciador manipula

o grau de intensidade da voz, reduzindo-lhe a sonoridade, ou seja, minimizando-a cada vez mais (mais menos), até ficar quase inaudível (muito próximo à cifra tensiva “somente menos”). Em seguida, para não correr o risco de extinção da voz, retoma o processo de restabelecimento de um mínimo de sonoridade, diminuindo o silêncio (menos menos).

É evidente que, também aqui, a extinção definitiva da voz, ameaça constante, é uma situação disfórica. A extinção da voz corresponderia ao apagamento do próprio enunciador enquanto instância pressuposta. É preciso lembrar que a voz é uma projeção mental divorciada do enunciador, que vai perdurar enquanto esse enunciador sobreviver, uma vez que é ela que, observada à distância, suscita nele as metaformulações como essas, entre outras, que advertem que a proximidade do limite do “inaudível” é uma ameaça de que “esteja morrendo”:

Uma voz fraca na altura máxima. Ela refluí devagar até ficar quase inaudível. Então volta devagar para o seu máximo fraco. *A cada refluxo lento a esperança desponta lentamente de que ela esteja morrendo.* Ele deve saber que ela fluirá outra vez. E entretanto *a cada refluxo lento a esperança desponta lentamente de que ela esteja morrendo* (Beckett, 2012, p. 33) [grifo meu].

O trecho acima reproduz novamente a dinâmica que verificamos ter orientado a narrativa de *Companhia* até aqui. Todo o percurso da oscilação tensiva está representado aí: o processo de minimização (“quase inaudível”, “esperança [...] de que ela esteja morrendo”) e, posteriormente, o de restabelecimento (“Então volta devagar para o seu máximo fraco”). Vê-se que toda a dinâmica se repete constantemente (“ela fluirá outra vez”).

Há uma passagem em que o enunciador faz uma formulação, quase com todas as letras, acerca do procedimento discursivo adotado em *Companhia*:

Num outro escuro ou no mesmo um outro imaginando isso tudo por companhia. Isso à primeira vista parece claro. Mas quando o olho se demora fica obscuro. Na verdade *quanto mais o olho se demora mais obscuro fica* (Beckett, 2012, p. 37) [grifo meu].

O trecho em itálico, acima, “quanto mais o olho se demora mais obscuro fica”, traz uma formulação implícita que é a correspondente exata da articulação tensiva “quanto menos, melhor” que orienta toda a narrativa de *Companhia*. Obviamente não podemos nos esquecer que essa formulação deve ser considerada com a ressalva de que esse processo de minimização deve ser seguido “até certo ponto”, para não paralisar de vez a narrativa, como adverte o enunciador em algumas passagens ao longo do texto.

Como dissemos em outro momento, exatamente aí reside a força dessa narrativa de Beckett. A dinâmica tensiva que dissemina no texto as forças remissivas que levam o protagonista ao isolamento e ao escuro, e instauram a ruína da narrativa interrompendo a sua evolução, é a mesma que instrui as forças emissivas visando ao restabelecimento. Essa é a grande constante de *Companhia*.

O que está em jogo, aqui, é uma estratégia de adiar ao máximo o instante remissivo final. É como se, com isso, o enunciador se programasse para esse momento inelutável (do qual não poderá subtrair mais nada quando chegar), quando “as palavras [estiverem] chegando ao fim” (Beckett, 2012, p. 63).

3.5 O DRAMA DA INDETERMINAÇÃO

O protagonista de *Companhia* é um sujeito que fala consigo próprio no escuro. Essa fala, no entanto, é silenciosa, visto não poder fazer formulações na primeira pessoa. O seu drama é o mesmo vivido comumente pelos personagens de Beckett, que sofrem da indeterminação.

3.5.1 *Só ou acompanhado*

Nas memórias evocadas pela voz anônima, ele parece estar sempre recolhido em sua solidão, mesmo estando na presença de figuras como o pai, a mãe e a namorada. A comunicação entre eles é sempre mínima, de modo que parece haver apenas uma presença ao seu lado.

Esse texto de Beckett faz pensar que “companhia” é um tipo daqueles vocábulos que têm a significação emaranhada, marcada pela ambiguidade. De fato, a solidão pode ser percebida melhor quando se está na presença de outros. E a recíproca é verdadeira. É no recolhimento da solidão que se tem a impressão de se estar consigo mesmo através das recordações, das fantasias produzidas em nossos pensamentos, mas também da própria respiração e dessa voz interior que resgatamos quando o espírito luta com a existência.

Assim, esses lampejos formulados como tateios de uma mente “inventando fingimentos para temperar o seu nada” (Beckett, 2012, p. 52), mesmo se não lhe pertencendo, fazem-lhe companhia. A voz e as outras fantasias projetadas supostamente pela sua mente fabuladora são essenciais para que ele tenha a sensação de companhia, e não fique abandonado em sua infinita solidão.

Um ruído pode lhe fazer companhia, uma variação de sombra, pequenos movimentos do corpo (como fechar e abrir dos olhos e da mão), um odor, enfim qualquer grandeza que possa ser percebida mesmo com a minguada sensibilidade de seu corpo ou imaginado pela sua mente criadora.

3.5.2 *O fim está no começo*

No segundo parágrafo de *Companhia* a voz anônima faz o seguinte presságio: “Você acabará como está agora” (Beckett, 2012, p. 27). Essa frase traz uma formulação sobre o modo como se articula o tempo nesse texto. Por um procedimento semelhante à operação de embreagem, o enunciador anula

as distâncias temporais (presente e futuro) e estabelece a solidão como um estado irreversível desse sujeito deitado de costas no escuro, mesmo que ele se esforce para revertê-lo.

Uma antevisão tão implacável como essa corresponderia à paralisação da narrativa, como se nessa operação lógica estivesse anulado o sentido de progresso que está contido no processo discursivo.

Há uma formulação semelhante no episódio em que a voz narra ao ouvinte o dia de seu suposto nascimento. O episódio descreve o afastamento do pai em sua recusa a participar do trabalho de parto no nascimento de seu filho. Somente quando tudo está concluído, o pai retorna à casa. A descrição do episódio termina com o emprego da expressão “Acabado” (Beckett, 2012, p. 31), que atesta o aspecto terminativo do processo de parto.

Mas, ao mesmo tempo, inicia um processo na direção contrária, pois que se trata do nascimento de uma criança, processo marcado pela incoatividade.

A ambiguidade que caracteriza o evento aí descrito está expressa lexicalmente no vocábulo “*Terminé*” (Beckett, 1985, p. 17), da edição francesa de *Companhia*. É que o lexema “*terminé*”, ao mesmo tempo que significa “acabado”, “terminado”, “concluído”, sugere, com o particípio passado “-né”, exatamente o processo contrário, uma vez que “né” é o particípio passado do verbo “nascer” (“*naître*”, em francês).

É a própria reprodução da formulação de Hamm, em *Fim de partida*, que encontramos aí: “O fim está no começo e no entanto continua-se” (Beckett, 2002, p. 128).

3.5.3 *Nenhum então, nenhum agora*

Uma outra indeterminação fixa a condição desse sujeito. Trata-se da indeterminação temporal, que descronologiza a ordem dos fatos no tempo, abandonando o sujeito num estado de eternidade que podemos seguramente dizer “entediante”:

O que com o tanto de sentimento que resta ele sente sobre o agora comparado ao então? Quando com o tanto de juízo que restava ele julgava a sua condição final. Assim como inquirir o que ele sentia então sobre o então comparado ao antes. Quando ainda se movia ou se detinha em restos de luz. Como então não havia então também não há nenhum agora (Beckett, 2012, p. 36).

A indeterminação temporal à qual alude o narrador (“Como então não havia então também não há nenhum agora”) é angustiante. É como se o adágio “para sempre” não pudesse prescindir da apropriação e aniquilação do “então” e do “agora”. Esse esgotamento do tempo corresponde à própria definição de angústia, segundo o dicionário Houaiss, da língua portuguesa⁴⁰.

Para um sujeito que tem predileção pelas transições, a indeterminação tende a ser disfórica. É por isso que o enunciador mobiliza aqui e ali qualquer elemento para conter as forças remissivas que levariam tudo à indeterminação. É como se a suposta abertura que, a princípio, estaria implicada no sentido do vocábulo “indeterminação” fosse tão excessiva, que a “mente se fecha [como] a janela pode fechar-se de um quarto escuro vazio. A única janela dando para o escuro exterior”:

Num outro escuro ou no mesmo um outro imaginando isso tudo por companhia. Isso à primeira vista parece claro. Mas quando o olho se demora fica obscuro. Na verdade quanto mais o olho se demora mais obscuro fica. Até que o olho se fecha e livre de poros a mente inquire, O que significa isso? O que finalmente significa isso que à primeira vista parecia claro? Até que ela a mente se fecha também por assim dizer. Como a

40 “Angústia — estreiteza, redução de espaço ou de tempo” (Cf. Houaiss, 2001).

janela pode fechar-se de um quarto escuro vazio. A única janela dando para o escuro exterior. Então nada mais. Não. Infelizmente não. Pontadas de luz fraca e sobressaltos ainda. Informuláveis tateios da mente. Inaplacáveis (Beckett, 2012, p. 37).

O estágio posterior à tanta indeterminação, segundo o narrador, é a desolação do “nada mais”. Por isso, logo o enunciador instaura o processo de transição (“Não. Infelizmente não”) e mobiliza as forças emissivas (“Pontadas de luz fraca e sobressaltos”) para restabelecer novamente um pouco do sentido nessa paisagem desolada pela escuridão.

3.5.4 *Quem fala ou como fala?*

Normalmente o leitor de Beckett se preocupa em saber quem está falando. As manifestações sonoras em suas obras são tantas e de tão variadas formas (réplicas, hipóteses, incisos) que mais parecem ecos vindos de toda a parte para desviar o caráter linear do discurso. Essas vozes, de tom crítico, que não cessam de perturbar a narrativa com as suas interpolações impedem a evolução do discurso. Essa é a sua função. Por isso, não é tão importante a pergunta “Quem fala?”, quando se examina a obra de Beckett, mas sim “Como fala?”, uma vez que essa voz sempre anônima, às vezes sonora, outras vezes insonora, tem uma função bastante específica no discurso, de instaurar uma descontinuidade interrompendo temporariamente o fluxo narrativo⁴¹.

O trecho a seguir evidencia muito bem esse processo de interrupção e desvio do discurso:

Pois por quê ou? Por que num outro escuro ou no mesmo? E a voz de quem perguntando isso?

41 Chega a ser curioso como um ardil retórico como esse suscita tantos comentários filosóficos. Os enunciadores beckettianos mais parecem doutores em retórica dissimulados em meio à essa confusão de vozes.

Quem pergunta, A voz de quem perguntando
isso? E responde, A dele quem quer que seja
que imagina tudo isso. No mesmo escuro que
a sua criatura ou num outro. Por companhia.
Quem pergunta no fim, Quem pergunta? E no
fim responde como acima? E acrescenta muito
depois para si mesmo, A menos que um outro
ainda. Em lugar nenhum a ser encontrado. Em
lugar nenhum a ser procurado. O impensável
último de todos. Inominável. Última pessoa. Eu.
Depressa deixá-lo (Beckett, 2012, p. 38).

Nessa passagem, a narração é interrompida com sucessivas questões sobre “Quem pergunta?”. O enunciador aplica aí a recursividade, propriedade da língua que consiste em encaixar as estruturas frasais umas nas outras infinitamente. Ele aplica essa regra para confundir o leitor, uma vez que a pergunta incide sobre a origem da enunciação, a essa ausência que lhe é intrínseca, isto é, a instância sempre pressuposta do enunciador, a quem ele chama de “impensável último de todos”, “Inominável”, “Última pessoa”.

Mas parece que o ardil do enunciador de *Companhia*, ao interromper a narrativa, visa ainda a um outro objetivo. Tanto que, uma vez revelada a natureza inominável da fonte enunciativa, ele logo adverte: “Depressa deixá-lo”. É como se a sua tarefa já tivesse sido cumprida e, por isso, pudesse dispensá-lo. O objetivo é retardar o avanço do fluxo narrativo, como se temesse a chegada inevitável do instante final.

Desse momento em diante, a confusão de instâncias já é o bastante, e o narrador fornece um quadro preciso da operação enunciativa causadora da confusão:

Inventor da voz e do seu ouvinte e de si mesmo.
Inventor de si mesmo por companhia. Deixar
assim. Ele fala de si mesmo como de um ou-
tro. Ele diz falando de si mesmo, Ele fala de
si mesmo como de um outro. A si mesmo ele

inventa também por companhia (Beckett, 2012, p. 39).

A formulação “Inventor da voz e do seu ouvinte e de si mesmo [...] por companhia” atesta a figura do enunciadador como fonte de toda a trama, ou seja, alguém que não está inscrito no mesmo plano que voz, ouvinte e criador. O que o distingue é o fato de corresponder a uma instância hierarquicamente superior à dos outros supostos personagens. Como dito linhas atrás, ele é o “impensável último de todos”, o “inominável”, a “última pessoa” (semelhante à figura discursiva do enunciadador).

Ao informar que essa instância pressuposta “fala de si mesm[a] como de um outro”, o narrador revela o desdobramento actancial que lhe é inerente. A ausência da primeira pessoa “eu”, evitada a todo custo, acaba por ficar implícita nessas manobras enunciativas que o narrador denuncia. Interdita, ela se desdobra primeiro em alguém (o ouvinte) deitado no escuro, depois em um outro (o inventor) imaginando esse alguém (o ouvinte) deitado no escuro e, ainda, outro (ela mesma) imaginando um outro (o inventor) que imagina alguém (o ouvinte) no escuro.

A recursividade empregada nesse processo de sucessivas debreagens visa adiar ao máximo o programa narrativo final, que vai atestar de modo categórico o seu completo isolamento. Esse movimento da enunciação que omite a primeira pessoa para se expandir nas sucessivas debreagens contrasta com o recolhimento final do sujeito.

Em termos tensivos, a concentração é uma operação que pressupõe um grau de tonicidade elevado, ou seja, uma intensidade insuportável para um enunciadador com as faculdades intelectivas comprometidas. As companhias produzidas pelas suas atividades imaginativas são expansões que dispersam a energia concentrada da primeira pessoa em diferentes personagens.

As noções de “abertura” (expansão) e “fechamento” (concentração) correspondem a operações que, pela própria natureza abstrata, articulam o sentido em sua dimensão

profunda. Podem ser encontradas em todos os estratos da geração do sentido. Em *Companhia*, elas são responsáveis não apenas pela dinâmica da narração, mas também pelos conteúdos articulados no plano do narrado. Portanto, elas nutrem o fazer interpretativo do leitor nesses diferentes estratos.

Já dissemos anteriormente que o enunciador se mobiliza para refrear a concentração da narrativa. Na verdade, toda narrativa tem como base esse princípio, porque as narrativas são de modo geral expansões de um pequeno drama actancial. Mesmo as descontinuidades, que nas fábulas desviam o herói de suas tarefas, têm um caráter apenas provisório, pois que a história deve prosseguir até que o herói finalmente realize o seu programa de base (que, nessas histórias, na maioria das vezes é salvar a princesa).

Mas o princípio subjacente ao progresso da história é o mesmo para qualquer produção discursiva. Por isso, vale também para a situação de um sujeito que permanece deitado no escuro. E também para o protagonista das histórias narradas pela voz anônima.

3.6 O ASPECTO TRANSITÓRIO DAS COMPANHIAS

O texto prossegue alternando a voz narradora (que introduz cuidadosamente a narração na segunda pessoa marcada por um movimento lento e modulação entoativa da ordem do murmúrio) e a narrativa em terceira pessoa, que começa a confundir o criador e o ouvinte em suas formulações hipotéticas acerca da situação em que se encontra o ouvinte. Em todo caso, as “companhias” auto-geradas pelas formulações de quem quer que seja apresentam um aspecto tensivo cujo traço poderíamos denominar de “transitoriedade”. Isso significa que o enunciador de *Companhia* tem preferência pelas transições, em detrimento das permanências, como podemos constatar nos trechos a seguir:

Ele pode se mover? Ele se move? Deveria mover-se? Que ajuda isso seria. Quando a voz falha. Algum movimento pequeno que fosse. Fosse apenas o de uma mão se fechando. Ou se abrindo se fechada de início. Que ajuda isso seria no escuro! Fechar os olhos e ver essa mão. A palma para cima preenchendo todo o campo. As linhas. Os dedos lentamente para baixo. Ou para cima se abaixados de início. As linhas dessa velha palma (Beckett, 2012, p. 35).

Há é claro o olho. Preenchendo todo o campo. A cobertura lentamente para baixo. Ou para cima se baixa de início. O globo. Todo pupila. Encarando acima. Coberto. Descoberto. Coberto outra vez. Descoberto outra vez (Beckett, 2012, p. 35-36).

O movimento de abertura e fechamento da mão e do olho soma-se à variação do escuro (“pela mudança do escuro quando ele fecha os olhos e de novo quando os abre de novo”), entre outros processos de transição desencadeados por essa mente que fantasia no escuro. Em todo caso, a permanência na imobilidade é indesejada, disfórica. Por isso, o enunciador promove as transições da “mão se fechando”, da mão “se abrindo”. O mesmo vale para o olho, cujo movimento é marcado pela alternância “Coberto. Descoberto. Coberto outra vez. Descoberto outra vez”.

De todas as companhias possíveis pela imaginação desse homem solitário, a única interdita é a própria voz. O narrador, já no início do texto, explica essa condição (“Se ele pudesse falar para e de quem a voz fala haveria uma primeira”). Mais adiante, em outro momento, o narrador volta a se pronunciar a esse respeito, porém a partir de uma perspectiva levemente diferente:

Se fosse para ele se exprimir afinal. Por mais débil que fosse. Que acréscimo à companhia isso

ia ser! Você está deitado de costas no escuro e um dia vai se exprimir de novo. Um dia! No fim. No fim você vai se exprimir de novo. Sim eu me lembro. Aquele era eu. Aquele era eu então (Beckett, 2012, p. 36).

De fato, da formulação “Se ele pudesse falar para e de quem a voz fala” para a formulação “Se fosse para ele se exprimir”, há uma sutil diferença, porém significativa. O sentido de abertura do verbo “exprimir” (em oposição ao fechamento da mudez) somado à reflexividade do verbo caracterizada pelo pronome reflexivo “se” parece acentuar o drama desse sujeito impossibilitado de exprimir o “si próprio”. É como se ficasse, nesse caso, mais evidente a formulação concessiva “exprimir o inexprimível”. Em todo caso, é bem diferente da formulação primeira “falar para”, cuja direção da enunciação, supõe-se, seja voltada para fora do sujeito, e não convergindo para o seu interior.

3.7 DESTINADOR

No fundo, sentimos a falta de uma instância que zele por esse homem deitado de costas no escuro e garanta solidez a suas atividades imaginárias. O excesso de forças remissivas que a todo instante o interrompem em suas fantasias sinaliza para a ausência do principal representante das forças emissivas, o destinador. É dele que sentimos falta, embora tudo indique que ele nunca virá.

A voz desencarnada à procura de um corpo é, portanto, a voz da consciência solitária desse homem que se encontra desamparado por causa da ausência de um destinador operando em seu interior. Sem esse destinador, as fantasias passam a ser devoradas pelo tempo no mesmo instante em que são produzidas. Com isso, os personagens que elas instalam em seu discurso-imaginação não são senão meros avatares dispersos e efêmeros de uma consciência a qual resta apenas recolher-se no “impensável último de todos.

[no] Inominável. [na] Última pessoa”, e que não se encontra em “lugar nenhum a ser procurad[a]” (Beckett, 2012, p. 38).

Trata-se, portanto, de um mecanismo discursivo cuja existência é tão efêmera quanto a brevidade dos lampejos que surgem e se dissipam no instante presente em movimento. Sem a memória para reter o passado e assegurar as antecipações futuras, as fantasias são de uma transitoriedade vertiginosa. Elas são engendradas ao longo da narrativa de maneira desordenada, sempre à espera de um corpo. Mas sua inconstância vai se exacerbando à medida que transcorre o tempo, provocando cada vez mais o clamor pela presença de um destinador que possa atenuar-lhe a desorientação, e quem sabe com isso restabelecer-lhe de uma vez a estabilidade em seus projetos imaginários.

Esse processo está de acordo com a sublógica da língua⁴² que articula o termo complexo, segundo a qual a fixação num polo logo desperta o outro. Assim, o excesso de forças remissivas insta a presença das forças contrárias (as forças emissivas), reparadoras, para que a dinâmica inerente ao termo complexo seja restituída, consequentemente impedindo a extinção do sentido.

Por isso, na tentativa de uma nova reparação, o narrador começa a suscitar outras manobras enunciativas para tornar o ouvinte o destinatário e protagonista dos episódios narrados pela voz, e com isso finalmente encarná-la em um corpo. Sugere, então, que se chame o ouvinte de “H” e que ele reconheça o caractere aspirado (“H”/“Hagá”) como sendo o seu nome. Os termos dessa estratégia de cooptação

42 A expressão “sublógica da língua” remete diretamente à Hjelmslev. Em oposição a Jakobson, que se baseou num modelo lógico para a elaboração das oposições privativas e qualitativas, o linguista dinamarquês, ao reconhecer que a linguagem “dispõem de recursos que englobam elementos que deveriam ficar separados” (Tatit, 2007, p. 26-27), opta por um pensamento “sublógico [em que] podemos ter, de um lado, um elemento destacado e, do outro, todos juntos” (Tatit, 2007, p. 27), ou seja, algo impossível para um pensamento estritamente lógico, em que “aconteceria uma coisa ou outra” (Tatit, 2007, p. 27).

do ouvinte pela voz estão claramente expressos no seguinte trecho:

Que o ouvinte se chame H. Aspirado. Hagá. Você Hagá está deitado de costas no escuro. E que saiba seu nome. *Não mais qualquer questão sobre ouvir sem querer.* Sobre não ser o visado. Embora logicamente nenhuma em todo caso. Sobre palavras murmuradas no seu ouvido perguntar-se se para ele! Assim é ele. Assim aquela *vaga inquietação* perdida (Beckett, 2012, p. 42) [grifo meu].

Há, portanto, a expectativa de que, uma vez nomeado de “Hagá”, o ouvinte não tenha dúvidas sobre “não ser o visado”. E uma vez suprimidas as dúvidas, cesse também “aquela vaga inquietação”. Mas logo em seguida, como se por causa da ausência do destinador dando solidez a mais essa tentativa de estabelecer entre a voz e o ouvinte uma continuidade, o programa narrativo promovido pelo narrador é desarticulado por um contraprograma que faz com que o ouvinte retorne à condição inicial (“Que seja outra vez como era”):

Então que não se chame H. *Que seja outra vez como era.* O ouvinte. Inominável. Você (Beckett, 2012, p. 43) [grifo meu].

Esse constante retorno do sujeito à situação intransitiva, depois das tentativas frustradas de estabelecer algum vínculo pessoal ou material através de suas fantasias, revela que o movimento circular da narrativa não retorna exatamente à mesma posição. Novamente aqui, é a situação expressa por Ludovic Janvier que encontramos: “Esta estrutura é a imagem de um trajeto que não é um trajeto” (1988, p. 78). A cada retorno à situação do sujeito deitado no escuro opera-se uma transformação quase invisível no sujeito, de esgotamento de suas já minguadas competências:

Esgotado por tanto esforço de imaginação ele para e tudo para. Até que sentindo a necessidade de companhia outra vez ele diz a si mesmo para chamar o ouvinte de M pelo menos. Para mais rápida referência. Ele mesmo algum outro personagem. W. Inventando isso tudo ele mesmo incluído por companhia. No mesmo escuro que M quando mencionado da última vez. Em que postura e se fixo ou móvel deixado em aberto. Ele diz ainda a si mesmo referindo-se a si mesmo, Quando por último se referiu a si mesmo foi para dizer que estava no mesmo escuro que a sua criatura. Não em outro como uma vez parecera possível. No mesmo. Como mais propenso a companhia. E que a sua postura lá faltava ser inventada. E ser decidido se fixa ou móvel. [...] M poderia ser reimaginado numa espreguiçadeira? [...] Ali no mesmo escuro que a sua criatura ele se abandona a essas perplexidades [...] (Beckett, 2012, p. 49-50) [grifo meu].

As tentativas de encarnação desses personagens praticamente imateriais são todas abortadas tão logo empreendidas. Portanto, correspondem todas a programas que se autoconsomem. Mesmo assim, enquanto estiver funcionando, esse mecanismo verbal prossegue engendrando as suas fantasias.

Valendo-se de suas competências que se exaurem (“esgotado por tanto esforço de imaginação”), o enunciador sente mais uma vez a “necessidade de companhia” e tenta restabelecer mais um pouco do sentido disparando hipóteses sobre a situação do ouvinte, depois de nomeá-lo de “M” (a si mesmo ele nomeia de “W”). Todo o parágrafo (o qual optamos por não reproduzir aqui por inteiro), revela o desamparo do sujeito, com suas faculdades já no limite da extinção. O próprio sentido de “abandonado a essas perplexidades” mostra um sujeito cognitivamente desorientado e desamparado devido à ausência de um destinador.

As letras “M” e “W” são praticamente imagens invertidas uma da outra. De fato, “M” e “W” são caracteres que, a despeito do posicionamento, se assemelham muito, de modo que reforça a ideia de que M (o ouvinte) é si próprio de W (inventor). Há, portanto, a um só tempo “distinção” e “identificação” entre ambos. Esse ouvinte-testemunha da voz imaginária (que nada mais é que a voz de sua consciência) é, portanto, o próprio imaginador deitado de costas no escuro, fantasiando companhias imaginárias. O “Inventor inventado inventando isso tudo por companhia” (Beckett, 2012, p. 52), de *Companhia*, corresponde a essa instância sincrética que Ludovic Janvier, entre outros críticos, batizou de “narradores-narrados”, que são “personagens em que a instância de enunciação problemática e o material da narrativa, suas vazias experiências, coincidem”, como adverte Fabio de Souza Andrade de Souza Andrade (2001, p. 19). Na verdade, a confusão das instâncias da narração e do narrado é a própria manifestação do termo complexo.

No penúltimo parágrafo, a desordem espaciotemporal parece indicar a presença de um enunciador completamente desorientado em sua tentativa de “a qualquer preço fazer um fim” (Beckett, 2012, p. 61) para as suas fantasias. Mas por trás dessa desordem, podemos observar um processo de recolhimento do espaço, do tempo e do sujeito. De fato, depois de vaguear por lugares abertos (como “campos”, “montanhas”), rastejar e engatinhar pelo quarto, depois de explorar momentos vivenciados em diferentes tempos de sua vida, e depois de esgotar-se a tal ponto de não poder mais “erguer-se de novo” (Beckett, 2012, p. 62), o sujeito se recolhe no crânio para concluir sozinho a sua fábula.

DESDOBRAMENTOS DA ANÁLISE

Numa história tão atrofiada em sua dimensão pragmática como *Companhia*, não é, portanto, na evolução narrativa que reside o processo de significação, mas na articulação operada pelo enunciador em seu nível figural, subjacente às figuras discursivas⁴³. É exatamente desse procedimento discursivo que decorre o “minimalismo” de Beckett, em que as figuras discursivas orientam para a compreensão do sentido nessa dimensão onde se articulam os valores tensivos no meromáximo mínimo da intensidade.

4.1 NOTÁVEL OBSTINAÇÃO

A situação do sujeito que espera por “companhia” se confunde com a espera desse momento remissivo final. A intencionalidade do protagonista solitário de *Companhia* é marcada pela estrutura modal-concessiva que articula um programa narrativo como irremediável (saber não-ser) e um contraprograma (não-poder não-ser) que tenta, sem sucesso, resistir à sua realização. De fato, ele sabe que não existe companhia, que ele é sozinho (e não apenas “está sozinho”), mas, ainda assim, persiste na possibilidade de conquistar uma companhia por meio de suas fantasias (“Sei que isto está fadado ao fracasso e todavia persisto”⁴⁴). A força tensiva que sustenta essa estrutura faz desse texto de Beckett uma narrativa que parece avançar muito pouco, retornando sempre ao ponto inicial (“Então adiante do zero de novo”⁴⁵).

43 “Figural” diz respeito à dimensão onde se articulam figuras subjacentes às figuras discursivas (dimensão figurativa) (Greimas; Courtés, 1986, p. 92-93).

44 Cf. Beckett, 2012, p. 62.

45 Cf. Beckett, 2012, p. 62.

A incoatividade, sempre retomada, dos atos imaginativos do protagonista que insiste pela companhia é acompanhada pela ameaça constante de terminatividade definitiva da narrativa, indicada em vários momentos ao longo do texto, embora somente no final de modo categórico, quando a voz-narradora se dirige ao protagonista revelando o fracasso deste (“que trabalha em vão na sua fábula”⁴⁶) para estabelecer qualquer vínculo actancial, e decreta em definitivo o seu estado intransitivo marcado por uma descontinuidade agora permanente:

Até finalmente ouvir como as palavras estão
chegando ao fim. [...] E você como você sempre
esteve.

Sozinho.

(Beckett, 2012, p. 63)

No trecho acima, o sentido de isolamento sintático do protagonista é ainda motivado pela ocorrência do adjetivo “sozinho” no último parágrafo. A descontinuidade que se verifica no conteúdo do vocábulo “sozinho” é reproduzida textualmente pela descontinuidade que o separa, como complemento, da frase que o antecede (“E você como você sempre esteve”) e o isola num parágrafo à parte, caso único nesse texto de Beckett.

A expectativa de uma terminatividade definitiva da narrativa é alimentada não apenas ao longo de todo o texto de *Companhia*, mas desde o seu início, quando a voz anônima enuncia ao protagonista “Você acabará como está agora” (Beckett, 2012, p. 27). Aliás, é como se o protagonista sempre estivesse nessa mesma situação (sozinho, “deitado de costas no escuro”), a que o narrador vai se referir como sendo um processo contínuo que permanece sem sentido: “O processo *continua* no entanto aconchegado por assim

46 Cf. Beckett, 2012, p. 63.

dizer em sua *falta de sentido*” (Beckett, 2012, p. 62)⁴⁷ [grifo nosso].

Se considerarmos a situação de uma enunciação, seja ela qual for, veremos que é um ato sempre marcado por um vazio (que pode ser representado pelo silêncio) que lhe antecede e sucede. No caso de um texto escrito, é a folha em branco que representa esse vazio. Talvez possamos dizer, mesmo, que anterior e posteriormente à enunciação prevalece a “falta de sentido”, pois nesses dois momentos o horizonte de possibilidades é infinito. À medida que se enuncia, restringem-se as possibilidades, e o sentido acontece⁴⁸.

O ardil do enunciador beckettiano visa impedir que o processo narrativo permaneça na “falta de sentido”. Assim, a imagem do sujeito isolado de tudo e de todos, quase completamente sem os vínculos pessoais e materiais dos quais depende a formação da sua própria identidade, é uma imagem que o enunciador busca a todo instante apagar, embora retorne frequentemente sob a expressão “Você está deitado de costas no escuro”. Daí os constantes desvios narrativos presentes nas formulações concessivas que o enunciador distribui em diversos momentos, na tentativa de restabelecer um mínimo de sentido, mesmo tendo conhecimento do aspecto imperativo das forças remissivas que fazem o processo sempre declinar ao zero (“Do zero de novo”) (Beckett, 2012, p. 54).

O esquema narrativo de *Companhia* a que estamos aludindo está condensado, ainda que de maneira indireta, numa frase aparentemente descontextualizada. Essa frase

47 A expressão “falta de sentido” pode ser tomada aqui em seu duplo sentido, como “falta de significado” e “falta de direção”.

48 Como disse sabiamente Maurice Blanchot, a “ignorância faz parte da natureza desse mundo”. Embora ele esteja se referindo, com a expressão “desse mundo”, a esse universo que começamos a esboçar tão logo damos início à leitura das “primeiras páginas de uma narrativa”, as reflexões que ele desenvolve em seguida se coadunam com o nosso ponto de vista (Cf. Maurice Blanchot, “A linguagem de ficção”, em *A Parte do fogo*, Rocco, Rio de Janeiro, 1997, p. 77).

contém um evento narrativo completo, com os elementos básicos (as interrupções e as retomadas), de modo que articulações tensivas da narrativa de Beckett estejam aí representadas:

Para melhor erodir o pingo deve [cair] sem se desviar. No que está embaixo (Beckett, 2012, p. 44)⁴⁹.

No exemplo acima, é preciso supor, primeiro, o processo constante da queda do pingo. O supostos desvios que interrompem a queda do “pingo” correspondem aos anti-sujeitos cuja atuação mina os projetos do sujeito. Assim como o progresso da narrativa fica comprometido com a atuação das forças remissivas, do mesmo modo a trajetória linear do pingo em sua notável obstinação (a continuidade), ao se desviar (devido às descontinuidades) compromete a realização do programa de base, formulado expressamente no sintagma “melhor erodir”. Nesse sentido, o pingo, assim como o enunciador beckettiano estabelece para as atividades imaginativas do sujeito, deve recomeçar novamente do instante zero.

A não retomada do percurso equivaleria, por sua vez, a uma situação disfórica, ou seja, a uma situação “aconchegad[a] por assim dizer em sua falta de sentido” (Beckett, 2012, p. 62). A expressão “continua aconchegad[a]” corresponde exatamente à definição analítica “continuação da parada”, equivalente à imobilidade da narrativa.

Trata-se, portanto, de uma situação limite, essa do protagonista de *Companhia*. E justamente por ser limite, tende a despertar as forças contrárias (forças emissivas) visando, através das atividades imaginativas do sujeito, restabelecer-

49 Tomando como texto de partida a versão francesa de *Companhia*, optei por substituir o vocábulo “bater”, da tradução brasileira (Cf. Beckett, 2012, p. 44), pelo vocábulo “cair”, mais condizente com a interpretação que estamos conduzindo até aqui. Na versão francesa: “*Tout comme la goutte pour mieux éroder doit tomber sans dévier sur le sous-jacent*” (Beckett, 1985, p. 47) [grifo meu].

lhe um pouco de sentido. Por isso, nesse caso, é providencial que esse sujeito se ponha a imaginar.

Com o horizonte de seu campo perceptivo completamente fechado, esse sujeito “tão inapto para sentir” (Beckett, 2012, p. 42) parece, então, dispor somente da imaginação como sendo o seu último recurso para retirar-lhe da solidão e restabelecer um pouco de sentido em sua vida. A imaginação é a possibilidade de abertura de uma fresta de luz na escuridão que envolve o protagonista.

4.2 SUJEITO SEM OBJETO

Em cada um dos programas narrativos de *Companhia* atuam duas forças contrárias. As forças emissivas corresponderiam aos procedimentos discursivos mobilizados pelo enunciador para estabelecer as continuidades. Em termos subjetais, as forças emissivas incidem sobre os contratos bem sucedidos entre destinador e destinatário-sujeito (tanto no âmbito do fazer persuasivo quanto no do fazer interpretativo). Em termos objetais, essas forças articuladoras da continuidade residiriam no poder de atração do objeto e na capacidade de sensibilização do sujeito. As forças remissivas, por sua vez, são uma espécie de resistência antagonista às forças emissivas, e correspondem aos procedimentos discursivos com vistas a desarticular os vínculos subjetais e objetais. Em semiótica são normalmente representadas pelos actantes “antissujeito”, “obstáculo” e, em menor medida, pelo “actante de controle”, e permanecem como uma presença latente em estado virtual sempre prestes a ser atualizada em discurso.

A presença massiva de antiprogramas narrativos fomentados pelas forças remissivas revela uma situação *sui generis* em *Companhia*, já que a permanência prolongada do protagonista nesse estado de completa privação ameaça a sua condição de “sujeito”. Isso porque as descontinuidades que lhe são infligidas, perdurando ao ponto de instaurarem para sempre a disjunção entre sujeito e objeto, não apenas

enfraquecem a relação que os une, mas acabam também por dissolver a noção de “junção” e, conseqüentemente, o próprio sujeito.

É por isso que o personagem de Beckett mobiliza a sua imaginação por companhia, para assegurar para si o vínculo actancial mínimo necessário à sua permanência. E ele o faz, mesmo estando a relação que une a ambos na iminência de ser fendida de uma vez por todas pela presença inexorável do antissujeito instaurador da descontinuidade. Presume-se que, assim, ele consiga, mesmo numa situação extrema, preservar a sua função de sujeito.

A situação insular que caracteriza o isolamento desse homem a espera de companhia não pode se prolongar por muito tempo, se não o coração pode “começar a desgostar-se” (“Melhor esperança adiada que nenhuma. Até certo ponto. Até o coração começar a desgostar-se.”⁵⁰). É como se a perturbação de seu estado passional sinalizasse, assim, o limite máximo dessa espera por companhia (“Até certo ponto”).

É, portanto, da relação entre sujeito e objeto (ou destinatador e destinatário) que se trata. E o “vínculo” é exatamente a relação sintática que faz com que a existência de um dependa da existência do outro, muito semelhante à relação de “interdependência” de que fala Hjelmslev nos *Prolegômenos*.

O único vínculo que esse sujeito tem com a realidade decorre do que ele pode perceber através da experiência tátil de seu corpo, “pela pressão nas partes traseiras” (Beckett, 2012, p. 27) que o chão exerce sobre o seu corpo, e através da experiência perceptiva da visão, “pela mudança do escuro quando ele fecha os olhos e de novo quando os abre de novo” (Beckett, 2012, p. 27). Atrofiada e reduzida a essas duas experiências, a dimensão do real em torno desse homem cede lugar à imaginação. É ela que vai permitir-lhe manter uma transitividade que lhe garanta existência.

A situação actancial desse homem, sem a companhia, corresponderia, portanto, à do sujeito do qual não se pode

50 Cf. Beckett, 2012, p. 39.

mais dizer “narrativo”, uma vez que, segundo os princípios da narratividade, o sujeito narrativo está numa relação de constante trânsito entre *conjunção* e *disjunção*. Assim, a situação intransitiva que o caracterizaria, nessas condições, se traduz, em termos narrativos, na interrupção permanente do discurso, conseqüentemente culminando na falta de sentido.

Submetido ao silêncio e ao nada da solidão, este homem se equivaleria ao sujeito desprovido de qualquer vínculo sintático. Podemos representar a sua situação da seguinte maneira:

$$S \sim O$$

O símbolo $\sim$ representa o vínculo sintático enfraquecido — mas ainda assim, vínculo — entre sujeito (“S”) e objeto (“O”). A sinuosidade que marca o símbolo corresponde à instabilidade da relação que está prestes a ser rompida. É assim que podemos representar, em termos actanciais, a situação inicial desse homem deitado de costas no escuro.

A mobilização do protagonista em busca de companhia visa restabelecer o mínimo de vínculo possível para que o seu estatuto actancial de sujeito seja preservado. O próprio vocábulo “companhia” — que, aliás, dá título a essa narrativa de Beckett — sugere uma leitura consentânea à que estamos fazendo. “Companhia”, em termos narrativos, significa “junção”, ou seja, a permanência do vínculo actancial entre sujeito e objeto na alternância *conjunção/disjunção*.

O termo apresenta, também, um aspecto tensivo interessante. A relação interactancial (intersubjetiva ou objetual) prevista pelo vocábulo em substituição ao sujeito intransitivo, solitário, faz pensar numa situação envolvendo ao menos duas grandezas (extensidade) em presença e, conseqüentemente, no grau de intimidade (intensidade) que a proximidade entre elas acarreta. Para constatá-lo, basta verificarmos expressões como “Que companhia no escuro!” e “Que acréscimo adicional a companhia isso ia ser!”, as

quais indicam o estado passional do sujeito que enaltece a presença da companhia.

4.3 CONFUSÕES ENUNCIATIVAS

*O espírito é a coisa
que tem por função estar fora
de si mesmo, e mesmo quando se reflete
é completamente diferente de si mesmo.*

— Paul Valéry

No início da análise, apresentamos a situação central de *Companhia* como sendo a de um sujeito, deitado de costas no escuro, produzindo as suas fantasias para tentar atenuar a sensação de solidão. A imaginação é, portanto, o ato que ele encontra para estabelecer algum vínculo actancial e, com isso, evitar que o seu isolamento o aniquile. Como dissemos, se a disjunção em que ele se encontra durar muito tempo, a ponto de o desligar de tudo e de todos (não apenas na dimensão pragmática mas também na dimensão cognitiva), ela passa a colocar em risco a própria noção de sujeito.

Mas há uma confusão inerente às suas fantasias que é preciso ser examinada mais detidamente. No início da narrativa, o narrador instala no enunciado “um outro imaginando tudo por companhia” (Beckett, 2012, p. 27), designado também como “inventor”. Nesse sentido, assim como ocorre com a voz e com o ouvinte, esse inventor tem um estatuto bastante ambíguo, que causa grande confusão interpretativa da narrativa. É que os vocábulos “inventor”, “voz” e “ouvinte” correspondem antes a definições metalinguísticas de funções actanciais, e não a atores propriamente ditos. Eles correspondem respectivamente aos papéis de “narrador” (inventor), “narração” (voz) e “narratário” (ouvinte).

Além disso, são também, na maioria das vezes, designados simplesmente em termos pronominais, conforme

podemos verificar no trecho a seguir, em que o narrador fornece as diretrizes pronominais da narrativa:

O uso da segunda pessoa marca a voz. O da terceira aquele outro pustulento [o inventor]. Se ele [o ouvinte] pudesse falar para e de quem a voz fala haveria uma primeira. Mas ele não pode. Ele não vai. Você não pode. Você não vai (Beckett, 2012, p. 28).

Na verdade, uma vez que todo “eu” pressupõe um “tu” e vice-versa, podemos dizer que o “tu” marca não apenas a posição da voz, mas também a do ouvinte, respectivamente como o destinador e o destinatário, actantes da comunicação. O “ele” corresponde à voz impessoal do narrador em terceira pessoa, aqui designado também como “inventor”.

O fato de corresponderem a posições actanciais ou figuras pronominais que indicam posições discursivas específicas e mais ou menos estáveis numa situação comunicativa dá uma ligeira aparência de clareza às relações que empreendem uns com os outros. Mas a confusão inicia quando surgem os deslizamentos interpretativos de diversas ordens, provocados por um enunciador que, conforme informamos em outra ocasião, tem preferência pelos valores epistêmicos da “incerteza” e da “confusão”.

Uma primeira confusão a ser destacada é causada pelo uso constante de pronomes anafóricos que não apresentam nenhuma solução segura. Assim, o “tu” enunciado pela voz não tem um referente seguro no texto e designa apenas o papel actancial de destinatário de uma voz anônima, podendo ser preenchido, em termos referenciais, pelo ouvinte ou, ainda, por outros possíveis interlocutores que possam estar compartilhando com ele a mesma situação. Como já advertiu Benveniste, em *Problemas de Linguística Geral II*, os pronomes são formas vazias que recebem sua realidade e sua substância somente do discurso:

A língua provê os falantes de um mesmo sistema de referências pessoais de que cada um se

apropriada pelo ato de linguagem e que, em cada instância de seu emprego, assim que é assumido por seu enunciador, se torna único e sem igual, não podendo realizar-se duas vezes da mesma maneira. Mas, fora do discurso efetivo, *o pronome não é senão uma forma vazia, que não pode ser ligada nem a um objeto nem a um conceito. Ele recebe sua realidade e sua substância somente do discurso* (Émile Benveniste, 1989, p. 69) [grifo meu].

Ocorre que o pronome “tu”, não podendo conceber, pelas próprias leis discursivas às quais Benveniste se refere, um referente exterior à situação de enunciação, e não podendo também, em *Companhia*, encontrar um referente interno seguro por causa da escuridão que obstrui uma possível relação com o ouvinte, permanece uma forma sempre vazia, só podendo ser preenchida arbitrariamente:

[...] ele não pode deixar às vezes de se perguntar se é mesmo para ele e dele que a voz fala. Não pode haver outro com ele no escuro para e de quem a voz fala? Não está talvez ouvindo uma comunicação não destinada a ele? [...] Talvez [queira apenas] acender em sua mente essa *vaga incerteza e embaraço* (Beckett, 2012, p. 28) [grifo meu].

Uma outra confusão é provocada pela presença de uma instância que se recusa a pronunciar a primeira pessoa e, por meio de um recurso que é próprio às leis do discurso (a recursividade), cria metaformulações que se sobrepõem à indagação do suposto narrador “Pois por quê ou? Por que num outro escuro ou no mesmo?”:

Pois por quê ou? Por que num outro escuro ou no mesmo? E a voz de quem perguntando isso? Quem pergunta, A voz de quem perguntando isso? E responde, A dele quem quer que seja que imagina tudo isso. No mesmo escuro que

a sua criatura ou num outro. Por companhia. Quem pergunta no fim, Quem pergunta? E no fim responde como acima? E acrescenta muito depois para si mesmo, A menos que um outro ainda. Em lugar nenhum a ser encontrado. Em lugar nenhum a ser procurado. O impensável último de todos. Inominável. Última pessoa. Eu. Depressa deixá-lo (Beckett, 2012, p. 38).

A recursividade⁵¹ é empregada aqui como um recurso do enunciador para suspender a nomeação de um “eu” (enunciação enunciada) ao mesmo tempo que faz alusão à existência dissimulada de um “Ego” enquanto instância pressuposta ao enunciado (que não pode ser encontrado em nenhum lugar). O emprego da recursividade, nesse caso, faz aparecer uma descontinuidade inevitável, inerente à toda enunciação: a não coincidência entre o Ego que fala e o “eu”, sujeito da enunciação enunciada. Talvez resida aí a recusa do enunciador em nomear-se como “eu”. Por ser uma instância sempre pressuposta, ele é “Inominável. Última pessoa”, uma espécie de “Eu” que nunca poderá ser pronunciado, uma instância que não pode ser moldada numa forma pronominal.

O desdobramento actancial que origina da recursividade se assemelha ao que Deleuze, no texto intitulado “O esgotado”, vai tratar como sendo uma “série” produzida pelo mecanismo verbal de *Companhia* (e também de *Como é*⁵², outra narrativa de Beckett):

A aporia consiste na série inesgotável de todos esses esgotados. “Quantos somos afinal? E quem fala nesse momento? E para quem? E de quê?”

51 De acordo com Greimas e Courtés, “A *recursividade* é uma propriedade das línguas naturais [...], segundo a qual uma unidade sintagmática dada pode encontrar-se tal e qual, no interior de uma mesma hierarquia, em níveis de derivação diferentes (exemplo: ‘a cor das folhas das árvores do jardim dos vizinhos’)” (Greimas; Courtés, 2008, p. 410 [grifo meu].

52 Samuel Beckett, *Como é*, Tradução de Ana Helena Souza, São Paulo, Iluminuras, 2003.

Como formar um todo com a série, subindo, descendo, e com dois, se um fala ao outro, ou com três, se um fala ao outro ainda de outro? (Deleuze, 2011, p. 78).

As confusões produzidas pelas fantasias desse homem que imagina são, portanto, conduzidas por um enunciador atento. Como se soubesse que a permanência no estado de incerteza pudesse se converter num tipo de contrato que anulasse o próprio valor modal da “incerteza” (mediante uma espécie de certeza negativa, que poderia ser formulada como “certeza da dúvida”⁵³), esse enunciador lança uma suspeita sobre a existência dessa instância inominável, responsável pela maquinação de todos esses conflitos enunciativos mencionados até aqui. Trata-se do “Inventor da voz e do seu ouvinte e de si mesmo”:

Inventor da voz e do seu ouvinte e de si mesmo.
Inventor de si mesmo por companhia. Deixar assim. Ele fala de si mesmo como de um outro. Ele diz falando de si mesmo, Ele fala de si mesmo como de um outro. A si mesmo ele inventa também por companhia (Beckett, 2012, p. 39).

Essa instância está representada, também, pelo sincretismo “Inventor inventado inventando isso tudo por companhia” (Beckett, 2012, p. 39).

A situação se apresenta ora como se diferentes papéis fossem representados por um mesmo ator, ora como se cada um desses papéis adquirisse o contorno de atores independentes, com identidade própria, que se encontram na mente criadora desse sujeito. A voz (que expressa), o ouvinte (que escuta) e o inventor/narrador (que imagina/narra) seriam, portanto, atores (ou *quasi*-atores) que

53 Afinal, como adverte o narrador, a confusão não pode durar muito tempo (“Confusão também é companhia até certo ponto”, Cf. Beckett, 2012, p. 39 [grifo meu].

habitariam o espaço mental desse homem solitário. Esses atores, em seu discurso-imaginação, fariam a dramatização dos conteúdos produzidos pela sua mente impossibilitada de se reconhecer, e consequentemente de desencadear a voz na primeira pessoa.

Essa tensão é sugerida, ainda, numa passagem sutil de *Companhia*, perceptível apenas na edição inglesa, no trecho final “*And you as you always were. // Alone*”⁵⁴ (Beckett, 2012, p. 89). No significante “*alone*”, do trecho selecionado, pode ser lido o significado de “sozinho”, “só”. Mas, de maneira menos óbvia, pode também ser lido algo como “*todos são um*”, se pensarmos que “*alone*” traz em sua formação os signos “*all*” + “*one*” (*todos/um*), sugerindo a integração de todos os atores (“*all*”) em um (“*one*”). Portanto, a palavra “*alone*” não apenas alude à situação solitária do sujeito, mas acaba por levantar a suspeita sobre a comum identidade de todos atores.

A possibilidade da comum identidade desses autores aponta para a suspeita de uma tendência autobiográfica da enunciação beckettiana em *Companhia*, já ressaltada pela crítica. Eugene Webb, por exemplo, afirma que se trata do texto de Beckett em que se encontram de maneira mais explícita os “ecos de incidentes de sua infância [leia-se aqui “infância de Beckett”]”⁵⁵. Esses incidentes, que se estendem também à juventude e velhice de Beckett, são lidos nos episódios que a voz relata ao ouvinte. Alguns deles foram enumerados no prefácio de Fábio de Souza Andrade à edição de *Companhia*, recém-lançada pela Editora Globo. São eles:

[...] o episódio em que um pai, evitando testemunhar o parto difícil de seu filho, passa o dia caminhando pelo campo; o aborto da namorada grávida seguido por uma ruptura; os mergulhos

54 Na tradução brasileira, de Ana Helena Souza: “E você como você sempre esteve. / Sozinho”.

55 Cf. Antonio Gonçalves Filho, “O último olhar de Beckett”. *Estadão* (26 de março de 2012).

que uma criança arrisca, apavorada e incentivada pelo pai, do alto de um rochedo para um mar revolto; o caso do ouriço que, vítima da boa vontade equivocada de um menino, morre sufocado e faminto numa caixa de sapatos; a caminhada difícil de um velho deixando rastro efêmero na neve branca (Andrade *apud* Beckett, 2012, p. 13-14).

Impossível saber o motivo de tão indireta narrativa autobiográfica. Mas a tendência autobiográfica da obra fica apenas sugerida, uma vez que foram apagadas importantes marcas tradicionais que delinearam o gênero — como, por exemplo, a projeção da primeira pessoa (“eu”) no discurso, a identificação do enunciador-autor, do narrador e do “eu” que assume a palavra, o encadeamento mais ou menos linear dos fatos supostamente vividos segundo a ordem em que ocorreram no tempo, a recorrência a referências temporais e espaciais atestadas de alguma maneira ou mesmo documentadas.

4.4 PARA AVANÇAR, GIRO EM TORNO DE MIM MESMO

Poeta.

*Enquanto faz os seus versos,
há um período durante o qual
ele não sabe se está próximo do fim
ou se ainda não avançou nada.*

*Um e outro são verdadeiros. E esse período
pode durar quase tanto quanto todo o trabalho.*

— Paul Valéry

Já tivemos a oportunidade de mostrar, em diversos momentos, que a experiência radical do mecanismo discursivo de *Companhia*, ao projetar a todo instante companhias imaginárias para atenuar o seu nada⁵⁶, retarda a chegada do

⁵⁶ Cf. Beckett, 2012, p. 52.

momento remissivo final, enquanto o sujeito espera em vão por companhia. Agora há pouco, vimos, também, que o enunciador suspende a verbalização da primeira pessoa, em prol de uma proliferação pronominal e actancial que parece às vezes disfarçar o tom autobiográfico do texto, interpretação possível devido a uma sombra de identidade que paira sobre os episódios narrados pela voz e também sobre os personagens do drama enunciativo de *Companhia*.

Em todo caso, prevalece a alternância entre forças articuladoras (as continuidades) e forças desarticuladoras (as descontinuidades) na condução da narrativa.

A dinâmica narrativa de *Companhia*, que sempre retorna ao zero (com as interrupções) para, a partir daí, tentar sem sucesso a retomada do percurso, contribui para suscitar na história um certo efeito de circularidade. Por isso, se é possível falar, nesse caso, de evolução narrativa, esta não acontece à semelhança da figura geométrica da linha, em que o traço retilíneo representaria a sucessão temporal dos fatos. Ao contrário, em *Companhia*, a evolução narrativa é sugerida pela forma espiralada, com um pequeno deslocamento (e em Beckett, é preciso ressaltar, esse deslocamento é quase imperceptível) do traço à medida que se completa cada volta do espiral, que vai diminuindo em sua circunferência em direção ao ponto da figura geométrica, o qual ainda não se sabe ao certo se inicial ou final.

A dinâmica inerente ao espiral recebe ainda um acréscimo de sentido pertinente à análise quando associada à figura do “ciclone”, que, como revelam os versos de Jean Tardieu⁵⁷, para “avançar, gir[a] em torno de [si] mesmo”:

Para avançar, giro em torno de mim mesmo
Ciclone pela imobilidade habitado.
(Tardieu *apud* Zilberberg, 2011a, p. 142-143)

⁵⁷ Os versos de Jean Tardieu foram citados por Zilberberg de uma citação de Bachelard, feita no livro *A Poética do espaço*. Na edição brasileira, os versos se encontram em: Gaston Bachelard, *A Poética do espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 218.

A tensão presente nos versos de Tardieu, que articulam programas narrativos que se excluem mutuamente, é muito semelhante ao que ocorre em *Companhia*. Só que, diferentemente do ciclone de Tardieu, não é certo que a narrativa de Beckett avance, uma vez que, nela, início e fim se confundem. Em certo sentido, é até possível dizer que ela, depois de diversas tentativas de avanço, recua ao instante zero, como teremos a oportunidade de verificar mais adiante.

A narrativa se alimenta, portanto, desse constante “giro em torno de [si] mesm[a]”, que marca a alternância entre presenças (conjunções) e ausências (disjunções) provisórias de companhia. Todo esse processo está representado no trecho a seguir:

Iminente há algum tempo o seguinte. A necessidade de companhia descontínua. Momentos em que a sua própria sem mistura um alívio. Então a voz uma intrusa. Assim como a imagem do ouvinte. Assim como a sua própria. Remorso no mesmo instante por tê-las suscitado e problema de como dar-lhes um fim (Beckett, 1985, p. 41) [tradução minha]⁵⁸.

O trecho acima ilustra bem a dinâmica a que estamos nos referindo. A presença da companhia não pode ser contínua, sua permanência não pode se prolongar por muito tempo. Isso significa que o homem deitado no escuro precisa apartar-se de sua própria companhia, mesmo que esta

⁵⁸ Nesse trecho, optei por fazer de punho próprio a minha tradução, tomando como texto de partida a edição francesa de *Companhia* (*Compagnie*), uma espécie de segundo original escrito também por Samuel Beckett. As razões para essa escolha se devem ao fato de a versão francesa de *Companhia* apresentar, no trecho destacado, elementos de pertinência ao desenvolvimento de minha análise. Eis o original, em francês: “Menace depuis un moment ce qui suit. Le besoin de compagnie discontinu. Des moments où la sienne sans mélange un soulagement. Alors la voix une intruse. De même que l’image de l’entendeur. De même que la sienne. Regret du même coup de les avoir suscitées et problème comment en finir” (Beckett, 1985, p. 41).

em alguns momentos lhe pareça “um alívio”. É como se ele reconhecesse que a permanência demorada de uma companhia, sem a aproximação alternada de outras companhias, com o passar do tempo pudesse suscitar-lhe sensações indesejadas, ou seja, algo bem diferente da sensação de “alívio” sentida inicialmente. Daí decorre a formulação “necessidade de companhia descontínua”, em detrimento da companhia “sem mistura” (que podemos nomear de “companhia contínua”).

A estrutura actancial da “companhia contínua” e a da “companhia descontínua” apresentam configuração completamente diferente uma da outra. Enquanto a primeira corresponde a um estado permanente de conjunção (permanência que promove a descaracterização da própria noção de “fazer” pressuposta pela operação de conjunção), a segunda corresponde a um processo que alterna continuamente conjunção e disjunção. A predileção desse enunciador é, portanto, claramente pelo caráter transitório da companhia descontínua.

Desse modo, o “alívio” que o sujeito sente pela presença de sua própria companhia “sem mistura” (companhia contínua) contrasta com a “necessidade de companhia descontínua”. A sensação de “alívio”, estado de alma típico do sujeito em conjunção com o objeto desejado, é interrompida pela carência do sujeito que não se contenta com a sua própria companhia e, por isso, espera por outras (as companhias descontínuas). A suspensão desse estado de relaxamento dá, portanto, origem a uma direção, a qual mobiliza o sujeito a criar, em suas fantasias, companhias sempre transitórias. É exatamente essa transitividade que assegura ao enunciador a garantia de um mínimo de evolução narrativa, ainda que esta não se desenvolva em sua dimensão pragmática. Por isso, ele reforça essa necessidade de respeitar o caráter transitório da companhia mesmo para aquelas companhias consideradas para ele uma “intrusão” (“Então a voz uma intrusa. Assim como a imagem do ouvinte. Assim como a sua própria.”), as quais é preciso dar

um fim (“Remorso no mesmo instante por tê-las suscitado e problema de como dar-lhes um fim”).

O princípio da dinâmica discursiva que subjaz às relações alternadas de conjunção e disjunção entre os personagens de *Companhia* é marcado pelo traço da concessividade, sem o qual as relações juntivas perdem todo o poder de articulação na trama da narrativa. Esse princípio foi explicado por Zilberberg, no livro *Elementos de Semiótica Tensiva*, na subseção intitulada “O comércio da implicação e da concessão”⁵⁹.

Ao examinar os tipos de relações previstas pelo quadrado semiótico, elaborado pela semiótica greimasiana, Zilberberg faz uma distinção entre a relação de contrariedade e as outras duas relações (de contradição e de implicação). Segundo o semioticista, enquanto a primeira concerne mais a um estado de coisas “e não a um *fazer* propriamente dito” (Zilberberg, 2011a, p. 98), as outras duas são marcadas por um caráter operatório que articula conjunção (para as relações implicativas) e disjunção (para as relações contraditórias). Essa assimetria entre a relação de implicação e a de contradição levou Zilberberg a introduzir o que ele vai chamar de “uma segunda dimensão”, que corresponde à “tensão entre a implicação e a concessão” (Zilberberg, 2011a, p. 98). O objetivo dele é sobrepor as operações de conjunção e disjunção às relações de implicação e concessão, de modo que se possa depreender, dessa sobreposição, tanto “*conjunções [...] implicativas e concessivas*” quanto “*disjunções [...] implicativas e concessivas*” (Zilberberg, 2011a, p. 98) [grifo meu].

Mais adiante, em suas reflexões, Zilberberg explica melhor o estatuto das relações implicativas e das relações concessivas:

As relações concessivas se distinguem das relações implicativas por sua extensão discursiva.
Não há relações concessivas a não ser em dis-

59 Cf. Zilberberg, 2011a, p. 98-100.

curso. As relações implicativas são tendencialmente aforísticas e generalizantes, e sua aproximação define em parte o sistema de crenças e práticas próprias a um dado socioleto. Correlativamente, as relações concessivas intervêm quando as relações implicativas falham (Zilberberg, 2011a, p. 99).

Se tomarmos, então, essas considerações feitas por Zilberberg, podemos dizer que, em *Companhia*, o sujeito que permanece deitado no escuro se mobiliza para recusar esse sistema que busca atualizar a todo instante a escuridão, o silêncio e o vazio, ainda que esse projeto se mostre em vão, como informa o narrador nos dois últimos parágrafos⁶⁰. Assim, em todas as operações que esse sujeito realiza por meio de suas fantasias, sejam elas de disjunção, sejam de conjunção, subjaz uma força concessiva que tenta conter a realização dos valores remissivos (que respondem pelas relações implicativas) previstos pelo sistema de *Companhia*, os quais ameaçam paralisar a narrativa, seja por uma conjunção acomodada, seja por uma disjunção permanente.

O efeito de sentido desse enquadramento discursivo da concessividade nas operações narrativas de *Companhia* é vertiginoso. Por vezes, o caráter transitório que caracteriza tais operações dá um sentido de ambiguidade, de modo que o fazer interpretativo pode se ver desamparado a qualquer instante com a pergunta: “Está sozinho ou acompanhado, esse homem deitado no escuro?”. A indecidibilidade interpretativa que daí pode surgir, inerente à situação descrita há pouco, faz pensar que coexistem dois estados contraditórios, o da companhia “sem mistura” (contínua) e o da companhia descontínua (ou seja, o do sujeito solitário em companhia de si próprio ao mesmo tempo que o das companhias imaginárias).

É possível que, com isso, o enunciador beckettiano esteja apenas revelando o traço de complexidade que está

60 Cf. Beckett, ?, p. 62-63.

presente nas coisas do mundo, e que um certo modo de ver da tradição não privilegiou, acostumada a estabelecer as significações sob a ótica de dicotomias. Numa ótica da complexidade, ao contrário, as significações estão impregnadas de ambiguidade, as certezas são substituídas pelas incertezas, pelas imprecisões.

4.5 TEXTUALIZAÇÃO DO ESBOÇO

Esse texto de Beckett, como diz o próprio narrador num determinado momento, é um “esboço”⁶¹. Mas essa forma discursiva disforme apresenta dois segmentos que a delimitam em seu início e fim, os quais merecem nossa atenção. A obra começa com o enunciado “Uma voz chega a alguém no escuro. Imaginar” e encerra com o sintagma “Sozinho”. Mesmo que todos os parágrafos estejam separados uns dos outros por um espaçamento de igual tamanho e de pelo menos uma linha — o que expressa, entre outras coisas, o sentido de vazio ao mesmo tempo em que parece simular um movimento irregular de expansão e concentração do parágrafo —, esses dois segmentos se sobressaem, como unidades semióticas, de todos os outros parágrafos, por razões de diversas ordens, as quais tentaremos enumerar e examinar cuidadosamente antes de darmos prosseguimento à análise.

O primeiro aspecto que os distingue do restante da obra é o tamanho. São os dois únicos parágrafos — se é que é possível chamá-los de “parágrafos” — cujo tamanho é inferior a três linhas, sendo que o segundo parágrafo, formado apenas pelo sintagma “Sozinho”, é ainda destacado em algumas das edições e também nas traduções da obra para o português, o que reforça ainda mais o seu aspecto singular quando comparado ao restante da obra. No volume da trilogia *Nohow on*, por exemplo, em que *Companhia* (*Company*) fora publicado junto de *Mal visto Mal dito* (*Ill Seen Ill*

⁶¹ Ver Beckett (2012, p. 39).

Said) e *Pra frente o pior* (*Worstward Ho*), a palavra “Alone” encerra o texto em posição centralizada, semelhante ao uso que se fazia da expressão “fim” no final de algumas obras literárias e da qual o cinema clássico se valeu com muita frequência. Esse posicionamento centralizado da palavra “Alone” foi mantido na tradução da obra em Portugal⁶², ao passo que, na tradução brasileira⁶³, a palavra foi grafada em Caixa-Alta, ou seja, na forma “SOZINHO”, e logo em seguida, três linhas abaixo, foi inserida a expressão “FIM”, também em Caixa-Alta. Na primeira edição da obra (em inglês), publicada pela editora John Calder⁶⁴, e na edição francesa, publicada pela Minuit⁶⁵, as palavras, respectivamente “Alone” e “Seul”, são inseridas, sem nenhum realce adicional, como se fossem uma entrada normal de parágrafo, preservando, inclusive, o recuo próprio a essa unidade textual.

Um outro aspecto que destaca esses dois segmentos do restante da obra é a relação de subordinação de cada um deles com o parágrafo adjacente, ou seja, com o parágrafo subsequente, no caso do enunciado “Uma voz chega a alguém no escuro. Imaginar”, e com o parágrafo antecedente, no caso da expressão “Sozinho”. Na abertura da obra, o segmento subordinado (parágrafo seguinte) é a unidade textual maior, parágrafo que inicia com o sintagma preposicional “A alguém deitado de costas no escuro”, na medida em que ele depende do segmento antecedente (“Uma voz chega”) para preencher-lhe o sentido:

Uma voz chega a alguém no escuro. Imaginar.

A alguém deitado de costas no escuro. Isso ele pode dizer pela pressão nas partes traseiras e pela mudança do escuro quando ele fecha os olhos e de novo quando os abre de novo. Só uma

62 Cf. Beckett, 2012.

63 Cf. Beckett, 1982.

64 Cf. Beckett, 1980.

65 Cf. Beckett, 1985.

pequena parte do que é dito pode ser verificada
[grifo nosso] (Beckett, 2012, p. 27).

No final da obra, é o enunciado “E você como você sempre esteve” que passa a depender do segmento “Sozinho” — e por isso lhe está subordinado — para que seja restabelecida a continuidade rompida do enunciado e consequentemente a significação seja preenchida:

[...] Com cada palavra inane um pouco mais
perto da última. E como a fábula também. A
fábula de alguém com você no escuro. A fábula
de alguém fabulando de alguém com você no
escuro. E como melhor no fim trabalho perdido
e silêncio. *E você como você sempre esteve..*

Sozinho.

(Beckett, 2012, p. 63) [grifo nosso].

Além da relação sintática de subordinação marcada por esses dois segmentos que delimitam o texto em suas extremidades, há uma questão de ordem semântica que reforça ainda mais a ênfase que recai sobre eles. Por exemplo, o sintagma “Uma voz chega a alguém no escuro” é, no livro, a primeira manifestação da “voz” narrativa ao leitor, ao mesmo tempo em que revela, no nível do enunciado, o acontecimento de uma voz dirigida a alguém. De fato, o enunciado coloca em cena imediatamente o enunciatário (o leitor implícito), na medida em que a voz discursiva chega não apenas ao actante do enunciado (esse “alguém” que é o ouvinte e se encontra no escuro), mas também ao actante da enunciação, o leitor implícito (ou enunciatário). Em outras palavras, a voz vem a alguém no escuro ao mesmo tempo em que vem também ao leitor, ainda que, para um, ela chegue via percepção auditiva, e, para o outro, via percepção visual. Quanto à expressão “Sozinho”, ela confirma no plano da expressão exatamente o que informa o conteúdo: é um elemento gráfico apresentado isoladamente no texto,

assim como, em seu conteúdo, revela a solidão do sujeito que se encontra deitado de costas no escuro.

Vê-se, portanto, que o “esboço” esconde por trás de sua aparência disforme regularidades que motivam elementos significativos do texto quando tomado em seu conjunto.

4.6 CONFUSÃO DAS INSTÂNCIAS

Quem está habituado a ler as obras de Beckett deve saber que o enunciador beckettiano costuma criar um metadiscurso que não se sabe se instrutivo ou se embaralhador do sentido da história. É assim que, em *Companhia*, ora ele explica os investimentos pronominais das vozes anônimas: “O uso da segunda pessoa marca a voz. O da terceira aquele outro pustulento” (Beckett, 2012, p. 28); ora revela aspectos da voz condenada à repetição: “Outro traço a sua repetitividade [da voz]. Repetidamente com apenas variantes menores o mesmo passado” (Beckett, 2012, p. 32); mas ora, também, instaura dúvidas sobre o ambiente ao redor do ouvinte:

Deitado de costas num lugar escuro de forma e dimensões ainda a serem inventadas. Ouvindo a intervalos uma voz sobre a qual inseguro se se dirige a ele ou a um outro partilhando sua situação. Não havendo nada a demonstrar quando ela descreve corretamente a sua situação que a descrição não seja em benefício de um outro na mesma situação [grifo nosso] (Beckett, 2012, p. 50-51).

O leitor é então conduzido às incertezas e hesitações de um enunciador que não lhe facilita o trabalho interpretativo. Mas, apesar disso, é possível encontrar em alguns pontos específicos da narrativa elementos significativos que nos ajudam a reconhecer um princípio de unidade que perpassa todo o texto. Em *Companhia*, esses elementos já se encontram presentes nos dois segmentos destacados na seção

anterior que clivam o texto em dois níveis, um subordinante — em que se encontram os segmentos “Uma voz chega a alguém no escuro. Imaginar” e “Sozinho” — e um nível subordinado — no qual se encontram não apenas os parágrafos adjacentes, mas também todo o restante do texto. É justamente a instrução enunciativa presente nesses dois segmentos que vai orientar e fundamentar as reflexões a seguir.

A ambiguidade criada no primeiro parágrafo, quando uma voz parece dirigir-se ao leitor e ao mesmo tempo ao ouvinte, actante do enunciado, torna-se ainda maior devido ao emprego do verbo “chega”, que, além de indicar o tempo *presente*, revela o movimento centrípeto da voz em direção ao lugar onde se encontra o enunciador que não diz expressamente “eu” (de fato, ele não diz “Uma voz chega a mim no escuro”). Assim, ao introduzir o sintagma “Uma voz chega a alguém no escuro”, o enunciador opta por instalar no enunciado um observador que se coloca no mesmo tempo e lugar em que se encontram os actantes “voz” e “ouvinte”. Mas o emprego do verbo no presente e a proximidade espacial entre o observador e esses dois actantes do enunciado parecem lançar-nos de volta ao instante da enunciação. É como se estivesse dissolvida aí a distância que separa *tempo*, *espaço* e *pessoa* da enunciação e do enunciado.

Gérard Genette já mencionara esse efeito de “confusão das instâncias” bastante comum quando há uma coincidência rigorosa entre história (termo equivalente à noção semiótica de “enunciado”) e discurso (equivalente à noção semiótica de “enunciação”). Segundo ele, “a confusão das instâncias pode funcionar [...] em duas direções opostas, conforme o acento recair sobre a história ou sobre o discurso” (Genette, 1972, p. 231). Quando incide sobre a história, o efeito de sentido corresponde ao “grau máximo de objetividade”, dado que o “último traço da enunciação [...] desaparece na transparência total da narrativa, que se apaga em proveito da história” (Genette, 1972, p. 231). Por

outro lado, se o acento repousa sobre o discurso, a história parece estar presente apenas como pretexto de uma voz que narra a si própria. Segundo o autor, narrativas no presente teriam essa característica de ora fazerem recair o acento para o lado da história, ora para o lado do discurso.

É, portanto, de um procedimento complexo de embreagem que marca todo o texto de Beckett que decorre esse efeito perturbador que sentimos ao lê-lo. Não apenas o ouvinte que se encontra deitado de costas no escuro — marcado pelo pronome indefinido “alguém”, em “Uma voz chega a alguém no escuro” — mas também a voz anônima a ele dirigida têm, ambos, como origem um mesmo enunciador, que não diz “eu” e dirige a si mesmo como se tivesse falando de um outro, tal como é expresso no trecho a seguir:

Inventor da voz e do seu ouvinte e de si mesmo.
Inventor de si mesmo por companhia. Deixar
assim. *Ele fala de si mesmo como de um outro.* Ele
diz falando de si mesmo, Ele fala de si mesmo
como de um outro. A si mesmo ele inventa tam-
bém por companhia [grifo nosso] (Beckett, 2012,
p. 39).

Vê-se, assim, que o procedimento discursivo aí entrevisto é o simulacro da vida interior de um sujeito enunciador que se recusa falar de si mesmo na primeira pessoa, e por isso “fala de si mesmo como de um outro”. Nessas palavras está claramente verbalizado o procedimento de embreagem.

No final de *Companhia*, quando a voz se dirige ao ouvinte dizendo-lhe “E você como você sempre esteve. Sozinho”, é preciso ver aí um procedimento discursivo que sobre põe duas embreagens actanciais: i) se entendermos que o “você”, ou seja, o destinatário da voz, não é um actante do enunciado (o ouvinte), mas um actante da enunciação (o leitor/“ouvinte”, pressuposto pelo enunciado); ii) e se, num segundo momento, suspendermos também a oposição “eu”/“você”. Nesse caso, seria “eu” falando “comigo mesmo”. Tomando como ponto de partida a semiótica da

presença, esse “eu” estaria virtualmente presente ao longo de todo o texto. Esse procedimento “de o narrador dirigir-se a si mesmo como *tu* [ou *ele*] ao longo de quase toda a obra [mas não em pontos localizados]” é conhecido como “macroembreagem” (Fiorin, 2002, p. 120-121).

O *status* desse enunciador que se esconde atrás da dramatização pronominal dos actantes que instala em seu discurso supõe a existência de uma instância desprovida de voz. Essa instância é o imaginador ou fabulador.

Parte III

PERSPECTIVAS PARA A ABORDAGEM DO FIGURAL

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

A inquietante estranheza que perpassa *Companhia* do início ao fim remete a um tipo de contrato veridictório em que o enunciador promove uma espécie de suspensão radical das convicções assentes num microuniverso semântico. Com isso, cria-se uma suspeita acerca do mundo e dos valores que aí circulam, uma vez que a dimensão fiduciária do sujeito (no caso de *Companhia*, o homem que permanece deitado no escuro) é completamente abalada. No ápice dessa estranheza se encontra um “eu” que não se identifica consigo próprio. Na verdade, o enunciador beckettiano livra esse “eu” de tudo o que possa identificá-lo com o “si próprio” e, no silêncio escuro, recolhe-o numa espécie de subjetividade hiperconcentrada a que vai chamar de “O impensável último de todos. Inominável. Última pessoa. Eu” (Beckett, 2012, p. 38).

Depurado das lembranças de momentos vividos no passado, o estatuto desse sujeito que imagina tudo por companhia é, portanto, quase imaterial (se considerarmos sua reduzida densidade sêmica marcada pelo pronome indefinido “alguém”). Como revela o próprio enunciador, do ponto de vista ontológico ele é um ser que não existe:

Em lugar nenhum a ser encontrado. Em lugar
nenhum a ser procurado (Beckett, 2012, p. 38).

Embora não se possa encontrá-lo nem procurá-lo em “lugar nenhum” (como sugere o enunciador), sua presença é inegável. Ela está dissolvida num contínuo fluxo de consciência de um observador hipertrofiado, a quem menos interessa a competência de verbalizar, e mais a competência de conhecer. Esse “sair de si” para perscrutar o mundo enquanto sensações e vivências da imaginação corresponde

a um ato semelhante ao que pretendeu investigar sistematicamente o fenomenólogo Edmund Husserl ao longo de sua vasta obra.

No texto “*Intentionalité et sensation*”, Emmanuel Levinas descreve esse mecanismo de “sair de si” como um acontecimento primordial na constituição da fenomenologia de Husserl:

A intencionalidade trouxe a ideia nova de um [mecanismo de] *sair de si*, acontecimento primordial, condicionante de todos os outros (Levinas, 2006, p. 145) [grifo meu].

Essas poucas observações sugerem uma aproximação amigável entre a dimensão semântica (da linguagem) e a dimensão estésica (da percepção) em *Companhia*.

Nesta parte da tese, gostaríamos de trazer ao leitor uma pequena contribuição ao aproximar esses três planetas diferentes, a literatura de Beckett (em *Companhia*), a semiótica e a fenomenologia, por acreditarmos que, juntos, eles podem formar um sistema de significação esclarecedor de fenômenos discursivos que encontramos em especial no discurso literário do século XX.

5.1 SEMIÓTICA E FENOMENOLOGIA

Um exame arqueológico das ciências é suficiente para revelar que, ao longo de sua história, a constituição de um saber científico sofre a sobredeterminação da episteme dominante de cada época. Essa proposição, sugerida pelas reflexões de Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (2000), vem corroborar uma observação comumente feita quando se trata de relatar os primeiros passos da semiótica: a de que esta se valeu de princípios lógico-matemáticos de formalização para adquirir o *status* de ciência, seguindo, portanto, os mesmos passos da linguística estrutural.

Mas a vizinhança epistêmica da semiótica é concorrida. Se ao lado da lógica e da matemática podemos mencionar,

também, a antropologia, é ainda a uma outra “vizinhança” que será dedicada uma atenção mais declarada por parte do autor. De fato, considerando *Semântica estrutural* como sendo a obra em que A. J. Greimas elabora boa parte dos fundamentos daquilo que, posteriormente, viria a ser conhecido como “teoria semiótica”, notamos que é à fenomenologia de Merleau-Ponty que o autor dedica a subseção “A primeira escolha epistêmica”:

É com conhecimento de causa que propomos considerar a percepção como o lugar não linguístico onde se situa a apreensão da significação. [...] Embora reconhecendo nossas preferências subjetivas pela teoria da percepção tal como foi desenvolvida recentemente na França por Merleau-Ponty [...] Uma tal atitude, por conseguinte, mesmo sendo provisória, aparece como rentável nesse momento histórico que é o nosso: é difícil imaginar outros critérios de pertinência aceitáveis por todos (Greimas, 2007, p. 8-9).

A escolha pela fenomenologia não parece fortuita. Nas palavras do próprio autor, é no nível da *percepção* da obra que os fatos estéticos devem ser tratados: “Vê-se também que a explicação dos fatos estéticos se situa atualmente mais no nível da percepção da obra, e não mais naquele da exploração do gênio ou da imaginação” (Greimas, 2007, p. 9). Não é difícil ver nessas observações que é a proximidade com a fenomenologia que primeiro oferece ao autor a possibilidade de uma abordagem do fato estético alheia das tradicionais investigações “do gênio” do autor ou, ainda, dos estudos de caráter puramente interpretativo que dominavam a época⁶⁶.

66 Há, nesse sentido, muita coisa em comum entre a fenomenologia, entendida como teoria das essências, e a semiótica, teoria da significação, especialmente se, a partir dessas observações, considerarmos as *essências* e a *significação* sob a ótica da *imanência* tal como entendida pela semiótica.

5.2 CONSIDERAÇÕES ACERCA DA SIGNIFICAÇÃO

Transcorridas algumas décadas desde *Semântica estrutural*, obra considerada fundadora dos estudos sobre a significação, novamente é a fenomenologia que volta à cena — sobretudo a partir da publicação de *De l'imperfection* (Greimas, 1987), obra de forte apelo fenomenológico —, ocupando ainda hoje lugar de interesse nas investigações sobre a significação. Com relação a essa aproximação da semiótica com a fenomenologia, basta um olhar para a instabilidade que o termo “significação” comporta — nas definições fornecidas pelo próprio Greimas — para certificarmos do interesse dessa aproximação.

Segundo Greimas, o eixo semântico que abrange o termo *significação* nos convida a considerá-la sob diferentes maneiras: (i) “[...] a significação é suscetível de designar ora o fazer [...], ora o estado [...]. Desse ponto de vista, pode ser parafraseada quer como “produção do sentido”, quer como “sentido produzido” (Greimas; Courtés, 2008, p. 459); (ii) “[...] opondo-a a ‘sentido’ [...] definir-se-á [...] a significação como sentido articulado” 2008, p. 459); (iii) “[...] o termo significação é ainda utilizado para denominar a substância do conteúdo” 2008, p. 459; etc. Apesar de todas essas definições, podemos primeiramente ressaltar dois pontos fundamentais que tornam a significação foco de interesse tanto da semiótica quanto da fenomenologia: o caráter apodítico e a onipresença da significação.

5.3 O CARÁTER APODÍTICO DA SIGNIFICAÇÃO

É interessante notar que tanto para a semiótica quanto para a fenomenologia o mundo e o homem não são problematizados em termos de existência objetiva. De acordo com Greimas, diferentemente das ciências da natureza, que “[...] se interrogam para saber como são o homem e o mundo, as ciências do homem se interrogam [...] para saber o que significam um e outro” (2007, p. 5). Mais adiante, Greimas

vai complementar essa afirmação dizendo que a semântica — entendida aqui como única disciplina apta a estudar a significação manifesta nos diferentes conjuntos significantes — é a disciplina mais apropriada para investigar o homem e o mundo enquanto significação. Husserl, por sua vez, não apenas sustentava semelhante oposição, delimitando o campo do conhecimento, de um lado, em *ciências da natureza* e, de outro, *ciências do espírito* (estas, em certo sentido, similares às nossas ciências humanas), mas buscava, por meio da *fenomenologia transcendental*, fornecer um método rigoroso de investigação nas ciências humanas e, também, ultrapassar o objetivismo naturalista das ciências naturais:

Nesta atitude [do filósofo que adota a fenomenologia transcendental] consegue-se construir uma ciência do espírito absolutamente autônoma, no modo de uma consequente compreensão de si mesmo e compreensão do mundo como obra do espírito (Husserl, 2008, p. 87).

Obviamente há uma diferença significativa, ora mais acentuada, ora mais sutil, entre as duas abordagens, pois para Greimas a significação é obra da linguagem, ao passo que para Husserl, ela é “obra do espírito”. Independente das diferenças e dos pressupostos epistemológicos que movem o pensamento de Greimas e de Husserl, o fato é que para ambos a *significação* goza dos mesmos direitos de existência que o *objetivismo naturalista*. Aliás, nesse sentido, sabemos que são fortes os argumentos de ambos os autores de que a significação goza de um lugar de prestígio ainda maior, pois que está sempre pressuposta à realidade quando se tem o homem (em Greimas, representado metonimicamente pela *linguagem*, e em Husserl, pela *consciência transcendental*) como centro a partir do qual ela irradia.

5.4 A ONIPRESENÇA DA SIGNIFICAÇÃO

Uma vez aceito o caráter apodíctico da significação, é preciso reconhecer também — como ressalta Bégout referindo-se ao projeto fenomenológico de Husserl — sua onipresença em “[...] todos os estágios da experiência, da temporalidade mais originária e mais interna do sujeito às configurações sociais e históricas” (Bégout, 2003, p. 34). Também aqui o foco de interesse — e, ao mesmo tempo, o ponto de partida para se fundar uma teoria que subsumisse as ciências humanas (e, mesmo, que estivesse na base de toda forma de conhecimento) — parece comum à semiótica e à fenomenologia, que reconhecem, ambas, o mundo como sendo fonte inesgotável de significações provenientes de diferentes conjuntos significantes.

No caso específico da semiótica, não podemos esquecer que, em vários momentos ao longo de sua obra, Greimas chama a atenção para uma “exigência íntima” que deveria acompanhar todo semioticista envolvido na construção ininterrupta da teoria da significação, a saber, o gesto de “morder a realidade” (Cf. Greimas, 1970, p. 11). Sem esse gesto de “retorno às coisas mesmas” (proclamado por Husserl já em sua primeira obra de grande importância, as *Investigações lógicas*, que, ao nosso ver, parece tê-lo conduzido à elaboração do conceito de “mundo da vida”, do alemão “Lebenswelt”, em sua obra tardia, *A crise da humanidade europeia e a filosofia*) ou de “morder a realidade” (exigência reivindicada por Greimas), a radicalidade do pensamento dos dois autores parece ficar completamente anulada⁶⁷.

67 Em Husserl, o sentido de “coisas” na expressão “retorno às coisas mesmas” não deve ser motivo de equívocos. A expressão no original, em alemão, é significativa a esse respeito: “Sache”, na expressão “auf die Sachen selbst zuruckgehen” (“retorno às coisas mesmas”), não tem o sentido de “coisas materiais” presentes na natureza (para as quais o alemão dispõe da palavra “Dinge”). A palavra “Sache” evoca, ao contrário, as “coisas” que são objetos de discussão, e portanto inclui

5.5 PERCEPÇÃO, FIGURATIVIDADE E FIGURALIDADE

A atenção dada, em *Semântica estrutural*, à percepção não se limita apenas a demarcar a posição de Greimas frente às outras abordagens, conforme assinalamos há pouco. Ela também visa a suspensão da distinção entre a semântica linguística e a semiologia saussuriana⁶⁸. A esse respeito, vale lembrar ainda que, embora nesse momento tenha o rótulo de “semântica estrutural”, o projeto de Greimas busca tão-somente dar conta do que ele chama “onipresença da significação” que, mediante os diversos conjuntos significantes, assola o homem “de manhã à noite e da idade pré-natal à morte” (Greimas, 2007, p. 8).

Daí a importância dada à percepção, e daí, também, a necessidade de suspender a distinção mencionada para que o seu projeto ultrapasse os limites de uma semântica linguística e passe a ser uma semântica de todos os conjuntos significantes e, portanto, ao nosso ver, uma semiótica ainda não declarada. Mas, por outro lado, era necessário que todos esses conjuntos significantes, provenientes de diferentes ordens sensoriais, fossem tratados nos limites da língua natural que, como assevera o autor, ocupa uma situação privilegiada frente aos outros sistemas de significação. Vê-se que, nesse momento, já estão imbricados três elementos fundamentais (significação, percepção e linguagem) que Greimas articula para a elaboração de sua teoria.

Na teoria semiótica, o lugar, a princípio, de direito desses três elementos parece ser a *figuratividade*. De fato, é por meio da dimensão figurativa dos textos que temos acesso aos elementos significativos da ordem da sensibilidade e da afetividade apreendidos pela percepção. Mas o lugar que a linguagem ocupa no campo da semiótica, e consequentemente uma certa gramática que a noção comporta, parece convocar ainda uma outra dimensão, a da *figura-*

coisas materiais, formais, culturais, quando tomadas como objeto de análise (Cf. Bégout, 2003, p. 11).

68 Cf. Greimas (2007, p. 8-9).

lidade. Assim, se uma primeira abordagem semiótica do papel da percepção na constituição do sentido foi tratada no campo da figuratividade — mais exatamente no exame da correspondência “entre as figuras do plano da expressão do mundo natural e as figuras do plano do conteúdo de uma língua” (Cf. Bertrand, 2003, p. 147), em que se valia, então, das operações discursivas de iconização visando a construção do efeito de realidade — as investigações atuais sobre a percepção parecem, com os estudos sobre a tensividade, dar os primeiros passos para uma meticulosa gramaticalização dos elementos sensíveis e afetivos que formam a significação dos textos.

De modo diferente do que normalmente ocorre em narrativas populares, em que a figurativização dos textos, na perspectiva clássica do percurso gerativo de sentido, funciona apenas como que uma cobertura do suporte concreto da linguagem sobre as relações actanciais do nível narrativo, alguns textos a apresentam problematizada em termos de profundidade. Falar, então, de profundidade figurativa é, em certo sentido, assumir uma tomada de posição ligeiramente diferente frente à instância da enunciação, instância que não apenas faz a passagem do nível semio-narrativo para o nível discursivo, mas principalmente passa a ser responsável pela dinâmica da significação decorrente de experiências perceptivas as mais diversas.

5.6 SOBRE A ORIGEM DA SIGNIFICAÇÃO

Ao considerarmos a dimensão sensível dos textos, podemos ser levados a indagar acerca da origem da significação, se esta é sensível ou inteligível. Embora por razões distintas, trata-se de uma questão semelhante à proposta pela filosofia quando esta indagava sobre a origem do conhecimento. Muito comum também na área científica, ela às vezes foi tomada num sentido de origem cronológica do conhecimento, embora, atualmente, ela pareça ser mais bem colocada quando levado em consideração o seu sen-

tido epistemológico, ou seja, os fundamentos e princípios axiomáticos que estão na base do conhecimento.

E parece que, entre as respostas possíveis que os pensadores lhe deram, as mais frequentes derivam para duas direções distintas, ora tendendo para a razão (a dimensão inteligível), ora tendendo para a experiência sensível. Posta já no nascimento da filosofia ocidental por Platão, ou seja, por volta do ano 300 a. C., a questão sobre a origem do conhecimento parece ainda hoje perturbar os projetos científicos do nosso século. Um dos diálogos de Platão, chamado *Teeteto*, a ilustra bem, ao indagar sobre qual princípio estaria em sua origem: a razão ou a experiência sensível.

Em *Teeteto*, Sócrates, personagem e personificação de Platão, encontra Teodoro, que é professor de geometria, e lhe faz o seguinte comentário: “És tu quem reúne à tua volta o maior número de rapazes, e com razão, não só pelo merecimento próprio como pela atração da Geometria. Por isso, caso tenhas encontrado algum jovem de menção, com muito prazer ouvirei o que disseres”.

É então que Teodoro apresenta a Sócrates seu mais brilhante aluno. Num determinado momento, Sócrates confessa a Teeteto que é filho de uma parteira e que exerce a mesma profissão. Assim como as parteiras, em si mesmas estéreis, ajudam outras mulheres a dar à luz, ele, Sócrates, estéril na arte de pensar, ajuda os outros a dar à luz seus pensamentos. E é isso o que ele pretende fazer com Teeteto. Sócrates, então, coloca a Teeteto a seguinte questão: “No teu modo de pensar, [o] que é conhecimento?”. Depois de uma série de indagações, há um momento em que Teeteto lhe responde que “o conhecimento não é mais do que sensação”, o que seria semelhante a dizer que o conhecimento advém da experiência sensível.

Quem conhece o método socrático, já deve imaginar que Sócrates, a partir de então, começa a fornecer argumentos que a princípio levariam à confirmação de que o conhecimento é sensação, de que o homem adquire conhecimento através da experiência que os órgãos sensoriais lhe dão, tal

como afirmara Teeteto. Quando de repente, Sócrates vem com a questão:

Sócrates - É o seguinte: quem vê, foi o que disseste, adquire o conhecimento do que viu, pois visão, sensação e conhecimento, conforme admitimos, tudo é uma só coisa.

Teeteto - Perfeitamente.

Sócrates - Porém quem viu e adquiriu conhecimento do que viu, logo que fecha os olhos deixa de ver, não é verdade?

Teeteto - Certo.

Sócrates - Mas, desde que ver equivale a saber, não ver será o mesmo que não saber.

Teeteto - É verdade.

Sócrates - De onde vem que, ao lembrar-se alguém de alguma coisa de que já teve conhecimento, não a conhece por não a ter diante dos olhos, o que dissemos ser positivamente monstruoso.

Teeteto - É muito certo o que declaras.

Sócrates - Ao que parece, pois, trata-se de manifesta impossibilidade afirmar que sensação e conhecimento são idênticos.

No final, como sempre, Sócrates tem de partir, e os abandona sem deixar vestígios do que seja o conhecimento, embora seja categórico em afirmar que os sentidos (ou a experiência sensível) são enganosos e que, por isso, não devemos confiar neles. Mas apesar disso, Sócrates vai deixar pistas, ao longo de todo o diálogo, de que a razão seria o único fundamento verdadeiro do conhecimento. Quem está um pouco familiarizado com a obra de Platão, deve saber que ele privilegiava a Geometria sobre todas as coisas. Por isso, poderíamos até afirmar que o seu desejo era o de realizar uma geometrização do pensamento.

Esse pequeno trecho extraído de Platão torna-se interessante quando visto à luz das questões semióticas sobre a origem da significação e seus limites. É bem provável que nunca lhe haja uma resposta satisfatória. Mesmo assim, parece que a pergunta é sempre motivadora de uma investigação incansável. E é o próprio Greimas quem faz a advertência, quando diz que a *exigência íntima* de “morder a realidade” só pode ser realizada por aquele para quem o fazer científico não prescinde da consciência inquieta que busca a todo o momento transcender-se, num “exercício constante de lucidez” com vistas a “relativizar os resultados obtidos e sacudir as certezas adquiridas a duras penas” (Greimas, 2007, p. 7). Exercício ético comum a todo grande pensador, esse esforço teórico de Greimas encontramos ao longo de toda a sua obra.

Talvez seja por ter consciência da dificuldade em delinear de modo seguro um objeto verdadeiro de estudo — tal como Sócrates, em seu diálogo com Teeteto — que Greimas, ao elaborar uma teoria da significação, entende ser a melhor opção permanecer no “caminho intermediário”, valendo-se das vantagens que oferece uma abordagem com tendência mais formalizante sem, por isso, afastar-se das ciências humanas, sob o risco de se tornar “prática de igreja” (Cf. Greimas, 2007, p. 7-8).

Mas podemos vislumbrar, também, por trás desse limite entre as *ciências duras* e as *ciências do homem* que Greimas reivindica para o semioticista, como sendo seu lugar ideal, uma tomada de posição muito bem definida, pois é somente aí, nesse interstício, que o seu objeto de investigação, a significação, escapa da mera especulação sem, por isso, deixar de merecer uma atenção rigorosa. E é também nesse mesmo lugar intermediário que se coloca a fenomenologia *husserliana*, que reserva um lugar de direito à dimensão sensível, denominada por Husserl de “intuição sensível” — ou ainda, intuição “em pessoa”, em alemão, “*leibhaft*”, literalmente ‘em carne e osso’” (Bégout, 2003, p. 13) — ao lado das intuições não-sensíveis, que são: (i) *intuição*

categorial (“intuição das categorias universais que ordenam o discurso e o pensamento: ser, unidade, relação etc.”) e (ii) a *intuição eidética*, “ou seja, uma intuição das essências genéricas: vermelho, cavalo, homem etc.” (Bégout, 2003, p. 13).

A CONSCIÊNCIA HIPERTROFIADA

O observador hipertrofiado engendrado pelo mecanismo discursivo de *Companhia* se assemelha muito ao sujeito transcendental da fenomenologia husserliana. Embora essa aproximação seja arbitrária, ela é bem-vinda. Especialmente se considerarmos que ela pode servir de material para, num projeto futuro, investigarmos mais detidamente a dimensão da subjetividade, e tentar, com isso, semiotizar os diferentes estratos do sentido supostamente presentes nessa dimensão e as nuances que a configuram.

Assim, as observações a seguir têm ainda um tom até certo ponto especulativo, mais do que seria o esperado para uma investigação semiótica. Mas não deixam de ter importância por causa disso. Pensamos, ao contrário, que é sempre árduo o processo de formalização de uma dada substância, até que possa servir de base para investigações posteriores de caráter mais operatório. Principalmente no caso das questões concernentes à subjetividade, esse processo conta ainda com a resistência natural de um conceito impregnado de valor psicológico.

Um bom exemplo desse longo percurso até que uma dada substância seja depurada de conteúdos subjetivos e alcançado seu valor sintático-operacional é a dimensão tensiva da significação, que apenas recentemente obteve um tratamento mais refinado, mesmo tendo sido insinuada já há algum tempo em *Semiótica das paixões* (1991), com a investigação da foria que estaria presente em estratos mais profundos da significação.

Um dos traços que caracteriza a experiência fenomenológica do sujeito transcendental é sua postura crítica diante do mundo. Para o sujeito transcendental o mundo não é uma realidade acabada. As bases para a formulação do

sujeito transcendental podem ser vistas num texto em que Husserl faz dura crítica ao naturalismo, opondo à atitude acrítica do naturalismo a atitude crítica da fenomenologia.

Uma das passagens mais marcantes na obra de Edmund Husserl, durante a elaboração de sua fenomenologia, é a dura crítica que ele faz ao naturalismo. No texto *A filosofia como ciência rigorosa*⁶⁹, publicado pela primeira vez em 1911⁷⁰, Husserl expõe a configuração das bases do naturalismo, e em seguida passa a levantar minuciosamente os problemas metodológicos e teóricos referentes a essa doutrina filosófica e suas consequências quando da tentativa de investigar os objetos que escapam à esfera natural. Num primeiro momento, são apresentadas as origens do naturalismo que, segundo o autor, nasce ao mesmo tempo em que vigora uma concepção restritiva de natureza, baseada nas teses newtonianas que delimitavam a essência da natureza sem um exame crítico prévio de sua constituição. A natureza era, então, vista como “unidade do ser espatiotemporal, unidade que obedece a leis exatas” (Husserl, 2009, §1, p. 19). Essa delimitação da “natureza” permitiu aos especialistas das ciências da natureza, no final do século XIX, um conhecimento rigoroso de seu objeto de investigação, e por isso logo se viu expandir a doutrina naturalista a outras áreas, como a psicologia experimental, e às chamadas “*Geisteswissenschaften*” (ciências do espírito). Apesar de todo o sucesso na investigação dos objetos naturais, os métodos experimentais do naturalismo, na sua maior parte fundados em modelos metodológicos próprios à física e à química⁷¹, tornavam-se, aos olhos de Husserl, reducionistas quando aplicados a outros objetos.

Depois de concluir sua crítica à orientação natural enraizada na base das ciências que se valiam ingenuamente das teses naturalistas para elaborarem seus métodos, Husserl

69 Edmund Husserl, *La philosophie comme science rigoureuse*, Paris, PUF, 2009.

70 Edmund Husserl, *Philosophie als strenge Wissenschaft*, Logos, vol. 1, 1911, p. 289-341.

71 Cf. Husserl, 2009, § 33, p. 40.

vai defender a atitude fenomenológica (ou, também, transcendental), marcada por uma postura crítica e antinatural do homem. Nesse caso, deve ser excluída “toda suposição pré-científica e científica da natureza, portanto todos os enunciados que implicam uma posição existencial *tética* daquilo que teria o caráter de coisa dotada dos correlatos de espaço, tempo, causalidade etc.” (Husserl, 2009, §14, p. 28). Além disso, também deveriam ser excluídas a posição existencial e as capacidades particulares do sujeito empírico. Segundo a atitude fenomenológica, os objetos e o sujeito seriam constituídos a partir da correlação necessária que liga um ao outro. Assim, o objeto deveria ser investigado enquanto correlato da consciência que o visa (por meio da percepção, imaginação, memória etc.), e a consciência, por sua vez, deveria ser analisada segundo as modalidades pelas quais visa o mundo dos objetos. Husserl queria chamar a atenção para o fato de que qualquer concepção de objeto (seja concreto, formal, imaginário, onírico etc.) não pode prescindir do ato de consciência *para o/pelo* qual esse objeto se manifesta. Aos olhos do filósofo, não teriam validade científica as investigações que não levassem em consideração as estruturações específicas a essas correlações⁷².

A abordagem fenomenológica do mundo, contrária ao primado sempre concedido à visão e a uma razão geométrica, busca recuperar o lugar primordial e crítico do homem nos processos de significação. Para isso, é preciso abandonar os hábitos sedimentados e as convicções de “que

72 Segundo Husserl, os fenômenos do mundo psíquico não apresentavam a mesma espécie de objetividade da natureza: “O ser psíquico, o ser enquanto ‘fenômeno’, não forma, por princípio, nenhuma unidade que poderia ser experimentada [...] como unidade dotada de identidade particular [nem para um mesmo sujeito, nem para sujeitos distintos]. Em outras palavras, não há, na esfera psíquica, nenhuma diferença entre ser e fenômeno” (Husserl, 2009, § 37, p. 44). E, por isso, se a percepção se mostrara eficiente na observação dos fenômenos naturais que interessavam às ciências naturais, era muito evidente, para Husserl, que se tornara um ato cognitivo limitado para a compreensão dos objetos psíquicos.

o mundo é justamente o ‘seu’ mundo” (Zilberberg, 2011a, p. 243). Trata-se, portanto, de uma postura que coloca o homem como um sujeito desamparado. Desamparado de quê? (poderíamos nos perguntar). De suas convicções, de seus hábitos, mas também de seu passado (enquanto recordação) e de si mesmo.

É possível que, se levada ao extremo a experiência fenomenológica do sujeito transcendental, talvez reste um máximo de subjetividade recolhida no silêncio e na escuridão da consciência, tal qual o protagonista de *Companhia*, e um mínimo de intersubjetividade.

Há, portanto, um elemento sintático operando nessas formulações, que pode ser, ainda que sob a forma de um esboço, explicado por meio da semiótica.

Assim, depois de ter, ao longo da análise, abordado alguns pontos sob o crivo de conceitos operacionais da semiótica, acreditamos ter encontrado um caminho para explorarmos em termos figurais a dimensão da subjetividade a que estamos nos referindo, e compreender, assim, a consciência hipertrofiada do protagonista de *Companhia*.

Podemos, então, fazer uma primeira distinção entre, de um lado, o sujeito transcendental e, de outro, o sujeito pragmático. Essa distinção pode ser representada em termos tensivos, da seguinte maneira:

Figura 3: Esquema tensivo da subjetividade

De fato, o sujeito transcendental, assim como o protagonista de *Companhia*, perde em ação (da ordem da extensidade) e ganha na consciência, que pode se impregnar nas experiências vividas promovendo, assim, o fluxo da consciência (da ordem da intensidade).

Esse observador hipertrofiado evocado pela figura que, deitada de costas no escuro, dispara fantasias para “temperar o seu nada” (Beckett, 2012, p. 52), perscruta os fragmentos de realidade dados à percepção minguada pela escuridão e por causa de suas faculdades precárias, mas também o passado, presentificado por meio da imaginação (processo diferente do passado evocado pela recordação).

Imerso na dimensão intensiva (que responde pelos afetos), podemos constatar que todos os episódios evocados pela voz anônima correspondem a experiências afetivas. Eles se reportam a momentos marcantes na vida desse sujeito que agora os examina de perto.

Ainda de acordo com o esquema tensivo que acabamos de apresentar, acreditamos que ele possa cobrir um número grande de situações envolvendo a subjetividade, bem como vem preencher uma série de elementos significativos implicados nas investigações fenomenológicas da consciência

transcendental. Parece, também, se ajustar à noção merleau-pontyana de “corpo” (uma espécie de desdobramento da consciência transcendental husserliana, na tentativa de unir as dimensões do somático e do psíquico⁷³).

O recolhimento desse sujeito na subjetividade hiperconcentrada (na consciência transcendental husserliana, no “corpo total” merleau-pontyano) é marcado por uma tonicidade elevada e por uma quase anulação da temporalidade e da espacialidade, o que explica, em *Companhia*, a indeterminação temporal representada pela expressão “nenhum então nenhum agora” (“Como então não havia então também não há nenhum agora”⁷⁴) e a indeterminação espacial representada pela escuridão “sem termo” (“Escuro sem termo”⁷⁵).

Mas essa concentração excessiva pode representar uma ameaça para o sujeito, uma vez que ninguém a suporta tanto tempo. Por isso, o enunciador beckettiano instaura suas companhias imaginárias, aliviando um pouco a tensão acumulada. As relações intersubjetivas que ele promove através desse procedimento é da ordem da extensidade.

Examinando a trama de *Companhia* a partir desses princípios, podemos até pensar que o autor manipula essas reflexões em torno da consciência transcendental com certo humor. Mesmo assim, não é difícil imaginar que uma concentração extrema como essa (caracterizando uma solidão absoluta) guarda uma tensão que precisa ser dispersa. Há, mesmo, uma passagem de *Companhia* em que o enunciador adverte, com o humor característico do escritor, que a espera solitária por companhia (ou seja, o sujeito está em estado de concentração absoluta a espera de uma companhia) não pode durar, se não o coração não suporta (“Melhor espe-

73 Para um aprofundamento da questão, ver o capítulo intitulado “O corpo” em: Marcus Sacrini, *O transcendental e o existente em Merleau-Ponty*, São Paulo, Humanitas, 2002, p. 81-123.

74 Cf. Beckett (2012, p. 36).

75 Cf. Beckett (2012, p. 54).

rança adiada que nenhuma. Até certo ponto. Até o coração começar a desgostar-se. [...] Até começar a partir-se"⁷⁶).

Um outro elemento de forte tendência fenomenológica em *Companhia* é a articulação constante da significação na dimensão da complexidade.

O interesse de Beckett pelo complexo pode ser visto até mesmo nas escolhas que fazia de suas leituras.

⁷⁶ Beckett (2012, p. 39).

O LEITOR BECKETT

*Ler Balzac é ter a impressão
de um mundo cloroformizado. [...] transformou
todas as suas criaturas em legumes mecânicos [...].
Tudo, do início ao fim, se sucede com rigidez.*

— Beckett

Alguns relatos de pessoas que conviveram com Beckett apontam que, para ele, a criação literária deveria tocar a complexidade do real e, ao mesmo tempo, evitar uma certa uniformidade do sentido e a significação estável. Essa predileção por uma certa impermanência da significação estava presente, também, nas escolhas dos escritores que lia. No livro *Beckett avant la lettre*, Brigitte Le Juez⁷⁷ discorre sobre algumas preferências de leitura de Beckett, baseada em anotações de alunos feitas no período em que ele lecionara Língua e Literatura Francesa no Trinity College, nos anos de 1930 e 1931⁷⁸.

Como ocorre frequentemente entre os escritores, Beckett também parece ter investigado nos livros que lia procedimentos discursivos que refletissem os problemas a serem resolvidos em suas obras.

Nesse período de contato com a literatura francesa, Beckett, segundo o relato de alguns alunos, fazia distinção entre dois modos discursivos de criação, um cujo maior representante é Balzac, e outro, representado por Proust, Gide, Stendhal, Flaubert. Numa passagem citada por Le Juez, Beckett diz o seguinte:

Ler Balzac é ter a impressão de um mundo cloroformizado. Ele é o mestre absoluto de seu texto,

⁷⁷ Brigitte Le Juez, *Beckett avant la lettre*, Paris, Bernard Grasset, 2007.

⁷⁸ Cf. Le Juez 2007, p. 10.

pode fazer dele o que deseja: prever e calcular as menores vicissitudes, escrever o final de seu livro antes mesmo de ter terminado o primeiro parágrafo, uma vez que transformou todas as suas criaturas em legumes mecânicos [...]. Tudo, do início ao fim, se sucede com rigidez (Beckett *apud* Le Juez, 2007, p. 48).

Segundo Knowlson, Beckett lera Balzac para recusar todo o seu sistema de escrita — “cloroformizado”, poderíamos acrescentar — que acabamos de mencionar (Knowlson *apud* Le Juez, 2007, p. 50-51). Na opinião de Rachel Burrows, o olhar de Beckett repousa no movimento:

[...] o artista muda sem parar e seu material está em estado de mudança perpétua, e naturalmente é preciso fazer qualquer coisa para organizar essa desordem, mas sem fabricar marionetes e pô-las em ação, sem fantasmagorizar ao modo dos românticos (Burrows *apud* Le Juez 2007, p. 52).

Outro autor que despertou o interesse de Beckett, por causa das significações instáveis, foi Dostoiévski. Compartilhando a mesma opinião de Gide, manifesta num ensaio que este consagrou ao autor russo, ele diz o seguinte: “Gide [...] admira o conflito mental em Dostoiévski e aceita a coexistência, num mesmo organismo, de dois estados aparentemente excludentes um do outro” (Le Juez, 2007, p. 64). É possível reconhecer aí, nesse comentário sobre “a coexistência [...] de dois estados aparentemente excludentes um do outro”, os mesmos problemas de significação que encontramos em *Companhia*.

No entanto, é preciso investigar a dinâmica inerente à complexidade sob um aspecto diferente, segundo o qual a interação e a interpenetração de suas dimensões fazem do complexo uma tonalidade específica de um contínuo dado, e não apenas uma justaposição de duas dimensões contrárias.

É exatamente essa investigação que encontramos representada em *Companhia*. O enunciador beckettiano, longe de organizar o sentido submetendo as significações aos termos polares, bastante comuns às dicotomias, ou mesmo justapondo as dimensões que articulam o termo complexo, investiga esse vasto e instável campo semântico da dimensão tensiva da significação operando o termo complexo. Trata-se, portanto, de uma obra que examina esse tecido próprio das significações emaranhadas, marcadas pela ambiguidade e pela incerteza.

O que estamos chamando espontaneamente aqui de “complexo” ou “complexidade” é decorrente de um tipo de efeito de sentido que foi explorado pelos artistas em diferentes épocas, uma vez que se trata de um procedimento próprio da linguagem, independente de tendências filosóficas. Mas o fato é que ele parece ter adquirido mais força quando o termo ultrapassou as fronteiras do estético e ganhou interpretações com tendências científicas e filosóficas.

Essa antecipação da arte a um saber que só depois seria investigado pela ciência já fora percebida por pensadores de diferentes áreas, embora poucos tenham se manifestado abertamente a respeito. Freud, num estudo intitulado “Gravida de Jensen”, se refere a essa antecipação da seguinte maneira:

Os poetas são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em grande conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais o nosso saber escolar ainda não nos permite sonhar. Estão bem à nossa frente, gente comum, no conhecimento da psique, já que trabalham em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (Freud, 1996, v. IX, p. 20).

O exemplo de Beckett é interessante porque se revela muito próximo ao procedimento investigativo de Zilberberg no campo da semiótica. Assim, *Companhia* é uma nar-

rativa que sugere que à dimensão estética do texto literário coexiste uma dimensão profunda própria à reflexão teórica, o que nos faz pensar que a figuratividade enquanto procedimento discursivo comum às artes não é alheia ao pensamento científico. É como se o enunciador de *Company* quisesse chamar a atenção para a importância do termo complexo no processo de significação, mas o faz valendo-se dos recursos figurativos que a língua disponibiliza, e não de uma formulação teórica.

Embora esses fatos de natureza biográfica atestem o interesse de Beckett pelo complexo, eles não revelam ainda a singularidade de sua abordagem, que se mostra mais vinculada à reflexão zilberberguiana que à greimasiana.

A semiótica de Greimas, já em suas primeiras formulações⁷⁹, concedeu um lugar de direito ao termo complexo. No quadrado semiótico, representação elaborada por Greimas para ilustrar a estrutura elementar da significação, o termo complexo “se define pela relação ‘e... e’ que contraem [...] os termos s1 e s2 do eixo dos contrários” (Greimas; Courtés, 2008, p. 78). Ou seja, o lugar que lhe é designado preenche toda a região do sentido marcada pela “coexistência dos contrários”. Às vezes, essa região ambígua é preenchida lexicalmente por uma palavra. Por exemplo, a palavra “crepúsculo” é um bom exemplo do termo complexo (de eixo semântico “dia *versus* noite”), uma vez que designa um fenômeno em que ao mesmo tempo luz (do dia) e escuridão (da noite) se dispersam no céu, quando a noite chega antes mesmo de deixar de ser dia (no entardecer) ou o dia chega antes mesmo de deixar de ser noite (no amanhecer). Outras vezes, é uma região que encontra na língua uma palavra motivada pelo termo marcado, designada por um dos termos polares do eixo dos contrários (que marcam a oposição qualitativa). Por exemplo, a pala-

79 Ver “Les jeux des contraintes sémiotiques”, em Algirdas Julien Greimas, *Du sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 135-155. Nesse período, Greimas usa as expressões “sema complexo” e “eixo do complexo” para designar o lugar do termo complexo no quadrado semiótico.

vra “dia”, quando considerada como a “duração de uma rotação completa da Terra sobre si mesma”⁸⁰, inclui tanto o dia quanto a noite.

Mesmo com a inclusão da foria nas estruturas elementares da significação, é somente depois, com as investigações desenvolvidas por Claude Zilberberg, que a dinâmica inerente à complexidade assumiu o lugar de direito no processo de significação.

Assim, o traço de inacabamento inerente à complexidade remete diretamente à fenomenologia, uma vez que se pauta na transitoriedade de uma significação que nunca se estabiliza. Mas ao contrário do que se possa pensar, mesmo em sua incompletude caracterizada por aquilo que não tem fim, que não acaba, a complexidade é um fenômeno que pode ser descrito em termos semióticos.

80 Cf. verbete “Dia”, Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa [eletrônico], Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2001.

O TERMO COMPLEXO

— *Eu amo o mundo! Eu detesto o mundo!*

Eu creio em Deus! Deus é um absurdo!

Eu vou me matar! Eu quero viver!

— *Você é louco?*

— *Não, sou poeta.*

— Mário Quintana

A complexidade pode ser vista na própria estrutura de *Companhia*. São ao todo cinquenta e nove parágrafos. Para um enunciador que se preocupa tanto com as medidas do tempo e do espaço, esse número é muito significativo, especialmente se considerarmos o conteúdo dos parágrafos iniciais e finais. Se compararmos essa estrutura ao funcionamento de um relógio mecânico, do tipo que tem o seu funcionamento dependente de engrenagens, veremos que o número cinquenta e nove marca a posição do ponteiro no limite de completar uma volta.

Considerando a estrutura de *Companhia* como sendo marcada por esse movimento circular, semelhante ao movimento dos ponteiros de um relógio mecânico, podemos dizer que a ausência do parágrafo de número sessenta acentua o inacabamento de uma volta completa do ciclo. Desse modo, o ciclo recua, no mostrador do relógio, um segundo a menos a cada volta.

O encurtamento de cada volta remete diretamente à figura do espiral e do ciclone. A forma espiralada é bastante significativa aqui, especialmente se considerarmos que toda a narrativa de *Companhia* gira em torno de um ponto fixo, o sujeito “deitado de costas no escuro”. De fato, *Companhia* parte desse ponto fixo — quando a voz enuncia “Você está deitado [sozinho] de costas no escuro” (Beckett, 2012, p.

27) — e retorna a esse mesmo ponto (com um leve deslocamento, tal como o recuo do ponteiro do relógio), nos dois últimos parágrafos, quando a voz diz “Você agora deitado de costas no escuro [...]. E você como você sempre esteve. Sozinho” (Beckett, 2012, p. 62-63).

Assim como ocorre com essa estrutura espiralada⁸¹, que articula dois programas a princípio excludentes um do outro (o deslocamento e a fixidez), os valores em circulação nessa narrativa de Beckett também estão todos submetidos ao regime do complexo. Isso significa que, de diferentes formas, sua narrativa é movida por forças coexistentes que se condicionam reciprocamente. Não se trata, portanto, de “mero complexo de qualidades sensíveis — como claro ou escuro, frio ou quente” (Cassirer *apud* Zilberberg, 2011a, p. 46). O complexo a que estamos nos referindo e que faz eco na obra de Beckett é sempre uma “tonalidade de expressão”⁸² no contínuo da significação e pressupõe a articulação de direções tensivas de ascendência e de descendência, tais como as que Zilberberg investiga em diversas passagens no livro *Elementos de Semiótica Tensiva*. Além disso, a coexistência de dois mundos que, em *Companhia*, se manifesta através dos oximoros e das relações concessivas que articulam a narrativa do início ao fim, corresponde a um processo sempre marcado pela concessividade⁸³.

A respeito de relógios e medidas, há uma passagem que representa figurativamente essa dinâmica tensiva que a complexidade de *Companhia* articula. Refiro-me ao parágrafo em que a voz anônima narra o episódio com o protagonista observando o movimento dos ponteiros do relógio em

81 Ludovic Janvier se refere a essa estrutura da seguinte maneira: “Esta estrutura é a imagem de um trajeto que não é um trajeto” (Ludovic Janvier, *Beckett*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1988, p. 78).

82 “Tonalidade de expressão” é uma expressão empregada por Cassirer, citada por Zilberberg (2011a, p. 46), que achamos bastante conveniente para caracterizar essa parecela do contínuo que, no processo de significação, se revela sempre com um matiz determinado.

83 Para uma maior compreensão das relações concessivas, consultar a subseção “A pertinência semiótica”, em Zilberberg (2011a, p. 61-66).

movimento. O ambiente em que se encontra é iluminado por uma luz de origem desconhecida, que projeta no mostrador do relógio uma sombra que aumenta e diminui de tamanho à medida que o ponteiro de segundos segue seu curso normal. O movimento desse ponteiro tem um ritmo constante e, não fosse a sombra, poderíamos até dizer que é um movimento monótono, além de parecer, mesmo, não diferenciar-se frente ao fundo sobre o qual se projeta.

No entanto, esse movimento de aumento e diminuição da sombra projetada no mostrador reflete a mesma dinâmica tensiva que está presente em toda a obra e que, também, traz consigo a marca da complexidade.

Antes de examinarmos o trecho de *Companhia* em questão, vale a pena acompanhar algumas reflexões de Zilberberg acerca da complexidade. Em sua obra consagrada ao complexo, *Elementos de Semiótica Tensiva*, Zilberberg (2011a) distingue quatro espécies de complexidade: *complexidade discursiva*, *complexidade de composição*, *complexidade de constituição* e *complexidade de desenvolvimento*. Não cabe, aqui, examinarmos todas elas. Importa saber que a preocupação do semioticista foi, primeiramente, organizar os tipos de abordagens consideradas por ele mais frequentes nas ciências humanas⁸⁴. Distribuídas em dois pares (que ele nomeia de “primeira direção” e “segunda direção”⁸⁵), interessa-nos mais exatamente o segundo par (que articula a *complexidade de constituição* e a *complexidade de desenvolvimento*), pois é aí que se encontram os elementos que vão compor as bases de sua gramática tensiva.

84 “No discurso das chamadas ciências humanas, a complexidade funciona muitas vezes como uma senha e, quase sempre, como motivo de confusão, por causa dos deslocamentos de pontos de vista e de isotopias que se efetuam insensatamente entre diferentes abordagens. Mas, para aquele que almeja maior clareza, coloca-se o problema da terminologia, que nos falta. Distinguimos, salvo engano, quatro ‘espécies’ de complexidade, cada uma comportando um tipo de dificuldade” (Zilberberg, 2011a, p. 32).

85 Cf. Zilberberg, 2011a, p. 35.

Reconhecendo a lacuna nas formulações greimasianas acerca da complexidade (lacuna que foi atestada pelo próprio Greimas⁸⁶), Zilberberg acrescenta-lhes uma inflexão tensiva. O semioticista parte da seguinte reflexão do Saussure dos “Princípios de Fonologia”:

[...] um grupo binário implica certo número de elementos mecânicos e acústicos que se condicionam reciprocamente; quando um varia, essa variação tem, sobre os outros, uma repercussão necessária, que poderá ser calculada (Saussure *apud* Zilberberg, 2011a, p. 34-35).

Segundo o linguista suíço, os fonemas articulados pela fala condicionam uns aos outros. Os dois limites dessa articulação são as aberturas vocálicas e os fechamentos consonantais, de modo que o máximo de uma abertura sonora, como a da vogal “a”, é sucedido por um início de fechamento consonantal qualquer. Do mesmo modo, quando se atinge o máximo de fechamento consonantal, dá-se início necessariamente à abertura vocálica.

Obviamente, o sistema linguístico de cada língua vai estabelecer as possibilidades de aberturas e fechamentos e seus respectivos papéis no processo de silabação. Por exemplo, em palavras como “casa” e “crase”, o fonema “c” é seguido necessariamente de uma abertura, pois trata-se de uma coerção do sistema linguístico do português, seja com o máximo de abertura (no caso do fonema “a”, da palavra “casa”), seja com uma abertura mais branda com o fonema “r”, até se chegar ao máximo de abertura com o fonema “a”, para somente então dar início novamente a um movimento de fechamento da sílaba⁸⁷. Assim como esses movimentos recíprocos de abertura e fechamento permitem a formação

86 Cf. Greimas; Courtés 2008, p. 78.

87 Para quem se interessar em acompanhar as reflexões saussurianas acerca dos fenômenos de *fechamento* e de *abertura* na articulação dos fonemas, aconselhamos a leitura do capítulo “O fonema na cadeia falada” (Saussure, 1997, p. 62-78).

das sílabas e, consequentemente, das palavras, eles são também a constante da qual depende a evolução de todo o discurso. Ou seja, a permanência em uma das extremidades (seja na abertura, seja no fechamento) interrompe o discurso. Por isso, ambos são necessários.

Foi a partir dessas reflexões esboçadas por Saussure que Zilberberg introduziu a tensividade na abordagem greimasiana da complexidade, permitindo-lhe articular as duas espécies de complexidades, a *complexidade de constituição* e a *complexidade de desenvolvimento*, de modo que o complexo corresponda a um matiz (o que necessariamente pressupõe uma direção) de um dado contínuo:

A diferença entre as duas espécies de complexidades pode agora ser aprimorada e enriquecida. Na complexidade de composição [formulação greimasiana], há apenas *justaposição* das dimensões, ao passo que, na complexidade de desenvolvimento [formulação saussuriana], ocorre uma *interpenetração*, uma *interação* das dimensões (Zilberberg, 2011a, p. 36).

Na passagem, de *Companhia*, a seguir, é exatamente esse movimento recíproco e constante de abertura e fechamento (e seus desdobramentos tensivos) que é encenado no movimento do ponteiro do relógio acompanhado pela sua sombra⁸⁸. Ao contrário do ponteiro, que segue o seu curso de modo invariável, a sombra projetada no mostrador simula contração e expansão do tempo, mecanismo semelhante ao que ocorre com os fonemas na dinâmica sonora da cadeia falada:

Aos 60 segundos e aos 30 segundos a sombra fica escondida pelo ponteiro. De 60 a 30 a sombra precede o ponteiro a uma distância crescente de

88 Uma dinâmica semelhante se passa também num parágrafo que descreve os movimentos de rastejamento do imaginador (ver Beckett, 2012, p. 54).

zero em 60 à máxima em 15 e daí decresce até novo zero em 30. De 30 a 60 a sombra segue o ponteiro a uma distância crescente de zero em 30 à máxima em 45 e daí decresce até novo zero em 60 (Beckett, 2012, p. 59).

No movimento descendente do ponteiro, que vai de 60 a 30 segundos, a sombra realiza um movimento de abertura a partir de seu fechamento máximo da sombra (demarcado como marco zero), na posição de 60 segundos. Expande-se até os 15 segundos e recua novamente ao marco zero, em 30 segundos. Depois, no movimento ascendente, que vai dos 30 aos 60 segundos, a sombra parte de seu fechamento máximo, aos 30 segundos, até alcançar uma pequena abertura em 45 segundos, para, por fim, recolher-se ao zero, novamente, em 60 segundos. Ora, encontramos aqui exatamente a mesma esquematização das direções tensivas representada por Zilberberg (ver Figura 2, na página 54).

De modo semelhante à abertura vocálica e ao fechamento consonantal, esse movimento de expansão da sombra⁸⁹ (movimento que parte do máximo de fechamento, marco zero) e depois de recuo uma vez tendo alcançado seu limite máximo de abertura, é, segundo as palavras da voz anônima, o que parece ser “única constante” (e para nós é essa de fato a constante que interessa). É como se o programa narrativo de expansão instrísse o contraprograma de contenção dessa expansão (ou seja, de fechamento).

O exemplo do relógio que acabamos de apresentar é uma ilustração perfeita da região tensiva do sentido em que trabalha o enunciador de *Companhia*. Do mesmo modo que a expansão da sombra, por causa da inclinação do relógio, é bastante reduzida mesmo em seu ponto máximo — e por isso retorna ao seu fechamento máximo (o marco zero) —, o sujeito solitário de *Companhia* também inicia uma abertura da imaginação em apelo a alguém ou a algo que lhe

89 Aqui, abertura e fechamento da sombra devem ser entendidos com relação à distância que o ponteiro mantém com a sombra que ele projeta no mostrador.

faça companhia, mas acaba por retornar sempre ao fechamento, uma vez que o estado de solidão é lembrado a todo instante pelo enunciador (“Você está deitado de costas no escuro”). Além disso, abertura e fechamento não duram muito. É como se, levando em consideração os conceitos apresentados na Figura 2 (ver página 53), a narrativa oscilasse entre as forças remissivas instauradoras da *extinção* e as forças emissivas que visam ao *restabelecimento*, o primeiro significando o fechamento total e a consequente ameaça de desaparecimento, e o segundo, as tentativas do sujeito em, por meio de suas fantasias, estabelecer vínculo com alguma coisa ou com alguém.

Todas as modulações tensivas que enumeramos na análise de *Companhia* faz pensar que o discurso literário decorre de um gesto híbrido, sendo portanto um ato enunciativo-perceptivo, uma vez que os valores colocados em discurso “seriam antes o resultado de um investimento [...] *sensível* do sujeito cognitivo, na medida em que toda categoria se constrói e se desconstrói por uma dupla operação as relações de forças no espaço tensivo e sobre os efeitos que induzem no próprio corpo ou na existência do sujeito que percebe” (Ouellet, 2000, p. 134).

As correlações tensivas que esse gesto pressupõe, bem como as suas consequências na relação entre sujeito e mundo, ficam ainda mais evidentes quando vistas em grandezas de ordem paroxística, como é o caso do “acontecimento”. Assim, a dimensão discursiva do figural parece evidenciar um modo próprio de inscrição do *sensível* nos discursos, que tem como centro essa configuração híbrida da enunciação-percepção.

DISCURSO LITERÁRIO DO SÉCULO XX

A discursivização do “acontecimento” na acepção zilberberguiana representa um tipo de ocorrência que também lança o sujeito incondicionalmente no espaço tensivo. O sujeito é posto aí diante de um objeto excessivo que escapa à ordem das previsibilidades que marcam a facticidade correlativa à sua orientação acrítica no mundo e solicita-lhe uma atenção da qual não pode escapar. O acontecimento perturba as estruturas cognitivas do sujeito que o vivencia, suspendendo-lhe a diligência habitual, e leva-o, por isso, a adaptar-se à nova situação que se instaura. Forçando o sujeito a acolhê-la, essa experiência radical suspende a natureza e o corpo físicos e, conseqüentemente, a distinção clássica de sujeito (ativo) e objeto (passivo), colocando em cena o mundo fenomenal em correlação com o *corpo próprio*⁹⁰ do sujeito transcendental.

9.0.1 *Considerações semióticas e fenomenológicas sobre o acontecimento e o fato*

Na semiótica francesa, a noção de acontecimento foi mais explorada por Claude Zilberberg. Em suas publicações, a noção surge em contraste com outros termos entre os quais destacaremos um que merece nossa atenção: o *fato*. A primazia da complexidade sobre a simplicidade nos leva a ver as figuras do acontecimento e do fato como resultantes de arranjos específicos das valências tensivas da tonicidade e do andamento (no eixo da intensidade) e da temporalidade e da espacialidade (no eixo da extensidade):

⁹⁰ Husserl ressalta a diferença desses dois corpos a partir da distinção lexical que a própria língua alemã estabelece para a palavra “corpo”: corpo físico (Körper) e corpo próprio (Leib).

[...] o fato tem como correlato intenso o acontecimento, ou, o que equivale dizer: o fato é o resultado do enfraquecimento das valências paroxísticas de andamento e de tonicidade que são as marcas do acontecimento. Em outras palavras, o acontecimento é o correlato hiperbólico do fato, do mesmo modo que o fato se inscreve como o diminutivo do acontecimento. Este último é raro, tão raro quanto importante, pois aquele que afirma sua importância eminente do ponto de vista intensivo afirma, de forma tácita ou explícita, sua unicidade do ponto de vista extensivo, ao passo que o fato é numeroso (Zilberberg, 2007, p. 16).

Vê-se que a carga tímica sofre uma variação quantitativa: *enfraquecida* no fato (“enfraquecimento das valências [...] de andamento e de tonicidade”), *acentuada* no acontecimento (“eminente do ponto de vista intensivo”). Quanto à extensidade, o acontecimento é da ordem do *raro* (“unicidade do ponto de vista extensivo”), e o fato, do *numeroso*. Numa situação limite de diminuição excessiva da carga tímica, temos ainda a “desolação, o tédio completo em que o mundo mergulharia se os acontecimentos e os fatos dele desertassem” (Zilberberg, 2007, p. 16).

A definição tensiva de fato e acontecimento apresentada por Zilberberg deixa encobrir um dado importante: fato e acontecimento só têm sentido se vivenciados por um sujeito. Além do mais, não apenas o fato é da ordem do numeroso, mas também é compartilhado por vários sujeitos. O acontecimento, por sua vez, não apenas é único. Os sujeitos que o vivenciam, mesmo quando são muitos, o vivenciam cada um a sua maneira, como se o fenômeno ocorresse para cada sujeito de modo exclusivo. É por isso que, diante de um acontecimento, alguém pode ter a impressão de que ele ocorreu só para si, ainda que tenha envolvido várias outras pessoas.

Os objetos factuais têm livre circulação entre os sujeitos. A sua existência é posta como dada e por isso não são questionados. E se questionados, são logo substituídos por outros objetos factuais. Tornam-se, portanto, objetos facilmente discursivizáveis. O acontecimento, ao contrário, é uma vivência que coloca o sujeito em correlação direta com o objeto fenomenal, cuja valência tensiva indica que o sujeito perde seu poder discursivo habitual dado o grau máximo de presença do fenômeno em seu horizonte perceptivo.

Vê-se, portanto, que a resposta corporal e discursiva difere se ela decorre de uma experiência factual ou de uma experiência do acontecimento, o que pressupõe uma capacidade expressiva do corpo e da linguagem em acolher fato e acontecimento de modo diverso. Mas não apenas isso, pois, como ressalta Zilberberg, somos levados a reconhecer na linguagem (e no corpo, diria Merleau-Ponty) uma capacidade de transcendência “a fim de acolher e depois recolher a explosão da novidade”:

Nas duas abordagens [a fenomenologia e a hipótese tensiva] há como que uma vontade de conceder um lugar central ao acontecimento. A estrutura da língua, numa dinâmica fundada não mais sobre a implicação e o esperado, mas sobre uma dinâmica da concessão e da novidade, se torna aquilo que é levado a transcender a fim de acolher e depois de recolher a explosão da novidade (Zilberberg, 2011b, p. 5).

Parece, portanto, que especialmente com a sua vertente tensiva, a semiótica tem condições de demonstrar que o discurso tem um modo próprio de acolher a dinâmica do acontecimento, por meio de uma operação discursiva fundada na concessividade. As operações discursivas de implicação e concessão, com suas valências tensivas específicas, revelam que não apenas a língua acolhe ambos os fenômenos, mas também fornece condições para que seja elabo-

rada uma protogramática⁹¹ que os preceda logicamente, tal como vem fazendo Zilberberg há um bom tempo. Há um trecho em que o próprio Merleau-Ponty parece insinuar a possibilidade dessa protogramática ao se referir a “uma certa estrutura da experiência”. Na seção “O corpo como expressão e a fala”, de *Fenomenologia da percepção*, o filósofo francês chama a atenção para a capacidade expressiva do corpo e da fala, anterior a qualquer pensamento⁹², manifestada pelo “gesto fonético [que] realiza [...] uma certa estrutura da experiência”:

A linguagem tem um interior, mas esse interior não é um pensamento fechado sobre si e consciente de si. [...] O gesto fonético realiza, para o sujeito falante e para aqueles que o escutam, uma certa estrutura da experiência, uma certa modulação da existência, exatamente como um comportamento de meu corpo investe os objetos que me circundam, para mim e para o outro, de uma certa significação. O sentido do gesto não está contido no gesto enquanto fenômeno físico ou fisiológico. [...] Mas é a definição do corpo humano apropriar-se, em uma série indefinida de atos descontínuos, de núcleos significativos que ultrapassam e transfiguram seus poderes naturais [grifo nosso] (Merleau-Ponty, 1999, p. 262).

Talvez, sejam as duas operações (a implicação e a concessão) a confirmação dessa capacidade expressivo-gestual de que fala o filósofo e, por isso, uma espécie de protodiscurso

91 Essa protogramática seria a “gramática tensiva” de que fala Zilberberg.

92 A expressividade do corpo e da fala de que fala Merleau-Ponty tem origem em Husserl, nas propriedades da intencionalidade da consciência transcendental em correlação com o mundo numa etapa da experiência fenomenológica que o filósofo alemão chama de “antepredicativo”. Para melhor compreensão dessa questão, ver: Marcus Sacrini Ayres Ferraz, “A investigação do antepredicativo”, em *O transcendental e o existente em Merleau-Ponty*, São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2002, p. 19-21.

linguístico-corporal, e não simplesmente duas operações lógico-frasais. A implicação e a concessão seriam, a meu ver, traços manifestos no discurso dessa “modulação da existência” que Merleau-Ponty menciona no texto citado. Se assim for, é possível pensar que o campo sensível que, a partir dessas observações, se abre como possibilidade de investigação parece encontrar uma brecha em algumas obras do discurso literário do século XX.

9.0.2 *Da metamorfose como existente ao fenômeno constituído*

A novela de Kafka conta a história inusitada de Gregor Samsa, caixeiro-viajante que, certo dia, ao acordar, se vê transformado num inseto. No primeiro parágrafo da novela, é apresentado o fenômeno imprevisível da metamorfose de Gregor num “inseto monstruoso”:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso (Kafka, 1997, p. 7).

De modo geral, os discursos sobre fenômenos de metamorfose apresentam-na como tendo forte vínculo causal com a narrativa que os engloba. O fenômeno se justifica, nesse caso, por programas narrativos e actantes bem determinados. Normalmente, esse vínculo tem como peça fundamental o actante destinador que age como operador da transformação, seja ele o destinador julgador, seja uma espécie de destinador transcendente, natural ou sobrenatural. Mas o importante é a ênfase dada à relação de causalidade que está implicada na lógica do fenômeno. Há, portanto, um procedimento discursivo específico que vincula a metamorfose à configuração discursiva maior que a engloba. No caso da narrativa de Kafka, também há, em certo sentido, algum tipo de vínculo, mas com uma crucial particularidade: na metamorfose de Gregor não há um

actante operador da transformação, ou mesmo uma causa que pudesse justificá-la.

Essas observações confirmam a existência de dois mecanismos internos ao discurso que controlam essas ocorrências de configurações discursivas que se destacam da isotopia geral do texto. São mecanismos que supõem duas instâncias enunciativas de ordem distinta: uma instância insere a metamorfose com vínculo lógico-sintático da ordem da implicação, e por isso dentro de um quadro de possibilidades da ocorrência do fenômeno que, de algum modo, é explicado; ao passo que a outra instância a insere sob a ordem da concessividade, ou seja, fora do quadro de qualquer possibilidade de ocorrência de um fenômeno de tal natureza. Além disso, enquanto uma instância busca apresentar possíveis causas para o fenômeno, a outra se preocupa com os modos de presença do fenômeno, uma vez que não há nada a que recorrer para justificá-lo. De fato, à exceção da metamorfose de Gregor, outras metamorfoses normalmente são previstas pelo próprio universo discursivo do qual fazem parte (por exemplo, o universo mítico em Ovídio); ou porque, como no romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, são justificadas pelos conhecimentos de ciência experimental do personagem, estudante de medicina, Victor Frankenstein; ou, ainda, pelos experimentos bioquímicos do Dr. Jekyll, no romance *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Stevenson. Em todos esses casos, há um actante que justifica a introdução dessa configuração discursiva, a princípio estranha, na economia geral do texto. Mesmo se considerássemos a metamorfose da lagarta em borboleta, o princípio motor da transformação poderia ser facilmente explicado pelo discurso científico. O narrador kafkiano, por sua vez, ignora as causas da metamorfose e a apresenta como fenômeno e experiência vivida, ou seja, em constituição.

Parece, portanto, que a presença de um actante que pudesse justificar os fenômenos de metamorfose funciona como uma espécie de atenuação das valências paroxísticas e perturbadoras do estranho fenômeno. Desse modo, as

duas forças tensivas são concorrentes entre si, ora inserindo os valores no espaço tensivo, ora restabelecendo-os num espaço em que prevalecem relações de valências mais fracas. Por isso, no caso da metamorfose de Gregor, a ausência de um destinador operador da transformação lança a narrativa a uma orientação claramente fenomenológica, em que a metamorfose é apresentada sem pressuposição existencial, como um objeto semiótico que apresenta um excedente de sentido e, por isso, em vias de constituição no espaço modal da enunciação.

Ao abrir mão das causas da metamorfose para se preocupar com a constituição do fenômeno, a instância enunciativa kafkiana deixa ressoar forte os pressupostos fenomenológicos presentes no processo de significação. É que, para a fenomenologia, a significação nunca é dada, é sempre constituída. Por isso, recusa a existência dada de todo objeto, o que não significa que ela o negue. Um modo de traduzir, em termos semióticos, a postura crítica da fenomenologia é pensar que, para ela, a identidade de uma grandeza poderia ser constituída continuamente a partir de vários processos de semiose, sempre havendo, portanto, a possibilidade de ressignificação do objeto, ao contrário do que ocorre num regime discursivo em que os valores são inquestionáveis.

Nesse sentido, podemos pensar, então, que essa postura natural contra a qual se volta Husserl não diz respeito apenas ao naturalismo. Sua crítica é ainda mais radical, pois parece estar direcionada a uma ética que orienta um modo ingênuo de perceber o mundo, isto é, como um complexo de entes já constituídos, fruto da “imobilidade de nosso pensamento”, semelhante ao que diz o narrador proustiano: “A imobilidade das coisas que nos cercam talvez lhes seja imposta por nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas” (Proust, 2006, p. 23). Essas observações valem também para o universo ficcional, quando neste uma realidade é estabelecida como dada e, por isso, comparti-

lhada de modo ingênuo pelos personagens. Podemos, então, estendê-las também aos textos míticos, folclóricos, às fábulas, lendas, ou seja, aos textos dos universos discursivos assentes numa tradição popular, quando nestes, do mesmo modo, os fenômenos vividos pelos personagens corresponderem a experiências que não lhes causem problemas de ordem modal-cognitiva.

Nas *Metamorfoses*, de Ovídio, por exemplo, numa passagem em que a esposa de Cadmo presencia a metamorfose do marido em serpente⁹³, o desespero da esposa é por não aceitar a punição que os deuses infligem ao marido. Quanto ao próprio fenômeno da metamorfose, ela não o questiona, uma vez que é previsto naquele universo cujas leis cosmogônicas outorgam aos deuses tais poderes extra-humanos. Assim, de acordo com o simulacro de mundo aí representado, não se questiona a crença sobre a experiência da metamorfose, uma vez que a causa divina lhe garante a existência.

Na novela de Kafka, há um deslocamento de toda a problemática, justamente porque a metamorfose aí é da ordem do acontecimento e se impõe no campo perceptivo do sujeito como um objeto cuja existência era até então impossível para as previsibilidades compartilhadas no universo pequeno-burguês da novela. A transformação abrupta do homem em inseto é, portanto, inevitavelmente posta entre parênteses e passa a ser considerada não mais como uma mudança de estado, mas como um fenômeno continuamente manifesto no horizonte perceptivo da instância enunciativa kafkiana. Podemos dizer, ainda, que a palavra poética da enunciação kafkiana valoriza uma metamorfose invisível ao observador acrítico. E, por isso, pressupõe uma subjetividade fenomenológica em correlação com o fenô-

93 Eis a passagem: “Coa mão ferindo o peito, a esposa clama: ‘Cadmo, espera; infeliz, despe esse monstro! Que é isto! Que é dos ombros, que é dos braços! As mãos, os pés, e a cor, e o resto, e tudo! Por que, poder do Céu, por que, Destinos, Me não mudais também na forma horrenda?’” (Ovídio, 2000, p. 75).

meno da transformação gradual de Gregor em inseto. De fato, por meio da figura do Gregor-inseto é instalado, no centro da relação de categorização, um observador sensível, e modo que esse deslocamento do homem para o inseto parece fornecer uma espessura subjetiva que Gregor jamais tivera até então.

9.1 SENSACÃO TÁTIL DAS COISAS BRUTAS

Pelo modo como foi apresentado anteriormente, o acontecimento pode dar a entender que somente ele é que insere o sujeito no espaço tensivo. O excedente de sentido característico do acontecimento, que retira o sujeito de suas tarefas habituais, lança-o de fato nesse espaço fenomenal, como tivemos a oportunidade de mostrar há pouco, mas não é o único a fazê-lo. É preciso supor a existência de fenômenos com valências intensivas mais fracas que também se comportariam de modo semelhante. Se o acontecimento tem, como diz Zilberberg, essa propriedade de transcendência pelo fato de nos tocar (Sartre, 2006, p. 109), há fenômenos de outra ordem que também nos tocam.

9.1.1 A náusea, de Sartre

O caso mais exemplar do problema que estamos levantando foi explorado por Sartre, no romance *A náusea*. O título inicial do romance seria *Melancolia*, recusado, num primeiro momento, pelo editor Gaston Gallimard, que posteriormente aceitou publicá-lo após alterar o título para “A náusea”. Sartre o concluíra pouco depois de ter tido contato com a fenomenologia de Edmund Husserl, quando esteve em Berlim, em 1934, e por isso percebe-se facilmente a inflexão fenomenológica da obra.

O romance foi escrito na forma de um diário em que estão registradas passagens do último ano, em Bouville, de Antoine Roquentin, pesquisador em história, que, de-

pois de ter viajado pela Europa Central, África do Norte e Extremo Oriente, retorna à França para concluir sua pesquisa sobre o marquês de Rollebon — político e aristocrata natural de Bouville. O romance simula mesmo um diário, contendo detalhes do cotidiano de Roquentin no ano de 1932. Os fatos registrados são ordenados na sua maior parte apenas pelo dia da semana em que ocorreram. Por vezes, é adicionada alguma indicação complementar, como “na biblioteca”, “Terça-feira de carnaval”, “meu último dia em Bouville” etc. Há também uma “Nota dos editores”, numa das páginas iniciais, informando que os cadernos que compõem o diário “foram encontrados entre os papéis de Antoine Roquentin, e estão sendo publicados sem nenhuma alteração” (Sartre, 2006, p. 9). Enfim, há um conjunto de estratégias discursivas do enunciador para dar ao romance ares de um diário — que não é do filósofo Sartre, mas do pesquisador Antoine Roquentin.

O diário começa com o narrador explicando os motivos que o levaram a escrevê-lo. Acontecera-lhe algo estranho, embora “nada do que se chama comumente um acontecimento” (Sartre, 2006, p. 12). No momento em que, passeando pela praia, resolve atirar uma pedra ao mar, Roquentin percebe que alguma coisa se alterara na natureza dessa pedra que segurava em suas mãos, o que o faz deixá-la cair ao chão. Esse ligeiro estranhamento com o mundo faz-lhe cogitar que, talvez, algo se passara com ele (uma “pequena crise de loucura”) ou com os objetos, que pareciam começar a adquirir vida própria. Desconfiado com o que lhe ocorrera, resolve a partir de então “anotar os acontecimentos dia a dia. Manter um diário para que possam ser percebidos com clareza”, “anotar cuidadosamente, e com a maior minúcia, tudo o que ocorre” (Sartre, 2006, p. 11). O diário seria, portanto, o registro dessa transformação que começa a se operar em Roquentin e no mundo ao seu redor⁹⁴.

94 Aliás, o gênero “diário” se mostra de grande riqueza para a compreensão do modo como fenômenos extralinguísticos são acolhidos pela língua.

Alternando entre momentos de um contato repugnante de Roquentin com o mundo — que o narrador descreve, num primeiro instante, como sendo “de enjoo adocicado [...], uma espécie de náuseas nas mãos” (Sartre, 2006, p. 23) — e momentos em que ele se encontra “muito à vontade, burguesmente instalado no mundo” (Sartre, 2006, p. 12), o diário segue o registro do cotidiano entediante de Roquentin. Aos poucos, ele vai sendo cada vez mais acometido por crises de náusea até o limite do insuportável, quando então, no registro de seu último dia em Bouville, descobre ser a música ou a literatura sua única possibilidade de libertar-se do vazio da existência (Sartre, 2006, p. 219-220).

9.1.2 *Procedimentos discursivos de acolhimento do fenômeno*

Já de início, os registros que Roquentin faz em seu diário vão aos poucos configurando a cidade de Bouville como um palco onde contracenam dois mundos distintos. Um deles se apresenta como um “mundo tão regular” (Sartre, 2006, p. 13), em que “nada acontece. Os cenários mudam, as pessoas entram e saem, eis tudo. Nunca há começos. Os dias se sucedem aos dias, sem rima nem razão: é uma soma monótona e interminável” (Sartre, 2006, p. 56). O cotidiano é vivido, pelos habitantes de Bouville, sem qualquer questionamento, seja a respeito da vida da cidade, seja de si mesmos. Os contornos das pessoas são delineados sob as mesmas coerções que moldam a rotina da cidade. Por exemplo, “nas horas em que [o] estabelecimento [do sr. Fasquelle, gerente do café Mably] se esvazia, também sua cabeça se esvazia” (Sartre, 2006, p. 18).

O teatro social é vivido criteriosamente por todos os habitantes, nos mais diversos ambientes e circunstâncias, a saber, nos cafés, bares, cinemas, na biblioteca, nas praças, ou ainda no próprio ambiente familiar, quando “a maioria das pessoas voltaram para seus lares, [e] estão lendo o jornal da tarde e ouvindo rádio” (Sartre, 2006, p. 74). Enfim, o mundo ao redor de Roquentin é um mundo banal e “do-

mado”, onde os programas narrativos diários são sempre os mesmos, como se fossem resultado de “leis fixas e imutáveis” (Sartre, 2006, p. 197). Enfim, nesse mundo, tudo é justificado pelo seu aspecto funcional. Como diz Roquentin, “tudo se faz por mecanismo”:

Eles [os habitantes de Bouville] estão saindo dos escritórios, depois de seu dia de trabalho, olham para as casas e para as praças com ar satisfeito, pensam que essa é a sua cidade, uma ‘bela urbe burguesa’. Não têm medo, sentem-se em casa. Nunca viram senão a água domada que corre das torneiras, a luz que jorra das lâmpadas quando se aperta o interruptor, as árvores mestiças, bastardas, sustentadas por espeques. Eles comprovam, cem vezes por dia, que tudo se faz por mecanismo, que o mundo obedece a leis fixas e imutáveis [grifo nosso] (Sartre, 2006, p. 196).

A contraparte *subjetal* e *afetiva* desse mundo monótono é Roquentin, um sujeito entediado:

A estátua me pareceu desagradável e estúpida, e senti que me entediava profundamente. Não conseguia entender por que estava na Indochina? O que fazia ali? Por que falava com aquelas pessoas? Por que estava vestido de maneira tão estranha? Minha paixão morrera. Durante anos, ela me submergira e me arrastara; agora, me sentia vazio [grifo nosso] (Sartre, 2006, p. 17).

A configuração tensiva do tédio que toma conta de Roquentin pode ser descrita como um esgotamento das valências intensivas do andamento e da tonicidade, segundo o esquema tensivo de Claude Zilberberg. Daí a sensação de que os dias se arrastam e do vazio que toma conta do sujeito. E Roquentin é categórico quanto a isso: “Minha paixão morrera. [...] agora, me sentia vazio” (Sartre, 2006,

p. 17). Mesmo aquelas experiências mais comuns ao *flâneur* desaparecem, "a multidão é menos densa, os cumprimentos de chapéu se tornam mais raros, as vitrines das lojas já não têm o mesmo encanto" (Sartre, 2006, p. 63). Em suma, no mundo de Bouville, o que era habitual é reduzido ao raro.

Mas com o passar do tempo, vai configurando-se uma nova relação de Roquentin com o mundo. Em alguns momentos, os objetos começam a adquirir certa pregnância e invadem o campo de presença de Roquentin. Somente para ele surge, então, um mundo diferente daquele mundo fixo e estável de Bouville, compartilhado consensualmente por todos na cidade. As coisas passam a ter forte penetração do campo de presença do sujeito entediado que era Roquentin, cedendo o tédio lugar à náusea:

Os objetos não deveriam tocar, já que não vivem. Utilizamo-los, colocamo-los em seus lugares, vivemos no meio deles: são úteis e nada mais. E a mim eles tocam — é insuportável. Tenho medo de entrar em contato com eles exatamente como se fossem animais vivos. [...] junto ao mar, quando segurava aquela pedra. Era uma espécie de enjôo adocicado. Como era desagradável! E isso vinha da pedra, tenho certeza, passava da pedra para as minhas mãos. Sim, é isso, é exatamente isso: uma espécie de náusea nas mãos (Sartre, 2006, p. 23).

Assim como ocorreu no acontecimento, no exemplo acima fica comprometida a dicotomia clássica sujeito/objeto, na medida em que o objeto é que toca o sujeito. A inusitada percepção da "pedra que toca" surpreende Roquentin em suas crenças, fazendo-o romper, portanto, o contrato que mantinha com o mundo, trazendo do mundo seu perfil implicativo. A partir do quadrado das modalidades epistêmicas (cf. Greimas; Courtés, 2008, p. 172-173), é possível recuperar todo o percurso do fazer interpretativo de Roquentin nessa sua nova experiência com o mundo: primeiro

é preciso supor, antes de tudo, a crença de Roquentin nos valores e nas coisas ao seu redor; em seguida, a crença é abalada e, por isso, modalizada sob a ordem do *improvável*, pois que os “objetos não deveriam tocar, já que não vivem”; fica clara, portanto, a formulação concessiva do fazer interpretativo de Roquentin.

Começa, a partir de então, a configurar-se um novo tipo de contrato de Roquentin com o mundo, em que este passa a ser vivenciado em sua dimensão sensível e as coisas passam a ter identidade incerta. No entanto, isso não as impede de ser de algum modo acolhidas pela língua e registradas no diário. No exemplo anterior, em que Roquentin descreve a sensação “desagradável” ao tocar a “pedra”, podemos acompanhar a seguinte operação discursiva realizada pelo narrador: no lexema “pedra”, são virtualizados os semas /inanimado/, /utilidade/ (“os objetos não deveriam tocar, já que não vivem”, “*são úteis e nada mais*”) ao mesmo tempo que é introduzido o sema /animado/ (“E a mim eles tocam”, “*como se fossem animais*”, “enjoo adocicado [que] passava da pedra para as minhas mãos”). Além disso, a dificuldade de Roquentin em nomear a sensação que acabara de experimentar fica clara na expressão “Era uma espécie de”, locução que revela a incerteza do narrador.

Numa outra passagem, Roquentin usa o recurso da analogia para descrever o fenômeno que vivencia. No exemplo a seguir, a comparação da figura da “mão” com a de “um grande verme branco” foi feita no momento em que ele teve uma crise branda de náusea, talvez por isso mesmo o recurso da analogia, que pressupõe ainda um certo controle do sujeito:

Esta manhã, na biblioteca, quando o Autoditada veio me cumprimentar, levei dez segundos para reconhecê-lo. Via um rosto desconhecido, apenas um rosto. E depois havia sua mão, como um grande verme branco, em minha mão [grifo nosso] (Sartre, 2006, p. 16).

A analogia é um procedimento discursivo que aproxima duas figuras reconhecidamente distintas por meio da conjunção comparativa “como”. A comparação, por sua vez, só é possível na medida em que a enunciação estabelece arbitrariamente traços significativos de uma figura sobrepondo-os à figura da qual se parte para fazer a comparação. No caso já referido, em que a figura da “mão” é comparada à de um “grande verme branco”, vê-se que são selecionados os traços /alongamento/, /flacidez/, /tentacular/ e /brancura/ na comparação.

Em outra passagem, podemos acompanhar os procedimentos discursivos que “traduzem” a experiência de Roquentin, quando de uma forte crise de náusea. Os termos empregados por Roquentin para referir-se ao objeto sobre o qual ele está sentado são: “banco”, “isso”, “coisa” e “burro”. Vê-se, portanto, que a identidade do objeto é incerta. De um ponto de vista fenomenológico, diríamos que cada uma das quatro expressões corresponde a uma “apreensão” específica do objeto em correlação com a “consciência intencional” cujos “atos intencionais animam e interpretam esses dados sensoriais para dar-lhes a referência a um objeto como tal” (Bégout, 2003, p. 19). Segundo a vivência de Roquentin, ao objeto dado à sua percepção não cabem mais as expressões “banco” ou “burro” — correspondência que o narrador faz a partir de uma configuração sêmica em comum para ambas as expressões —, afinal “as coisas se libertaram de seus nomes”:

Apoio minha mão no banco, mas retiro-a precipitadamente: isso existe. Essa coisa na qual estou sentado, na qual apoiava minha mão chama-se banco. [...] Mas a palavra permanece em meus lábios: se recusa a ir pousar na coisa. Ela continua sendo o que é, com sua pelúcia vermelha, milhares de patinhas vermelhas, para o ar, muito rígidas, patinhas mortas. Esse ventre enorme, de barriga para cima, sangrando, inchado — intumescido por todas essas patas mortas, ventre

que flutua nessa caixa, nesse céu cinza, não é um banco. Podia perfeitamente ser um burro [...]. As coisas se libertaram de seus nomes. Estão ali, grotescas, obstinadas, gigantescas, e parece imbecil chamá-las de bancos ou dizer o que quer que seja a respeito delas; estou no meio das Coisas, das inomináveis [grifo nosso] (Sartre, 2006, p. 157-158).

Mas, num certo sentido, essa impossibilidade de nomeá-lo é apenas aparente, pois a língua disponibiliza o pronome “isso” e o substantivo “coisa” para essa ampla classe de seres inomináveis ou os quais não se quer simplesmente nomear. Obviamente trata-se de uma classe de vasta extensão, mas nem por isso é desprovida de sentido, tanto que a expressão “coisas” se comporta como todos os outros substantivos, aceitando os mais variados atributos (“grotescas”, “obstinadas”, “gigantescas”). Em todo caso, é possível reconhecer uma diferença em seu nível figural: as coisas, libertas de seus nomes, tocam o sujeito e por isso são insuportáveis.

Fica claro, portanto, que a concessividade não é exclusiva do acontecimento. Os exemplos extraídos do romance *A náusea*, de Sartre, revelam que eles também forçam o sujeito a reelaborar não apenas suas competências modais-cognitivas e perceptivas, mas também as competências discursivas de acolhimento ao fenômeno. Há, nesse sentido, um modo singular pelo qual a instância enunciativa acolhe aquilo que escapa à orientação natural, ou seja, os objetos que são despídos de sua história e de sua gênese para se manifestarem em sua existência pura e bruta enquanto acontecimento ou, mesmo, ocorrências de valências intensivas mais fracas do tipo das vividas por Roquentin.

Parte IV

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

O percurso que se encerra aqui procurou elucidar algumas operações discursivas implicadas na dimensão da figurabilidade que, ao nosso ver, ressaltam o caráter singular de *Companhia*.

A imaginação do protagonista solitário de *Companhia* não é apenas um ato de consciência que o retira temporariamente da solidão. É também uma operação que surpreende pela organização, justamente quando tudo no nível superficial da significação parecia carecer de ordem. O enunciador beckettiano, ao manipular as cifras tensivas que contribuem para a dinâmica da narrativa numa região que beira a sua extinção, mostra de fato uma organização profunda do discurso em seu nível figural.

Os valores tensivos que operam nessa dimensão profunda da significação tiveram, portanto, lugar primordial ao longo do trabalho.

Entre os elementos tensivos que conduziram a análise, podemos destacar a *concessividade* e a *complexidade*. Nessas duas noções concentram praticamente todo o mecanismo discursivo de *Companhia*. Ambas estão diretamente implicadas em quase todas as etapas da investigação que empreendemos dessa narrativa de Beckett.

Procuramos, primeiramente, contextualizar as traduções das obras de Beckett no Brasil, dando atenção especial às traduções de *Companhia* para o português, (ao todo três, duas brasileiras, e uma portuguesa). Motivou-nos a isso o surgimento de novas traduções a cada ano, feitas criteriosamente por estudiosos do escritor.

Trouxemos à luz algumas pequenas particularidades de teor autobiográfico que, ao mesmo tempo que ajudaram a

contextualizar o autor para o leitor brasileiro, contribuíram especificamente para a análise de *Companhia*.

No que diz respeito à análise, como dissemos anteriormente, a complexidade e a concessividade estiveram presentes direta ou indiretamente ao longo do presente trabalho, na elucidação de passagens truncadas de *Companhia*. A partir dessas duas noções estabelecemos os contornos tensivos do projeto minimalista de Beckett, que se atém sobretudo ao estilo tensivo do *restabelecimento*.

Ao descrever as discontinuidades que operam em diferentes âmbitos da narrativa, procuramos revelar seu caráter operacional e produtor de sentido. Em alguns poucos momentos, porém de grande importância para a análise, fizemos também remissão a outras obras do autor, sempre com a preocupação de escolher o exemplo mais apropriado, de modo a trazer acréscimo para a análise, sem cair na redundância indesejada.

O percurso que vai do figurativo ao figural conduziu-nos ainda a uma reflexão de teor fenomenológico em torno da noção de subjetividade. Também tivemos a oportunidade de mostrar como alguns procedimentos de investigação da semiótica tensiva se aproxima em alguns pontos de reflexões provenientes da fenomenologia. Nesse estágio, ressaltamos uma tendência crítica (no sentido filosófico do termo) de obras como a de Beckett, encontrada também em outros autores. Com isso, acreditamos ter aberto uma perspectiva de investigação do figural na obra de alguns autores do discurso literário do século XX.

Parte V

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Fábio de Souza. *O Silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. (Citado nas páginas 5 e 73.)
- Bachelard, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo: Martin Fontes, 1993. (Citado na página 88.)
- Beckett, Samuel. *Company*. Londres: John Calder, 1980. (Citado nas páginas vi, 2, 55, e 94.)
- Beckett, Samuel. *Companhia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. (Citado nas páginas 2, 5, e 94.)
- Beckett, Samuel. *Compagnie*. Paris: Paris, 1985. (Citado nas páginas 2, 23, 56, 62, 77, e 89.)
- Beckett, Samuel. *Malone morre*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Citado na página 5.)
- Beckett, Samuel. *Molloy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. (Citado na página 5.)
- Beckett, Samuel. *Nohow On*. Londres: Londres, 1989a. (Citado na página 2.)
- Beckett, Samuel. *O Inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989b. (Citado na página 5.)
- Beckett, Samuel. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. (Citado nas páginas 7, 10, e 62.)
- Beckett, Samuel. *Como é*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003. (Citado nas páginas 5, 6, 10, e 84.)
- Beckett, Samuel. *Primeiro amor - Companhia*. Lisboa: Âmbar, 2005. (Citado na página 2.)

- Beckett, Samuel. *Novelas*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Citado na página 5.)
- Beckett, Samuel. *Molloy*. São Paulo: Globo, 2007. (Citado nas páginas 5 e 11.)
- Beckett, Samuel. *O Despovoador - Mal visto Mal dito*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Citado nas páginas 3 e 5.)
- Beckett, Samuel. *O Inominável*. São Paulo: Editora Globo, 2009. (Citado nas páginas v, 5, e 27.)
- Beckett, Samuel. *Companhia*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2012. (Citado nas páginas 3, 4, 5, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 93, 94, 95, 96, 98, 101, 117, 118, 119, 125, 126, 129, e 130.)
- Berrettini, Célia. *A Linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Citado na página 6.)
- Berrettini, Célia. *Samuel Beckett - escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Citado na página 6.)
- Bégout, Bruce. Edmund Husserl. In: Cabestan, Philippe (Org.). *Introduction à la phénoménologie*. Paris: Ellipses, 2003. (Citado nas páginas 106, 107, 111, 112, e 146.)
- Bertrand, Denis. *Caminhos de semiótica literária*. Bauru, SP: Edusc, 2003. (Citado na página 108.)
- Blanchot, Maurice. A linguagem de ficção. In: Blanchot, Maurice. *A Parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. (Citado na página 76.)
- Brelet, Gisèle. *Le temps musical - essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Paris: PUF, 1949. (Citado na página v.)
- Deleuze, Gilles. O esgotado. In: Deleuze, Gilles. *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011. (Citado na página 85.)

- Fiorin, José Luiz. *As Astúcias da enunciação*. Ática, São Paulo, 2002. (Citado na página 99.)
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. (Citado na página 11.)
- Fontanille, Jacques. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto, 2007. (Citado na página 31.)
- Foucault, Michel. *As Palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Citado na página 102.)
- Freud, Sigmund. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: Freud, Sigmund. *Edição Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Volume IX*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Citado na página 122.)
- Genette, Gerard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. (Citado na página 97.)
- Gonçalves, Livia Bueloni. Um narrador no limite o caminho da primeira pessoa beckettiana das *Nouvelles* aos *Textes pour rien*. Dissertação de mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. (Citado na página 6.)
- Greimas, Algirdas Julien. *Du sens*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. (Citado nas páginas 106 e 123.)
- (Citado na página 104.)
- De L'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.
- Greimas, Algirdas Julien. *Sémiotique des passions*. Paris: Éditions du Seuil, 1991. (Citado na página 113.)
- Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris: PUF, 2007. (Citado nas páginas 103, 104, 107, e 111.)
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage Vol. 2*. Paris: Hachette, 1986. (Citado na página 74.)

- Greimas, Algirdas Julien. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008. (Citado nas páginas 20, 84, 104, 123, 128, e 144.)
- Grossman, Evelyne. *La Défiguration*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004. (Citado na página 9.)
- Hjelmslev, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Citado na página v.)
- Houaiss, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (Citado nas páginas 63 e 124.)
- Husserl, Edmund. *A Crise da humanidade europeia e a filosofia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. (Citado na página 105.)
- Husserl, Edmund. *La Philosophie comme science rigoureuse*. Paris: PUF, 2009. (Citado nas páginas 114 e 115.)
- Janvier, Ludovic. *Beckett*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. (Citado nas páginas 71 e 126.)
- Juez, Brigitte Le. *Beckett avant la lettre*. Paris: Bernard Grasset, 2007. (Citado nas páginas 120 e 121.)
- Kafka, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (Citado na página 136.)
- Levinas, Emanuel. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris: Vrin, 2006. (Citado na página 102.)
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Citado na página 135.)
- Émile Benveniste. *Problemas de linguística geral II*. Pontes, Campinas, 1989. (Citado na página 83.)
- Ouellet, Pierre. *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Limoges/Québec: Pulim/Septentrion, 2000. (Citado na página 131.)

- Propp, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega Editora, 2000. (Citado nas páginas 13 e 31.)
- Sacrini, Marcus. *O Transcendental e o existente em Merleau-Ponty*. São Paulo: Humanitas, 2002. (Citado nas páginas 118 e 135.)
- Sartre, Jean-Paul. *A Náusea*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2006. (Citado nas páginas 140, 141, 142, 143, 144, 145, e 147.)
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Cultrix, São Paulo, 1997. (Citado na página 128.)
- Souza, Ana Helena. *Do original às traduções - uma abordagem da obra de Samuel Beckett "Como é"*. Tese de doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001 (Citado na página 6.)
- Souza, Ana Helena. *A Tradução como outro original*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. (Citado na página 6.)
- Tatit, Luiz. *Hjelmslev e as bases tensivas do semi-simbolismo*. São Paulo: Edições CPS, 2007. (Citado nas páginas 34 e 70.)
- Tatit, Luiz. A Canção e as oscilações tensivas. *Estudos Semióticos*. Volume 6, Número 2. São Paulo, 2010a, p. 14-21. (Citado na página 53.)
- Tatit, Luiz. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010b. (Citado na página 31.)
- Valéry, Paul. *Cahiers 1894-1914 - XI*. Paris: Gallimard, 2009. (Citado nas páginas 81 e 87.)
- Zilberberg, Claude. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp, 2006. (Citado na página 35.)
- Zilberberg, Claude. Louvando o acontecimento. *Revista Galáxia*. São Paulo: Número 13, 2007, p. 13-28. (Citado na página 133.)

Zilberberg, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011a. (Citado nas páginas 53, 57, 88, 91, 92, 116, 126, 127, 128, e 129.)

Zilberberg, Claude. Philosophie et sémiotique. Cassirer, Merleau-Ponty, Deleuze. *Estudos Semióticos*. Volume 7, Número 2, São Paulo, 2011b, p. 1-7. (Citado na página 134.)