

Samuel Beckett

---

COMPANHIA E  
OUTROS TEXTOS

tradução

Ana Helena Souza

prefácio

Fábio de Souza Andrade





Copyright © 2011 by The Estate of Samuel Beckett 1980, 1981,  
1982, 1983, 1986, 1988, 1989, 1990, 1999, 2002, 2009

Copyright da tradução © 2012 by Editora Globo S.A.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida – em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. – nem apropriada ou estocada em sistema de bancos de dados, sem a expressa autorização da editora.

Texto fixado conforme as regras do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa  
(Decreto Legislativo nº 54, de 1995)

Título original: *Company etc.*

Editor responsável: Andressa Veronesi

Assistente editorial: Juliana de Araujo Rodrigues

Preparação: Cláudia Cantarin

Revisão: Ana Maria Barbosa

Capa: Luciana Facchini

Imagem de capa: Tatiana Blass, Afogados # 2, acrílica e verniz sobre tela,  
200 x 300 cm, 2010, foto Milene Rinaldi, Coleção BGA

Imagem das guardas: Tatiana Blass, série "Os sentados", aquarela e ponta seca  
sobre papel, 22,7 x 32,5 cm, 2000

1ª edição, Editora Globo, 2012

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
(CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL)

Beckett, Samuel, 1906-1989.  
Companhia e outros textos / Samuel Beckett; tradução Ana Helena Souza; prefácio Fábio de Souza Andrade. – São Paulo: Globo, 2012.

Título original: *Company*  
ISBN 978-85-250-5589-2

I. Contos ingleses. II. Andrade, Fábio de Souza. III. Título.

12-01252

CDD-823.91

Índice para catálogo sistemático:  
I. Contos: Literatura inglesa 823.91

Direitos de edição em língua portuguesa para o Brasil  
adquiridos por Editora Globo S.A.

Av. Jaguaré, 1485 – 05346-902 – São Paulo – SP  
www.globolivros.com.br

## SUMÁRIO

Prefácio,	7
Notas sobre os textos e as traduções,	19
<i>Companhia</i> ,	27
<i>Pra frente o pior</i> ,	65
<i>Sobressaltos</i> ,	89
<i>O caminho</i> ,	97
<i>Teto</i> ,	99
Apêndice,	101
<i>Ouvido no escuro I</i> ,	103
<i>Ouvido no escuro II</i> ,	107
Cronologia,	111
Bibliografia,	123



## PREFÁCIO

*De nenhum modo adiante: o meromáximo  
mínimo no último Beckett*

ENTRE 1980 E 1983, Beckett publicou três obras de ficção – *Companhia* (1980), *Mal visto, mal dito* (1981) e *Pra frente o pior* (1983) – que destoavam dos textos residuais, mais breves, predominantes em sua prosa desde *Como é* (1961). A obsessão central da obra beckettiana – a necessidade moderna de dar forma ao caos da experiência sem aparar-lhe as arestas, de comunicar o incomunicável, de extrair o algo do nada, o movimento, do impasse – parece nelas ter encontrado uma expressão tão singular, quanto desafiadora, nova ainda uma vez, num percurso cuja tônica sempre foi a série de invenções desconcertantes.

Se comparadas aos fragmentos breves dos anos 1960 e 1970, “têtes mortas”, “fizzles”, “faux départs”,<sup>1</sup> restritos à concisão extrema de poucas páginas ou parágrafos, estes textos mais extensos, mas não menos exigentes, no limite entre a novela longa e o romance breve, sugeriram à críti-

1. “Cabeças mortas”, “fiáscos”, “falsos recomeços”.



ca uma simetria tentadora. Foram lidos como uma segunda trilogia, contraponto tardio aos romances do pós-guerra, *Molloy* (1951), *Malone morre* (1951) e *O inominável* (1953), em que o irlandês primeiro investiu sistemática e estruturalmente contra as bases comuns do romance, gênero cuja história se confunde com o realismo formal.

Livre, portanto, da obrigação de desidrar o bê-a-bá do romance – enredo e personagens, sólidos ou desmilitando-se, mas ainda reconhecíveis, continuidade temporal e espacial minimamente rastreáveis –, a última prosa beckettiana avançou rumo a outra instabilidade, não fosse a sua obra já povoada de narradores-narrados em crise e em xeque, perdidos entre os polos do silêncio e da fala compulsiva, o anonimato e a marca autoral fortíssima, a desmemória e as imagens impressas a ferro, no corpo e na mente, a proximidade e a impossibilidade do fim, a série e o impasse, enfim.

Por mais que as estratégias, ênfases e pontos de ataque em *Companhia*, *Mal visto, mal dito* e *Pra frente o pior* variem, os três desenvolvem-se a partir de um vetor estético, procedimentos técnicos e um projeto cognitivo comum – uma hermenêutica da desconfiança –, instaurando uma ruptura de gêneros, no velho sentido aristotélico, que combina ficção, poesia e drama ao limite da quase indistinção. Jonathan Kalb e Stanley Gontarski, entre outros, estudaram como esta característica na obra final de Beckett convidada às adaptações de sua prosa para o palco, caso de encenações marcantes e bem-sucedidas, como as da grupo teatral Mabou Mines – que levou à cena *O despovoador* (*The Lost*

*Ones*, 1975), protagonizado por David Warrilow, *Companhia* (*Company*, 1983) e *Pra frente o pior* (*Worstward Ho*, 1986), ambas com Frederik Neumann atuando – ou a da companhia La Mama, de Nova York, em que Ryan Cutron atuou, dirigido por Gerald Thomas, numa versão cênica de *All strange away*.

Em todas elas, a conversão em linguagem da voz interior que inventa a si própria, mesclando-se aos “rags and bones”, os restos da experiência, é o assunto e a matriz da forma estética. Estamos no “manicômio do crânio”, o “começo de tudo”, e a tarefa é a de buscar, entre a desistência e a resistência do narrador, novas estratégias para tornar sensíveis, palpáveis as opacidades e transparências da fantasia imaginativa em movimento. Nada mais distante da psicologia do romance intimista tradicional, racionalização da consciência profunda ou sondagem dos abismos da inconsciência, ou até mesmo do fluxo da consciência, estratégia modernista para representar de modo poroso e comunicante o mundo interior e a realidade exterior.

Desde *Como é*, a escrita de Beckett oscila entre dois modelos discursivos: o *ipsis litteris* perturbado e o da voz tal qual, *verbatim*. Relativizados e jogados um contra o outro, ambos minam o que de fixo associamos ao registro escrito e de fugidio, ao oral. A nova voz narrativa não fala de moto próprio, cita. Ao contrário do “eu” cartesiano, que se basta, sua existência passa pelo testemunho legitimador do outro, do ouvinte. Sem seu duplo, seu copista, ela perde atualidade, deixa de existir: para ganhar corpo, precisa de um editor, de alguém que a perceba. Quem cria é o “inventor da



voz e do seu ouvinte e de si mesmo. Inventor de si mesmo por companhia". Seu lugar é o de examinar microscopicamente os processos perceptivos que disparam a fantasia e o processo de sua tradução em palavras. Ver e ouvir, mediações necessárias do criar, são a matéria primeira da ficção final beckettiana, transfigurando o eu em olho devorador, o "I" (eu) se faz "eye" (olho), e o sujeito, todo ouvidos, se faz muitos.

Escritos entre 1977 e 1979, os 58 parágrafos de *Companhia* multiplicam o narrador em muitos, dividindo sua voz em instâncias em conflito, conferindo força dramática, portanto, a suas incertezas e espessura cênica ao processo de enunciação. Surpreendentemente para uma narrativa que se instala na intimidade da consciência, "sede de tudo", onde fechadas as pálpebras se abrem os olhos por trás deles, os da imaginação, a primeira pessoa é aqui um interdito. Foi suprimida e diluída em narrativas apoiadas na segunda e terceira pessoas gramaticais. Além de instituir um "você", ouvinte no escuro interpelado tão diretamente quanto a linha reta é possível na obra beckettiana, ou seja, o meromáximo mínimo, o mecanismo narrativo de *Companhia* alimenta uma voz em terceira pessoa, não eu, que por sua vez se refere a um "ele", sujeito-objeto, inominável.

*Uma voz chega a alguém no escuro. Imaginar. [...]*

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

No escuro, num espaço indefinido e vinda de uma fonte imprecisa, esta voz chega, portanto, a alguém, deitado de costas, valendo-se da segunda pessoa para fazer afirmações impossíveis de aferir (possivelmente sobre a situação presente deste narratário) ou veicular memórias ou pseudomemórias (cenas de infância, juventude e na idade avançada) de atribuição também incerta.

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.

Não é seguro que o ouvinte deitado seja de fato o destinatário único ou privilegiado das palavras vazadas por esta voz, mas no primeiro momento, aliciados pela voz narrativa, tanto "ele", quanto o leitor, tendem a sobrepô-lo ao protagonista apanhado na armadilha verbal que descrita, em tom neutro, nos parágrafos que se alternam aos das interações diretas.

Se a voz não está falando com ele deve estar falando com um outro. Assim com o tanto de razão que resta ele raciocina. Para um outro daquele outro. Ou dele. Ou de um outro



ainda. Para um outro daquele outro ou dele ou de um outro ainda. Para alguém deitado de costas no escuro em todo caso. De alguém deitado de costas no escuro se o mesmo ou um outro. Assim com o tanto de razão que resta ele raciocina e raciocina mal. Pois estivesse a voz falando não para ele mas para um outro então deveria ser daquele outro que está falando e não dele ou de um outro ainda. Uma vez que falava segunda pessoa. Não estivesse falando dele para quem está falando mas de um outro não falaria na segunda pessoa mas na terceira. Por exemplo, Ele viu a luz primeiro em tal e tal dia e agora está deitado de costas no escuro. É claro portanto que se não é para ele que a voz está falando mas para um outro também não é dele mas daquele outro e nenhum outro àquele outro. Assim com o tanto de razão que resta ele raciocina mal. Para ser companhia ele deve exibir uma certa atividade mental. Mas não precisa ser de um alto teor. Na verdade pode-se argumentar que quanto mais baixo melhor. Até certo ponto. Quanto mais baixo o teor de atividade mental melhor a companhia. Até certo ponto.

Transparente e simétrica na superfície, a estrutura desta máquina de linguagem, que busca se explicar logo na abertura do texto, produz tudo menos tranquilidade e previsibilidade. Ao polo da ordem soma-se sorratamente o da indeterminação. A rachadura fundamental está no dispositivo que o próprio texto batizou de "última pessoa narrativa" (análoga, num texto em que a ruptura de gêneros é tão essencial, ao sujeito lírico fora de si ou à falsa personalidade da lírica contemporânea, estudada por crí-

ticos como Michel Collot, J.-M. Maulpoix ou Dominic Rabaté).

Além deste ruidoso dispositivo de enunciação, atravessa o texto um segundo contraste, inquietante e notável: a discrepância de tom, de modalidade afetiva, entre as passagens em regime de segunda pessoa e aquelas em terceira, em que o corpo deitado é descrito pelo narrador. Para esclarecer a situação do ouvinte e de suas dúvidas crescentes, o texto se vale de uma terceira pessoa austera, buscando estabelecer constatações de funcionamento inquestionáveis, leis e constantes de base. Quando, porém, opta pela segunda pessoa, traduzindo em palavras e cristalizando em imagens os resíduos da existência, a linguagem se faz lírica e assume uma tonalidade comovida, raramente encontrável na trajetória beckettiana anterior.

Para complicar o quadro, aqueles que conhecem a biografia do autor irlandês, ou antes, as transfigurações de passagens-chave de sua vida na obra, notarão que estas memórias de extração (pseudo)biográfica são em última análise atribuíveis ao próprio Beckett, como ele se dá a conhecer, se "inventa" literariamente, na sequência de seus livros. São motivos que retornam insistentemente, numa gama variada de registros, como, por exemplo, 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 que uma criança arrisca, apavorada e incentivada pelo pai, do alto de um rochedo para um mar revoltoso; 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.

O que parece plano ordenado se converte, aos poucos, em confusão de papéis. Saltos e sobressaltos passam a conduzir a narrativa, quando a segunda pessoa se prova ambivalente: sozinho, no escuro, está também o leitor que ouve/lê um texto desconcertante; solitário também é o trabalho da imaginação que dita o ritmo, talvez nem tão sereno, do narrador em terceira pessoa.

A descrição do sujeito deitado no escuro vai perdendo seu caráter impassível e se revela também busca angustiada do narrador-narrado, solitário, talvez se multiplicando em vários para, como a criança que brinca, ganhar companhia. Aos poucos, tudo que era dado por certo se instabiliza e as repetições não são mais seguras: voz exterior, possíveis outros ouvintes no escuro, lembranças, tudo se revela parte de uma mesma cena originária da criação, da fantasia fabulando para se sentir acompanhada no escuro, sozinha.

A ancoragem num tempo e espaço específicos, numa fonte determinável, que o contar de toda e qualquer história envolve, é o nó dos nós do impasse tratado, contaminando a linguagem narrativa de um teor de ambiguidade (tanto gramatical, quanto semântica) e eclipse que estamos acostumados a conceder apenas à lírica, assim mesmo, apenas em sua versão moderna mais hermética.

Esta fenomenologia da percepção a serviço de uma "literatura da despalavra", escavatória e corrosiva, se intensifica ainda mais em *Pra frente o pior*, texto inclassificável, composto de 96 parágrafos, cuja complexidade o próprio

Beckett renunciou em traduzir para o francês (a tradução de Edith Fournier, intitulada *Cap au pire*, é póstuma). Neles, narra-se o avanço dificultoso da criação poética: falha de berço, tocada por recomeços e tentativas de falhar melhor, a linguagem segue, hesitante, sob o lema anagramático e paradoxal do "nohow on", o "de nenhum modo adiante", que deve, ela própria, dizer.

Ecoando o paradoxo shakespeariano, "The worst is not as long as one can say, This is the worst" (*King Lear*, Ato 4, Cena 1),<sup>2</sup> *Pra frente o pior* forja um léxico e uma sintaxe próprias. Tomado de pausas providenciais, despido da pontuação convencional, explorando ao máximo a "penumbra desemsombrada" da linguagem, a última tentativa de fôlego da narrativa beckettiana faz as palavras flutuarem gramaticalmente, indecisas entre funções substantivas, adverbiais e adjetivas, a serviço do esboço e da anulação subsequente de realidades e criaturas. Mas, como diria Drummond, de tudo fica um pouco: a poética da indigência em Beckett é também uma poética da persistência de vestígios, de restos recalcitrantes, "(d)o mínimo in anulável" em que se encontram e desafiam mundo e sujeito.

O vazio também. Fora. Sem mãos no —. Não. Salvo por pior a dizer. De algum modo pior de algum modo a dizer. Dizer por ora ainda vistas. Sombriamente vistas. Branco sombrio. Duas mãos vazias de um branco sombrio. No vácuo sombrio.

2. "O pior ainda não veio, enquanto se pode dizer: eis o pior".



Assim pro mínimo adiante. Até quando ainda penumbra. Penumbra desensombrada. Ou ensombrada para mais sombria ainda. Para a mais sombria penumbra. Minimáximo na mais sombria penumbra. Penumbra máxima. Minimáximo na penumbra máxima. Impiorável pior.

Que palavras para o quê então? Como elas quase ainda ecoam. Como de algum modo de algum macio da mente elas vazam. Dele nele vazam. Como todas exceto as não inanes. Até a última indiminuível mínima como que indisposta a mimimizarse. Para então na penumbra máxima inexprimir minimaximamente todas.

Criando a partir do nada, lidando com a luz residual e a obscuridade, o vazio, as palavras, os brancos impuros, um narrador esboça e corrige esboços alternados: ora de um corpo dolente, todò ossos, que se levanta, infirme, fraqueja, volta a ajoelhar-se, sem reter os contornos, regredindo a torso; ora de duas figuras, imagem que distingue e torna a combinar as silhuetas de um homem e uma criança, reconhecíveis pelo mínimo essencial; por fim, a imagem de uma cabeça, crânio que tudo percebe (mal), o dentro e o fora, e onde as imagens se gestam.

Em um texto cujo programa é de dizer o impasse e pensar as palavras segundo a ideia de que ambos, sujeito e mundo exterior, passam a existir apenas quando proferidos, dependendo para sua confirmação da performance vocal, os temas se desdobram em novas famílias lexicais, produzidas pelo mecanismo das repetições e variações, mínimas,

em série. Os oximoros, os superlativos absolutos que são potencializados ainda uma vez, são os tendões desse esforço infinito, progredindo infinitesimalmente, de criar uma imagem.

As três frentes paralelas de trabalho imaginativo – corpo tentando se erguer, o par ímpar, homem e criança, e o interior do crânio – se fazem e desfazem em ondas, acabando por ser finalmente engolfadas pela última delas. É na mente convertida em quarto da imaginação, Gólgota habitado pela consciência que imagina a tudo e a si própria, que sobrevive a solitária voz, imagem que resta: a do narrador, que (mal) disse, provisoriamente, seu impasse, fazendo da falha, o caminho, sempre destinado ao recomeço.

O livro que o leitor tem em mãos traz ainda testemunhos dessas tentativas, mais ou menos abandonadas ou “desabandonadas”, como as chamou o próprio Beckett, de encontrar uma nova prosa possível, no limite do drama e da poesia. É o caso de “Sobressaltos”, escrito para seu editor americano, Barney Rosset, de “Ouvido no escuro I e II” e “O caminho”, em que damos de cara com amostras das mesmas ideias fixas, da mesma exigência formal e do mesmo material narrativo (lembranças tênues, imagens em constituição, enunciação em xeque) de que se fizeram os tiros mais longos em que se incluem “Companhia” e “Pra frente o pior”. Interessantes ao máximo, na proporção inversa de sua extensão mínima, esses fragmentos acabados oferecem ainda janelas inestimáveis para a aporia e a impossibilidade como matérias-primas do processo compositivo na obra tardia de Beckett e na ficção contemporânea.



Duas palavras sobre a tradução: difícil exagerar a complexidade da tarefa de recriar estrutura e textura (imagética, sonora, semântica) desses textos essenciais em novas línguas, ele próprio escrito em novo idioleto, repleto de neologismos, sintaxe elíptica, alusões cruzadas, ritmo ambíguo, regido simultaneamente pelo olho e pelo ouvido. Talvez a dificuldade só rivalize com a necessidade de fazê-lo e com a coragem que a recriação demanda.

FÁBIO DE SOUZA ANDRADE

## NOTAS SOBRE OS TEXTOS E AS TRADUÇÕES

AS TRADUÇÕES aqui reunidas abrangem quase todo o conjunto dos últimos textos em prosa de Samuel Beckett, escritos entre 1977, data do início da redação de *Companhia*, e 1987, ano de conclusão de *Sobressaltos*. O livro organizado por Dirk Van Hulle serviu de fonte para a tradução e para as informações sobre datas e circunstâncias de publicação<sup>1</sup>. No Brasil, à parte *Companhia*, publicado no início dos anos 1980, os outros textos desta coletânea nunca haviam sido editados. Há traduções portuguesas, salvo de *O caminho e Teto*. Publiquei uma tradução de *Sobressaltos* no *Suplemento Literário de Minas Gerais* em março de 2007, mas a que apresento agora foi totalmente refeita para esta edição; as demais são inéditas.

É por se tratar de uma prosa muito especial que convém fazer alguns comentários sobre suas características e as escolhas de tradução a que me conduziram. Não pretendo justificar minhas opções, apenas indicar como a leitura

1. Beckett, Samuel. *Company etc.* Dirk Van Hulle (ed.). London, Faber and Faber, 2009.



do original apontou caminhos, no sentido de tentar reconstruir em português as sutilezas da escrita de Beckett. Utilizei como texto de partida o inglês, sem descuidar, no entanto, de compará-lo ao texto em francês do próprio autor, como nos casos de *Company/Compagnie* e *Stirrings still/Soubresauts*.

A pontuação do original foi mantida, o que implica envolver o leitor na construção das frases de uma maneira muito mais ativa do que geralmente ocorre. Apenas quatro sinais de pontuação são usados em *Companhia*: o ponto, a vírgula e os pontos de interrogação e exclamação. O primeiro é o mais empregado, para marcar as pausas maiores. O segundo só é utilizado para introduzir a reprodução de uma fala direta; cumpre assim um papel duplo, o de um sinal de dois pontos e de um travessão ou, alternativamente, de aspas, quando usadas para indicar o discurso direto. A maioria das frases exige que o leitor aprenda a orientar-se pela sintaxe beckettiana, carregada de inversões e elipses. Muitas vezes, encontramos a antecipação do sujeito ou do objeto. Ou, ao contrário, a supressão de um dos dois, que só vai aparecer duas ou três frases adiante.

Os pontos de interrogação e exclamação constituem, no discurso contido de *Companhia*, recompensas para o leitor, ao assinalar com clareza a melodia e a entoação das frases, ainda que a pergunta seja apenas retórica e a exclamação irônica. Sinais melódicos por excelência, os pontos de interrogação e exclamação emprestam uma intensidade ao texto que o aproxima muito da oralidade. Mesmo as inversões, de certo modo, o fazem, porque são retomadas e expli-

citadas por repetições frequentes, que ajudam o leitor a se situar, sobretudo quando experimenta a sonoridade do texto, seguindo assim as pistas para a construção de uma voz. E esta voz, mesmo na escuridão, emite alguma luz.

No trecho abaixo, as passagens grifadas pretendem destacar como Beckett trabalha a sintaxe em *Companhia*, antecipando e isolando o objeto de uma frase posterior; repetindo motivos que ao serem introduzidos causam estranheza, como o de “fechar/ como se para a luz/ os olhos”, mas que se esclarecem depois, quando se fala em fechar os olhos para a “escuridão visível”, e mais ainda no parágrafo seguinte:

*Os raros sons. Que bênção ter isso para se apegar. Uma vez ou outra. No escuro e no silêncio fechar como se para a luz os olhos e ouvir um som. Algum objeto se movendo do seu lugar para o seu último lugar. Alguma coisa suave suavemente se mexendo para logo não mais se mexer. Para a escuridão visível fechar os olhos e ouvir ao menos isso. Alguma coisa suave suavemente se mexendo para logo não mais se mexer.*

Pela voz uma luz fraca é emitida. A escuridão clareia enquanto soa. Aprofunda-se quando reflui. 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.

Portanto, a escuridão em *Companhia* nunca é total. A voz, que implica a participação do leitor, depende de uma



série de elementos: pontuação escassa e vivamente expressiva, inversões, elipses, repetições, além dos intervalos, espaços em branco entre os parágrafos. Inclui também, claro, tom e ritmo. O tom se mostra às vezes imperativo, às vezes monótono e melífluo. O ritmo, na maior parte lento, cauteloso, é consequência das inversões e elipses já comentadas. Em algumas partes, ele torna-se rápido e cômico, devido à pontuação com várias perguntas e exclamações. É o que acontece no trecho em que são levantadas hipóteses a respeito de como o ouvinte, com sua percepção embotada, poderia dar-se conta da presença do criador.

Foram esses tons, ritmos e recursos que procuramos reproduzir, sem facilitar e, espero, sem dificultar para o leitor. Isso porque é sempre possível encontrar clareza na prosa de Samuel Beckett, não importa do quanto de escuridão ela se origine. A propósito, outros dois textos desta coletânea, que se encontram no apêndice, são exatamente intitulados *Ouvido no escuro I* e *Ouvido no escuro II*. São dois dos parágrafos mais longos de *Companhia* – o 39 e o 40 – e foram publicados primeiro em *New Writing and Writers* 17 (Calder, 1980) e no *Journal of Beckett Studies* 5 (Autumn, 1979), respectivamente. Há poucas diferenças entre esses parágrafos e os que se encontram no texto de *Companhia*.

Em *O caminho*, os símbolos do infinito que precedem os dois parágrafos, se combinados, formariam um *quincunce*<sup>2</sup>, como o formado pela movimentação das figuras em *Quad*. O texto foi escrito enquanto Beckett colabora-

2. Grupo de cinco elementos, organizados de modo equidistante num quadrado, com um deles no centro.

va na produção dessa peça para a televisão alemã em 1981. A descrição da paisagem, do tempo e do caminhante possuem a marca profunda de Beckett, bem como a sintaxe por vezes sinuosa, mas sempre seguindo adiante.

*Teto* fala da vida e da morte, do olho e da visão, da perda de consciência e de sua retomada, empregando um ritmo lento, feito igualmente de retomadas e interrupções de frases. Foi escrito em inglês, em 1981, como contribuição de Beckett para um livro sobre o pintor Avigdor Arikha.

Em *Sobressaltos*, a última prosa de Beckett, composta entre 1983 e 1987, as frases mais longas obrigam-nos a decidir onde fazer as pausas e como modulá-las. Novamente, as repetições de palavras e motivos, de todo um vocabulário e uma imagística cara a Beckett – os pares luz/escuro, em cima/embaixo, aparecer/desaparecer, o silêncio e os sons, os relógios, o chapéu e o sobretudo, as estradas ermas, a postura à mesa, as palavras mal-entendidas, o eu negado/assumido – nos guiam, literalmente, até o fim (“Oh all to end”).

Sobre *Pra frente o pior* (*Worstward Ho*), faz-se necessário comentar a recusa de Beckett em traduzi-lo. A tradução francesa é de Edith Fournier, com o título de *Cap au pire*, escolhido pelo escritor a partir de uma lista que a tradutora lhe apresentara. Beckett, ao que parece, não quis fazer o “trabalho de luto” a que todo o tradutor deve se submeter, de acordo com a apropriação de Paul Ricoeur dos termos freudianos. Esse “trabalho” corresponde à renúncia a uma *tradução perfeita, absoluta*. Praticamente todas as autotraduções beckettianas são lidas assim, como pares perfeitos dos textos “originais” (em francês ou inglês). Mas Beckett



preferiu deixar *Worstward Ho* sem tradução. É possível que, para ele, esta fosse uma composição não apenas escrita em língua inglesa, mas elaborada *com e pela* própria língua inglesa, desde seus mínimos sentidos e sons.

As dificuldades e limitações encontradas na construção de *Pra frente o pior* tornam-se, ao mesmo tempo, o processo que faz com que o texto avance. Nesse sentido, “pior” e “melhor” adquirem um papel decisivo, ao desestabilizar suas acepções comuns, invertendo-as e restaurando-as continuamente. Assim é que, nessa experiência radical, o objetivo de “dizer mal” corresponde a não falsear o que está sendo dito. O falseamento consistiria em pretender uma correspondência sem fissuras entre o dizer e o dito, uma ilusão artística, desnudada pelo movimento do texto.

Recriar esses efeitos em português, sem descuidar do sentido das imagens que o texto produz, foi uma tarefa possível não só pela aceitação das perdas, mas também pelas compensações de que o desejo de traduzir se alimenta. Citando novamente Ricoeur, nesta tradução busquei preservar a unidade do sentido com “a carne das palavras”, que o autor também chama de *letra*.

ANA HELENA SOUZA

Samuel Beckett

---

## COMPANHIA E OUTROS TEXTOS



## COMPANHIA

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 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. Como por exemplo quando ouve, Você viu a luz primeiro em tal e tal dia. Às vezes os dois se combinam como por exemplo, Você viu a luz primeiro em tal e tal dia e agora está deitado de costas no escuro. Um expediente talvez da incontrovertibilidade de um para ganhar crédito para o outro. Aquela então é a proposição. 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 como por exemplo, Você acabará como está agora. E num outro escuro ou no mesmo um outro imaginando tudo por companhia. Depressa deixá-lo.



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.

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.

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.

A sua mente nunca ativa em tempo algum está agora menos ainda do que sempre foi. Esse é o tipo de asserção que ele não questiona. Você viu a luz em tal e tal dia e a sua mente nunca ativa em tempo algum está agora menos ainda do que sempre foi. Entretanto uma certa atividade da mente por mais leve que seja é um complemento necessário à companhia. É por isso que a voz não diz, Você está deitado de costas no escuro e não tem atividade mental de tipo algum. 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.

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 maõzinha pra lá e deu uma resposta cortante que você nunca esqueceu.



Se a voz não está falando com ele deve estar falando com um outro. Assim com o tanto de razão que resta ele raciocina. Para um outro daquele outro. Ou dele. Ou de um outro ainda. Para um outro daquele outro ou dele ou de um outro ainda. Para alguém deitado de costas no escuro em todo caso. De alguém deitado de costas no escuro se o mesmo ou um outro. Assim com o tanto de razão que resta ele raciocina e raciocina mal. Pois estivesse a voz falando não para ele mas para um outro então deveria ser daquele outro que está falando e não dele ou de um outro ainda. Uma vez que fala na segunda pessoa. Não estivesse falando dele para quem está falando mas de um outro não falaria na segunda pessoa mas na terceira. Por exemplo, Ele viu a luz primeiro em tal e tal dia e agora está deitado de costas no escuro. É claro portanto que se não é para ele que a voz está falando mas para um outro também não é dele mas daquele outro e nenhum outro àquele outro. Assim com o tanto de razão que resta ele raciocina mal. Para ser companhia ele deve exibir uma certa atividade mental. Mas não precisa ser de um alto teor. Na verdade pode-se argumentar que quanto mais baixo melhor. Até certo ponto. Quanto mais baixo o teor de atividade mental melhor a companhia. Até certo ponto.

Você viu a luz primeiro no quarto em que muito provavelmente foi concebido. A grande janela abobadada dava para oeste para a montanha. Sobretudo oeste. Pois sendo abobadada dava também um pouco para o sul e um pouco para o norte. Necessariamente. Um pouco para o sul para mais

montanha e um pouco para o norte para contraforte e planície. O parteiro foi ninguém menos que um dr. Hadden ou Haddon. Bigode grisalho em desalinho e olhar acuado. 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. Daí os sanduíches que saboreou ao meio-dia olhando o mar ao abrigo de um rochedo no primeiro pico que escalou. Você pode imaginar os pensamentos dele antes e depois ao transpor tojos e urzes. Quando voltou ao anoitecer soube com desânimo 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. Mesmo exausto e com os pés machucados estava a ponto de sair novamente através dos campos à luz do jovem luar quando a empregada veio correndo lhe dizer que tinha acabado afinal. Acabado!

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.

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. Assim por exemplo clara acima do seu rosto voltado para cima, Você viu a luz primeiro na Páscoa e agora. Então um murmúrio em seu ouvido, Você está deitado de costas no escuro. Ou é claro vice-versa. Outro traço os seus longos silêncios quando ele quase ousa esperar que ela esteja no fim. Assim para dar o mesmo exemplo clara acima do seu rosto voltado para cima, Você viu primeiro a luz do dia no dia em que Cristo morreu e agora. Então muito depois por sobre a sua esperança nascente o murmúrio, Você está deitado de costas no escuro. Ou é claro vice-versa.

Outro traço a sua repetitividade. Repetidamente com apenas variantes menores o mesmo passado. Como se queren-

do que ele com essa deixa o torne seu. 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.

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.

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.

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?

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.

Os raros sons. Que bênção ter isso para se apegar. Uma vez ou outra. No escuro e no silêncio fechar como se para a luz os olhos e ouvir um som. Algum objeto se movendo do seu lugar para o seu último lugar. Alguma coisa suave suavemente se mexendo para logo não mais se mexer. Para a escuridão visível fechar os olhos e ouvir ao menos isso. Alguma coisa suave suavemente se mexendo para logo não mais se mexer.

Pela voz uma luz fraca é emitida. A escuridão clareia enquanto soa. Aprofunda-se quando reflui. 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.

De onde a luz sombria? Que companhia no escuro! Fechar os olhos e tentar imaginar isso. De onde a luz sombria. Nenhuma fonte. Como se fracamente luminoso todo o seu pequeno vácuo. O que ele pode ter visto então acima de seu rosto voltado para cima. Fechar os olhos no escuro e tentar imaginar isso.

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.

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.

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.

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.

Você está sozinho no jardim. A sua mãe está na cozinha se preparando para o chá da tarde com Mrs. Coote. Preparando as fatias de pão com manteiga finas feito hóstias. Detrás de um arbusto você vê Mrs. Coote chegar. Uma mulher pequena magra amarga. Sua mãe responde a ela dizendo, Ele está brincando no jardim. Você sobe quase até o topo de um grande abeto. Você se senta um pouco ouvindo todos os sons. Então se joga. Os grandes galhos interrompem a sua queda. As agulhas. Você fica deitado um pouco com o rosto no chão. Então sobe na árvore outra vez. Sua mãe responde a Mrs. Coote outra vez dizendo, Ele tem sido um menino muito levado.

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.

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 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. Informativos tateios da mente. Inaplicáveis.

Em nenhum lugar em particular no caminho de A a Z. Ou dizer por verossimilhança a estrada Ballyogan. Aquela velha querida estrada erma. Em algum lugar na estrada Ballyogan em vez de em nenhum lugar em particular. Onde mais nenhum caminhão. Em algum lugar na estrada Ballyogan no caminho de A a Z. Cabeça abaixada totalizando a conta na beira da vala. Contrafortes à esquerda. As terras de Croker à frente. A sombra do pai à direita e um pouco para trás. Tantas vezes já ao redor da Terra. Sobretudo outrora verde endurecido com o tempo e a sujeira do queixo até os pés. Surrado chapéu redondo outrora amarelo-camurça e botinas ainda combinando. Nenhuma outra vestimenta se mais houvesse para ser visto. Fora desde o raiar do dia e a noite caindo agora. Cômputo terminado continuar juntos do zero de novo. Como se com destino a Stepside. Quando de repente você corta pela sebe e desaparece mancando para leste através do campo.



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.

A luz que havia então. Deitado de costas no escuro a luz que havia então. Claridade sem sol nem nuvens. Você escapole ao raiar do dia e sobe para o seu esconderijo na encosta. Uma toca no tojo. A leste além do mar o contorno vago de montanhas altas. A setenta milhas de distância segundo o seu Longman. Pela terceira ou quarta vez em sua vida. Da primeira vez você contou para eles e zombaram. Tudo o que tinha visto eram nuvens. Então agora você guarda isso no coração com o resto. De volta para casa ao cair da noite sem jantar para a cama. Você se deita no escuro e está de volta naquela luz. Forçando do seu ninho no tojo os olhos através da água até doerem. Você os fecha enquanto conta cem. Então abre e força outra vez. Outra e outra vez. Até que afinal ela está lá. Azul mais pálido contra o céu pálido. Você se deita no escuro e está de volta naquela luz. Adormece naquela luz sem sol nem nuvens. Dorme até a luz da manhã.

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. Deixar assim. Confusão também é companhia até certo ponto. 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.

No mesmo escuro que a sua criatura ou num outro ainda não imaginado. Nem em qual posição. Se em pé ou sentado ou deitado ou em alguma outra posição no escuro. Estes estão entre os assuntos ainda a ser imaginados. Assuntos dos quais até agora nenhum esboço. O teste é companhia. Qual dos dois escuros é melhor companhia. Qual de todas as posições imagináveis tem mais a oferecer quanto a companhia. E similarmente para os outros assuntos ainda a ser imaginados. Tais como se tais decisões irreversíveis. Que decida por exemplo depois da devida imaginação a favor da posição de costas ou de braços e isso na prática prove ser menos propenso a companhia que o antecipado. Ele pode ou não pode substituí-la por outra? Como acorçado com as pernas puxadas para dentro do semicírculo dos braços e a cabeça nos joelhos. Ou em movimento. Rastejando de quatro. Um outro num outro escuro ou no mesmo rastejando de quatro inventando isso tudo por companhia. Ou



alguma outra forma de movimento. Os encontros possíveis. Um rato morto. Que acréscimo à companhia isso ia ser! Um rato morto há tempo.

O ouvinte não poderia ser melhorado? Tornar-se mais propenso a companhia se não 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? Apenas as pálpebras se mexendo a intervalos já que tecnicamente devem fazê-lo. Deixar entrar e deixar de fora o escuro. Ele não poderia cruzar os pés? A intervalos. Ora esquerdo sobre direito e ora um pouco depois o inverso. Não. Completamente fora de parâmetro. Ficar deitado com os pés cruzados? Uma olhada dispensa. Algum movimento das mãos? Uma mão. Cerrando-se e descerrando-se. Difícil de justificar. Ou levantada para espantar uma mosca. Mas não há moscas. Então por que não deixar que haja? A tentação é grande. Que haja uma mosca. Para ele espantar. Uma mosca viva tomando-o por morto. Ganhando consciência do seu erro e renovando-o incontinente. Que acréscimo à companhia isso ia ser! Uma mosca viva tomando-o por morto. Mas não. Ele não espantaria uma mosca.

Você tem pena de um ouriço-cacheiro no frio lá fora e o coloca numa velha caixa de chapéu com algumas minho-

cas. Essa caixa com o ouriço dentro você põe então num viveiro de coelhos abandonado calçando a porta para que a pobre criatura vá e venha à vontade. Para ir em busca de alimento e tendo comido recobrar o calor e a segurança de sua caixa no viveiro. Então lá está o ouriço em sua caixa no viveiro com minhocas bastantes para provê-lo. Uma última olhada para se certificar de que tudo está como deveria antes de se mandar à procura de outra coisa com que passar o tempo já pesando em suas mãos naquela tenra idade. O entusiasmo com o seu belo feito demora mais que de costume para esfriar e perder o brilho. Você se entusiasmava de pronto naqueles dias mas raramente por muito tempo. Mal tinha o entusiasmo se acendido por algum belo feito da sua parte ou por algum pequeno êxito sobre os seus rivais ou por uma palavra de elogio dos seus pais ou mestres e já começava a esfriar e perder o brilho deixando-o em muito pouco tempo tão frio e apagado quanto antes. Mesmo naqueles dias. Mas não nesse dia. Foi numa tarde de outono que você encontrou o ouriço e teve pena dele da maneira descrita e você ainda estava se sentindo bem com isso quando chegou sua hora de dormir. Ajoelhado ao lado da cama você incluiu o ouriço em sua prece detalhada a Deus para abençoar todos os que amava. E revirando-se na sua cama quentinha esperando o sono chegar você ainda estava levemente entusiasmado ao pensar em como era sortudo aquele ouriço por ter cruzado o seu caminho como cruzou. Um caminho estreito de terra batida ladeado por uma sebe de buxos secos. Enquanto você estava em pé ali se perguntando como passar melhor o tempo até a hora



de dormir ele partiu a sebe de um lado e estava indo direito para a sebe do outro quando você entrou na sua vida. Agora na manhã seguinte não só o entusiasmo se extinguiu mas uma grande inquietação tinha tomado o seu lugar. Uma suspeita de que tudo não fora como deveria ter sido. Que em vez de ter feito o que fez teria sido melhor deixar o bem em paz e o ouriço-cacheiro seguir seu caminho. Dias se não semanas se passaram antes que você conseguisse se convencer a voltar ao viveiro. Você nunca esqueceu o que encontrou então. Você está deitado de costas no escuro e nunca esqueceu o que encontrou então. A papa. O fedor.

Iminente há algum tempo o seguinte. Necessidade de companhia não contínua. Momentos quando a sua própria sem alívio um alívio. Intrusão da voz nesses. Similarmente imagem do ouvinte. Similarmente a sua própria. Arrependimento então de tê-las suscitado e problema como dispersá-las. Finalmente o que significa a sua própria sem alívio? Que alívio possível? Deixar assim por enquanto.

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. Aquela vaga esperança. Para alguém com tão poucas ocasiões para sentir. Tão inapto para sentir. Não pedindo nada melhor na medida em que pode pedir alguma coisa do que

não sentir nada. É desejável? Não. Ganharia com isso em propensão a companhia? Não. Então que não se chame H. Que seja outra vez como era. O ouvinte. Inominável. Você.

Imaginar mais de perto o lugar onde está deitado. Dentro do razoável. Quanto à forma e à dimensão um indício é dado pela voz ao longe. Retrocedendo ao longe ou ali num salto abrupto ou recomeçando ali depois de uma pausa. De cima e de todos os lados e níveis tão remota quanto quando mais remota. Em tempo algum de baixo. Até aqui. Sugerindo alguém deitado no chão de uma câmara hemisférica de diâmetro generoso com o ouvido bem no centro. Quão generoso? Dada a fraqueza da voz quando menos fracos uns vinte metros seriam suficientes ou dez do ouvido para qualquer ponto da superfície circundante. Isso basta para a forma e as dimensões. E a composição? Que indício e onde se algum em alguma parte. Reservar por enquanto. Basalto é uma tentação. Basalto preto. Mas reservar por enquanto. Assim ele imagina para si mesmo quando a voz e o ouvinte enfadam. Mas um pouco mais de imaginação mostra-lhe que imaginou mal. Pois com que direito afirmar de um som fraco que é um menos fraco tornado mais fraco pelo afastamento e não um mais fraco verdadeiro bem à mão? Ou de um fraco enfraquecendo para mais fraco que recua e não diminui ali mesmo. Se com nenhum então nenhuma luz desde a voz no lugar onde nosso velho ouvinte está deitado. No escuro incomensurável. Sem contornos. Deixar assim por enquanto. Acrescentando apenas, Que tipo de imaginação é essa tão dominada pela razão? Um tipo próprio.