

POÉTICAS

DO ESTRANHAMENTO

[ORG.]
MYRIAM ÁVILA
SANDRA M. STROPARO



Capa: Frede Tizzot
Fotografia da capa: Doug Rice

Revisão
Thayse Letícia Ferreira

© Arte & Letra 2015
Poéticas do Estranhamento© 2015

P739

Poéticas do estranhamento / Organização de Myriam
Ávila ; Sandra M. Stroparo. – Curitiba : Arte & Letra, 2015.
318 p.

ISBN 978-85-60499-69-4

I. Ensaios. 2. Pesquisa em Literatura. I. Ávila, Myriam.
II. Stroparo, Sandra M. III. Título

CDU 82-4

ARTE & LETRA EDITORA

Alameda Presidente Taunay, 130b. Batel.
Curitiba - PR - Brasil / CEP: 80420-180

Fone: (41) 3223-5302

www.arteeletra.com.br - contato@arteeletra.com.br

ÍNDICE

Poéticas do estranhamento	05
Estranheza e estranhamento	
<i>Aurora Fornoni Bernardini</i>	09
Estranhamento por correspondência	
<i>Myriam Ávila</i>	41
Homens estranhos e as mulheres que os evitam	
<i>Myriam Ávila</i>	61
Água	
<i>Caetano W. Galindo</i>	73
O estranhamento na arte e da crítica	
<i>Sandra M. Stroparo</i>	95
A cantora careca e a tragédia da língua	
<i>Dirce Waltrick do Amarante</i>	121
Lendo em Companhia	
<i>Ana Helena Souza</i>	141
O colapso da apóstrofe:	
“Ode sobre uma urna grega” revisitada	
<i>Emílio Maciel</i>	171

L'oubli du fascisme. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
_____. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.
_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. André Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

LENDO EM COMPANHIA

Ana Helena Souza

Companhia (*Company/Compagnie*, 1980) é o primeiro livro da sequência que ficou conhecida como a segunda trilogia beckettiana, completada por *Mal visto mal dito* (*Mal vu mal dit/ Ill Seen Ill Said*, 1981) e *Worstward Ho* (1983). O fato de Beckett tê-los chamado de romances marca uma diferença entre esses e os textos escritos nos anos 1960 e 1970. No caso de *Companhia*, podem-se perceber diferenças no desenvolvimento um pouco mais longo da narrativa, bem como na maior elaboração do personagem – vamos chamá-lo assim –, por meio do recurso a memórias de experiências-chave, que permitem entrever toda uma história de vida, apesar de sua apresentação fragmentária. A narrativa não se circunscreve nem a um momento específico dessa vida nem à descrição de uma só cena imaginada, como na maior parte dos textos curtos que a antecederam. Em comum com eles, porém de forma mais sofisticada e complexa, *Companhia* exhibe uma intrincada elaboração narratológica: os problemas da identidade da voz, do narrador, do ouvinte e do conhecimento da fonte das imagens ocupam mais espaço que a história de vida, composta por memórias de infância, juventude, meia-idade e velhice daquele que podemos chamar também de protagonista. Cerca de 45 parágrafos, de um total de 59, dizem respeito à imaginação dos elementos narrativos, embora em alguns trechos uma separação assim tão clara não seja possível, como veremos adiante. Uma questão que ressurge nesta obra é a da possibilidade de identificar-se um sujeito, a partir da construção de uma voz narrativa.

Sujeito e voz são caracterizados por uma indeterminação tão intensa que chega a promover a desfamiliarização até mesmo dos pronomes pessoais e seus referentes.

Em relação à trilogia anterior e a *Como é*, fica claro que nem mesmo um narrador totalmente inconfiável, como o do romance de 1961, serve mais. Segundo Wolfgang Iser:

... a realidade só toma forma para o observador de acordo com os seus pressupostos. O narrador de primeira pessoa só pode fazer valer esse conhecimento ao oferecer a realidade que observou como o mero produto do seu modo de apresentação, que dificilmente coincidirá com qualquer que venha a ser a verdadeira natureza daquela realidade. (Iser, 1974, 166 – tradução minha)

Como a realidade em *Companhia* é, desde a primeira linha, uma realidade explicitamente imaginada — “Uma voz chega a alguém no escuro. Imaginar.” (Beckett, 2012, 27)¹ — a sua “verdadeira natureza” é o seu modo de apresentação. Beckett deixa implícito que o “eu” está sujeito a mais falseamentos do que o seu desdobramento num “você” ou num “ele”. Em *Companhia*, a incerteza sobre elementos essenciais da narrativa como os que indicam quem fala e quem ouve é fundamental. O breve romance constitui-se a partir de tais interrogações. Buscar analisá-las e chegar a uma leitura deste texto e de algumas de suas imagens é o meu objetivo. Para atingi-lo, vou iniciar comentando algumas ideias estimulantes e provocadoras sobre *Companhia*.

Já se tornou lugar comum na crítica da obra beckettiana no-

¹ Nas notas transcreverei o original, sempre com base nesta edição: *Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho, Stirrings Still*. London: Faber & Faber, 2009. Só o número da página virá entre parênteses: “A voice comes to one in the dark. Imagine.” (p. 3). Traduções minhas.

tar a variedade de abordagens que ela suscita. Os dois autores das leituras que acompanharemos mais detidamente concordam apenas em não chamar *Companhia* de romance: Wayne Booth prefere classificá-lo de novela, enquanto Carla Locatelli evita qualquer caracterização desse tipo, referindo-se sempre ao título do livro para designá-lo. A partir daí, divergem.

O ensaio de Booth foi publicado em 1982 na segunda edição do seu famoso *The Rhetoric of Fiction*, como parte do posfácio em que rebate algumas críticas à primeira edição do livro, entre as quais a de ter analisado poucos autores contemporâneos (1987, 406-7). O ensaio de Locatelli integra seu livro *Unwording the World*, de 1990, no qual estuda a prosa de Beckett depois do prêmio Nobel, recebido em 1969. As diferenças entre os dois são marcantes, a começar pela extensão e pelo instrumental teórico escolhido.

Booth faz uma leitura curta e, em muitos pontos, provisória de *Companhia*. Limita-se também a usar o texto de Beckett como demonstração de que é possível empregar as classificações de elementos da narrativa ficcional propostas em seu livro para tratar de textos contemporâneos. No fim, contudo, não consegue manter a promessa inicial – a de ler *Companhia* utilizando o mesmo conjunto de perguntas que usara na leitura de *O Falcão* de Boccaccio no primeiro capítulo do livro, escrito mais de duas décadas antes. Ao afirmar que a técnica narrativa empregada em *Companhia* “não pode ser julgada por padrões pré-modernos de linha narrativa firme, ‘realização’ dramática, consistência de ponto de vista, ou clareza transmitida por um narrador onisciente” (1987, 456), Booth reconhece uma limitação que será exposta, à medida que sua leitura for comentada.

Locatelli detém-se muito mais no texto de Beckett, empregando elementos da fenomenologia de Husserl, da desconstru-

ção derridiana, da semiótica, da linguística, da psicanálise freudiana e laciana, assim como do pensamento de Paul de Man sobre a literatura. O resultado é uma leitura muito mais abrangente e sofisticada, iluminando pontos que Booth abandonara por considerá-los obscuros demais. De qualquer modo, ao aproximar os dois ensaios é possível revelar outros elementos textuais não abordados por nenhum dos dois críticos e, assim, contribuir para ampliar a recepção deste livro.

Wayne Booth e a limitação do exemplo

Logo no início de seu ensaio sobre *Companhia*, Booth define a tarefa de sua retórica da ficção como sendo a de mostrar o caminho percorrido pelos escritores na composição de suas obras, para levar-nos a uma “experiência plena” (“full experience”) das histórias que nos contam. Mais interessante que a definição, presente desde a primeira edição do livro, é a restrição feita a seguir:

Contudo, sabemos que a expressão “experiência plena” é profundamente ambígua. Não só tipos diferentes de histórias oferecem tipos diferentes de “plenitude”, como diferentes pressupostos críticos nos levarão a diferentes recipientes a serem preenchidos. (1987, 442)

Ora, Booth parte do princípio que em nossa vida podemos contar com “sinais internos totalmente confiáveis” sobre nós mesmos, embora admita que consigamos chegar apenas a “uma visão excessivamente parcial” (“an all too partial view” — 1987, 444). Na prosa do século 20, no entanto, o crítico surpreende-se com o excesso de inconfiabilidade dos narradores, o que conduz as narrativas à beira do indecidível e, muitas vezes, faz com

que a ele se conformem. *Companhia*, diz-nos Booth, apresenta um verdadeiro “quebra-cabeças” (“puzzle” — 1987, 445) nesse sentido. Refere-se às primeiras frases do livro, citadas acima — “Uma voz chega a alguém no escuro. Imaginar.” E, mais adiante, ao seguinte trecho (composto do fim de um fragmento e do início do seguinte, que é citado integralmente):

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. (Beckett, 2012, 27)²

Booth aponta três vozes envolvidas na narração da história: a do alguém no escuro, ouvindo; a da “voz” que se dirige a ele; e a do terceiro, que seria “aquele outro pustulento” (“that cankerous other”). É interessante notar que o ouvinte é contado como uma das vozes, embora sua voz não chegue a soar. Voltaremos a este ponto da determinação das vozes.

Outros dois pontos importantes da leitura de Booth dizem respeito ao tipo de “história” (“story”) que se conta e ao vínculo que se cria entre o autor implícito e o leitor. No caso de Beckett, o autor implícito vem a ser, de acordo com o crítico, o autor de carreira (“career-author”), autor que se depreende não só do texto do livro que o leitor tem nas mãos, mas que já fora esboçado em leituras prévias de outras obras dele.

² ... And in another dark or in the same another devising it all for company. Quick leave him./Use of the second person marks the voice. That of the third that cankerous other. Could he speak to and of whom the voice speaks there would be a first. But he cannot. He shall not. You cannot. You shall not. (p. 3-4)

Com relação ao enredo, Booth faz uma divisão: há a história da vida daquele “deitado de costas no escuro” (“on his back in the dark”), narrada em fragmentos que cobrem memórias da infância até a velhice, e há, paralelamente, a história de como essa história está sendo contada, o seu “como é” (“how it is” — Booth, 1987, 453). Na verdade, é justamente a presença desta “linha de enredo altamente complexa” (“highly complex plot line” — Booth, 1987, 455) que garante para *Companhia* um lugar de destaque na obra de Beckett, cuja produção em prosa nos anos 60 e 70, segundo Booth, deixara a desejar (1987, 447).

Quanto ao vínculo que se estabelece entre o texto, por meio de seu autor implícito, e o leitor, Booth destaca que é a determinação em empregar todas as forças disponíveis da razão e da imaginação no esforço de fazer alguma coisa, de criar alguma coisa para produzir companhia, que “provê algo análogo à escolha moral com base na qual se construía a simpatia nas formas mais tradicionais” (1987, 450).

Cabe mencionar ainda sobre esta leitura que Booth encontra uma falha no texto, um erro em seu “artesanato” (“craft”). Trata-se do antepenúltimo fragmento — um dos mais longos do livro³ —, em que se descreve a trajetória do ponteiro de segundos de um relógio e da sombra que ele projeta, conforme a inclinação que se dá ao relógio e a posição do ponteiro no mostrador. Booth queixa-se de ter ficado entediado durante a leitura do episódio, achando-o supérfluo por tratar-se apenas de mais uma demonstração de “como é” narrativo. Nossa intenção, mais tarde, é integrar esse fragmento ao texto como um todo.

Wayne Booth deixa claro que a indecidibilidade presente no texto quanto à voz narrativa, e até mesmo ao número de “persona-

³ Não estou contando aqui a última palavra do texto como uma dessas passagens. Refiro-me aos três últimos trechos mais longos.

gens” que habitam o escuro e ouvem a voz, não diminui em nada a força e a harmonia dos efeitos conseguidos por Samuel Beckett. Entretanto, mesmo entusiasmado com o desempenho do escritor, Booth salienta no final de seu ensaio a limitação de *Companhia*:

Embora a história seja ótima para seu tipo, não vejo nenhuma regra válida que me proíba de fazer perguntas sobre esse tipo. O “tenso lamento pela condição humana” — chamemos assim, embora nenhuma expressão sirva — é para mim um tipo extremamente limitado, limitado não porque é breve (a brevidade é uma de suas glórias), mas porque é ética, política e metafisicamente deformado e, talvez, para muitos leitores, capaz de deformar. (1987, 456)

Também voltaremos a esse ponto.

Carla Locatelli e a pluralidade do “eu”

Para Locatelli, a questão da voz e dos outros “personagens”, o “ele”, descrito como “outro pustulento” e o ouvinte, “deitado de costas no escuro” — presentes na passagem de *Companhia* citada acima e também comentada por Booth —, resolve-se quando o leitor consegue perceber que há uma duplicidade no “uso e [n] a descrição do mesmo sistema de referência (o sistema pronominal)”. Tal duplicidade

produz uma ambiguidade geral de referência que caracteriza o discurso literário de Beckett, ao suspender a referência direta ao objeto (o “eu”), e apenas prover uma figura do mesmo (como “uma primeira” pessoa).

Por outro lado, o uso de dois sistemas esclarece o fato de que a passagem fala sobre um “eu”, porque os dois sistemas convergem ao destacar isso: “haveria uma primeira” pessoa, se “ele pudesse falar para e de quem a voz fala na segunda pessoa”. (Locatelli, 1990, 181)

Haveria, então, uma “epifania do ‘eu’” (Locatelli, 1990, 180) se o leitor se deixasse convencer pela duplicidade do sistema designativo e, além disso, pudesse aceitar a composição deste sujeito como fruto de uma interpretação, gerada por sua leitura, das relações criadas entre os pronomes, e não como uma configuração abstrata ou conceitual, imposta por um referente gramatical. Nas palavras da autora: “Esta narração suspende a referência direta a um ‘eu objetivo’, e diz-nos exatamente que o ‘eu’ só apreende a si mesmo, ao mover-se através de uma rede de relações sistemáticas.” (1990, 173) Dessa forma, Locatelli chega a uma solução que a Booth parecera impossível: a constituição de um sujeito, cuja característica principal é a falta de unidade, que é, por sua vez, construída pelo leitor por meio da teia de referentes diversos e contrastantes que significam (como ela ressalva, “significar” no sentido duplo de “construir” e “dar sentido”) o “eu” na temporalidade do texto.

Locatelli identifica igualmente uma complexidade no que Booth chamara de enredo de *Companhia*. Mas para ela, não se trata de uma bifurcação de linhas de enredo; pelo contrário, trata-se da abolição das fronteiras entre a “diegese da história narrada e a mimesis da narração” (1990, 164). Ao contrário de Booth, Locatelli dá muito mais importância à mimesis da narração; vê na diegese, ou melhor, no que chama de tema, apenas o “solo onde questões epistemológicas a respeito da linguagem podem ser desenvolvidas” (1990, 166). Sua justificativa para a diminui-

ção da importância temática reside no que chama de generalidade e impessoalidade do “protagonista”, cuja especificidade nunca é alcançada, apesar dos muitos “episódios” sobre o seu passado. Para Locatelli, quase não há indicações narrativas da diferença entre passado e presente. Como exemplo, cita o seguinte trecho de *Companhia* (a parte entre colchetes, foi acrescentada para maior clareza):

[Tendo se estendido pelos quatro cantos como numa busca a voz chega ao repouso e à fraqueza constante. Repousar onde? Imaginar com cautela.

Acima do rosto voltado para cima. Tangenciando o cocuruto. De modo que na fraca luz que ela emite se houvesse uma boca para ser vista ele não a veria.] Revi-rasse os olhos o quanto pudesse. Altura do chão?

Ao alcance do braço. Força? Fraca. Uma mãe curvando-se sobre o berço por trás. Ela se afasta para que o pai possa olhar. Por sua vez ele murmura para o recém-nascido. Tom monocórdio inalterado. Nenhum traço de amor.⁴ (Beckett, 2012, 52-53)

O que se imagina aqui é a distância, medida em termos de altura, da superfície onde o ouvinte está deitado até a fonte da voz.

⁴ [“From ranging far and wide as if in quest the voice comes to rest and constant faintness. To rest where? Imagine warily./Above the upturned face. Falling tangent to the crown. So that in the faint light it sheds were there a mouth to be seen he would not see it.] Roll as he might his eyes. Height from the ground?/Arm’s length. Force? Low. A mother’s stooping over cradle from behind. She moves aside to let the father look. In his turn he murmurs to the newborn. Flat tone unchanged. No trace of love.” (p. 30-31)

A transição de um fragmento para o outro passa do presente da narração (a voz buscando um lugar de repouso) para um suposto passado imaginado (o da mãe e do pai olhando o recém-nascido no berço). É a primeira e única vez no texto em que há uma superposição entre passado e presente naquilo que o “ele” imagina. Quando a voz se dirige ao “você” deitado de costas no escuro é quase sempre para evocar imagens de um passado que quer que ele reconheça como tendo sido seu.

Os traços da voz são os longos silêncios, a repetitividade, o tom monocórdio (“flat”), o mesmo, note-se, do pai imaginado, falando com o recém-nascido. O problema aqui é que nesse trecho, não se trata de uma comunicação da voz; não há o uso do “você”; o que há é uma imagem produzida pelo “ele” na tentativa de aperfeiçoar a imaginação da voz que se dirige ao alguém deitado de costas no escuro. A importância desse trecho é a de ser o primeiro dos que preparam uma espécie de clímax, que ocorrerá quando da irrefutável aproximação entre o “ele”, a voz e o “você”. Logo em seguida, a voz fala para o “você” de uma cena de amor e depois vemos o “ele” como “criador rastejante” (“crawling creator”). Mas falar desses fragmentos já é adiantar um pouco. Há que voltar à questão da verificação do que diz a voz.

Carla Locatelli cita Linda Ben-Zvi, que descreve “a impossibilidade de verificação e a impossibilidade de provar essa impossibilidade” (Locatelli, 1990, 178) em *Companhia*. Locatelli vê tal impossibilidade como responsável pelo surgimento de um “imperativo ético” que, por sua vez,

torna-se uma nova perspectiva teórica e um ponto de partida real. Mesmo que não haja nenhuma maneira de transferir a realidade para as palavras, também não há nenhuma maneira de negar o valor epistemológico de uma in-

vestigação da qualidade e do modo dos limites da linguagem em relação à realidade, ao se questionar a linguagem como o meio de construção da própria realidade. (1990, 178)

O que fica de fora dessas considerações, desde que Locatelli reduz a importância do tema a mero pano de fundo, é o teor narrativo e ficcional do texto. O que caracteriza o protagonista, e que seria o ouvinte — a princípio o único sujeito sem “pessoa”, uma vez que o uso da segunda pessoa (*você*) marca a voz e o da terceira (*ele*) o “outro pustulento” —, é a presença do corpo. Só por meio do corpo do ouvinte é que as verificações podem ser feitas:

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. (Beckett, 2012, 27) ⁵

Em especial, não é possível verificar muito sobre a presença do “outro pustulento”, aquele que estaria num outro escuro ou no mesmo “imaginando isso tudo por companhia” (“devising

⁵ “A voice comes to one in the dark. Imagine./ To one on his back in the dark. This he can tell by the pressure on his hind parts and by how the dark changes when he shuts his eyes and again when he opens them again. Only a small part of what is said can be verified. As for example when he hears, You are on your back in the dark. Then he must acknowledge the truth of what is said. But by far the greater part of what is said cannot be verified.” (p. 3)

it all for company”). É sobre ele que se repetem as dúvidas e as admoestações para que seja abandonado — Depressa deixá-lo (“Quick leave him”). Como no fragmento a seguir:

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 afinal, Quem pergunta? E afinal 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 inimaginável último de todos. Inominável. Última pessoa. Eu. Depressa deixá-lo. (Beckett, 2012, 38)⁶

À medida que o texto é desenvolvido, há uma tentativa de imaginar cada um dos seus componentes mais de perto: a voz, o escuro, aquele que imagina para ter companhia e aquele que ouve. A imaginação, entretanto, não pode ser tão livre; há restrições, como as que surgem, ao se tentar imaginar onde está aquele que imagina e qual a sua posição:

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

⁶ “For why or? Why in another dark or in the same? And whose voice asking this? Who asks, Whose voice asking this? And answers, His soever who devises it all. In the same dark as his creature or in another. For company. Who asks in the end, Who asks? And in the end answers as above? And adds long after to himself, Unless another still. Nowhere to be found. Nowhere to be sought. The unthinkable last of all. Unnamable. Last person. I. Quick leave him.” (p. 15)

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 bruços e isso na prática prove ser menos propenso a companhia que o antecipado. Ele pode ou não pode substituí-la por outra? (Beckett, 2012, 39)⁷

Talvez o imperativo ético de que fala Locatelli se atualize de fato no imperativo ficcional da passagem citada. Há uma baliza: companhia (“O teste é companhia” — Beckett, 2012, 39). E há uma responsabilidade da imaginação: sua irreversibilidade (“Tais como se tais decisões irreversíveis” — *idem*), uma vez feita a definição. As perguntas, bem como as admoestações para deixar as coisas como estão (por exemplo: “Por enquanto deixar assim”, *idem*), suspendem a instauração diegética e tornam presente a mimesis narrativa, para usar os termos de Locatelli, e que Booth chamou de o “como é” do texto.

Uma outra característica da voz da imaginação — vamos chamá-la assim, para distingui-la da voz que se dirige ao ouvinte — é ser

⁷ In the same dark as his creature or in another not yet imagined. Nor in what position. Whether standing or sitting or lying or in some other position in the dark. These are among the matters yet to be imagined. Matters of which as yet no inkling. The test is company. Which of the two darks is the better company. Which of all imaginable positions has the most to offer in the way of company. And similarly for the other matters yet to be imagined. Such as if such decisions irreversible. Let him for example after due imagination decide in favour of the supine position or prone and this in practice prove less companionable than anticipated. May he then or may he not replace it by another? ... (p. 16-17)

dominada pela razão (“reason-ridden”). Esta é a voz do “outro pus-tulento”. Assim: “Imaginar mais de perto o lugar onde está deitado. *Dentro do razoável.*”⁸ (Beckett, 2012, 43), ou: “Que tipo de imagi-nação é essa *tão dominada pela razão?* Um tipo próprio.” (idem)⁹, ou ainda: “*Seria razoável imaginar* o ouvinte em perfeita inércia mental?” (Beckett, 2012, 54)¹⁰ Todas essas indicações, destacadas aqui em itálico, reforçam os traços da imaginação que, se pertence ao “criador”, passa a pertencer também, quando o imperativo ou as perguntas são usados, ao leitor. Mais tarde, porém, quando deve ser decidido se o criador pode criar enquanto rasteja (movimento pelo qual havia optado), há um distanciamento do leitor:

...E finalmente manter olhos e ouvidos em elevado ní-vel de alerta para qualquer indício por menor que fosse quanto à natureza do lugar ao qual a imaginação talvez inadvertidamente o consignara. Então enquanto no mes-mo fôlego deplorava uma fantasia tão dominada pela razão e observava como eram revogáveis seus voos ele não podia responder senão finalmente que não ele não podia. Não podia conceivelmente criar enquanto rastejava no mesmo escuro criado que a sua criatura. (Beckett, 2012, 57)¹¹

⁸ Imagine closer the place where he lies. *Within reason.* (p. 20) Grifo meu.

⁹ What kind of imagination is this *so reason-ridden?* A kind of its own. (p. 21) Grifo meu.

¹⁰ Would it *be reasonable to imagine* the hearer as mentally quite inert? (p. 33) Grifo meu.

¹¹ “...And finally to maintain eyes and ears at a high level of alertness for any clue however small to the nature of the place to which imagination perhaps unadvisedly had consigned him. So while in the same breath deploring a fancy so reason-ridden and observing how revocable its flights he could not but answer finally no he could not. Could not conceivably create while crawling in the same create dark as his creature.” (p. 35)

Aqui, a imaginação é totalmente imputada ao criador na sua limitação. Enquanto imaginação, vista como incapaz de dar conta da natureza do lugar (“ao qual a imaginação talvez inadvertidamente o consignara”/ “to which imagination perhaps unadvisedly had consigned him”), enquanto “fantasia” (“fancy”), dominada pela razão (“reason-ridden”), mas deplorável nos seus pequenos voos (“how revocable its flights”). De passagem, é preciso que se diga que a diferença entre a imaginação (“ima-gination”) e a fantasia (“fancy”) estabelecida por Coleridge é a diferença entre o gênio verdadeiro e o mero talento literário; a diferença entre uma arte que consegue uma integração perfeita de suas partes, num todo “orgânico”, e outra que simplesmente as combina num todo às vezes mais, às vezes menos harmônico (Abrams, 1971, 175-6). Ora, poderíamos dizer que a possibilida-de de haver alguma harmonia neste livro é, como Locatelli apon-tara no caso da “epifania do ‘eu’”, um produto da interpretação; porém, ao contrário do que diz a autora, penso que a narrativa ficcional com sua inseparável porção temática contribui signi-ficativamente para uma possível integração. O que se imagina por meio da mimesis da narração e das narrativas diegéticas não pode ser esquematicamente separado nem servir apenas de pano de fundo para o desenvolvimento de “questões epistemológicas a respeito da linguagem” (Locatelli, 1990, 166). Exemplos disso são, por um lado, as posições do “ele” e do “ouvinte”; por outro, um episódio no qual se descreve a inquietante presença de um relógio, cuja função não é a de medir o tempo. Na sequência desse episódio, irrompem as não menos deslocadas presenças da luz do dia e referências ao autor. Em ambos os exemplos, o leitor é chamado a participar da construção da narrativa, ao mesmo tempo em que uma história se elabora: “A fábula de alguém com você no escuro. A fábula de alguém fabulando de alguém com

you in the dark.” (Beckett, 2012, 63)¹² É com tais elementos que as imagens finais de *Companhia* reforçam o familiar dentro do estranho, conduzindo a imaginação de volta à realidade de uma solidão inexorável.

Seguindo o ponteiro e sua sombra

Beckett, grande leitor de Proust, comenta a integração de forma e conteúdo alcançada pelo movimento metafórico em *À la Recherche*, a despeito dos impasses evidentes na apreensão da realidade e, consequentemente, em sua representação. Disse acima que em *Companhia*, a realidade é o seu próprio modo de apresentação, pois se trata de uma realidade que se assume como imaginada desde o princípio. Contudo, a imaginação tem de obedecer a algumas regras, a primeira das quais é a criação de companhia. O “eu”, na sua unidade conceitual integrada, não é companhia e permanece banido. Por outro lado, a história da vida narrada em fragmentos deve pertencer a um sujeito, mesmo que ele não mais nela se reconheça:

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, 36)¹³

¹² “...The fable of one with you in the dark. The fable of one fabling of one with you in the dark.” (p. 42)

¹³ “If he were to utter after all? However feebly. What an addition to company that would be! You are on your back in the dark and one day you will utter again. One day! In the end. In the end you will utter again. Yes I remember. That was I. That was I then.” (p. 12-13)

O problema evidente é que ao ouvinte não foi dada a possibilidade de falar, e ao “ele” e à voz não foi dada a possibilidade de usar a primeira pessoa. Ocorre a aproximação de todos em um “eu” não explícito no texto, mas evidente na leitura, como demonstrou Locatelli. Para a ensaísta, isso é fruto de um processo de crítica à linguagem, por meio da divisão do sistema pronominal. Mas é necessário, além disso, integrar à mimesis da narração a diegese narrativa, cuja importância foi diminuída por Locatelli; bem como integrar o fragmento do relógio ao texto como um todo, para livrá-lo da pecha de mais um “Tristram Shandismo”, lançada por Wayne Booth (1987, 451).

Voltemos, então, às posições do ouvinte e do criador. O primeiro está deitado “de costas” no escuro. O segundo, depois de se indagar quanto à melhor posição a assumir, escolhe ficar de quatro, rastejando de uma maneira peculiar quando em movimento; de bruços quando cai, porque a posição “deitado de costas” fora reservada ao ouvinte (“A de costas embora a mais tentadora ele deve finalmente rejeitar por já ser fornecida pelo ouvinte.”, (Beckett, 2012, 58).¹⁴ No entanto, encontra dificuldade para imaginar como está de bruços:

Deixando-o sem outra escolha que não de bruços. Mas como de bruços? De bruços como? Como dispor as pernas? Os braços? A cabeça? De bruços no escuro ele se esforça para ver como pode deitar-se melhor de bruços. Como mais propenso a companhia. (Beckett, 2012, 58-59)¹⁵

¹⁴ “The supine though most tempting he must finally disallow as being already supplied by the hearer.” (p. 37)

¹⁵ “...Leaving him with no other choice than the prone. But how prone? Prone how? How disposed the legs? The arms? The head? Prone in the dark he strains to see how best he may lie prone. How most companionably.” (p. 37)

No fragmento que se segue a este o criador pode, sem maiores problemas, fazer a descrição da postura do ouvinte. Isso nos traz de volta à questão do que pode ser verificado: a saber, a posição deitado de costas e o escuro. Esta, por assim dizer, a situação de normalidade da narrativa. Quanto ao criador, basicamente nada pode ser verificado, além da interdição do uso da primeira pessoa, e do uso que faz da imaginação, impelido pela necessidade de companhia:

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, 39) ¹⁶

A imaginação, vimos acima, é dominada pela razão. Criador e criatura coincidem no compartilhamento dessa característica, o que se depreende das memórias evocadas pela voz para o ouvinte. Os episódios do passado mostram um homem com frequência imerso em contas e medições sem outra função prática a não ser a de distraí-lo de suas dificuldades, ou preencher o vazio criado, quando deseja afastar-se de sua realidade imediata. É assim com a contagem dos passos nas caminhadas diárias, com a medição do caramanchão em que se encontra com a namorada, provavelmente grávida, assim como com a medição das partes dos seus corpos e, por fim, com o já mencionado episódio do relógio, no antepenúltimo fragmento:

Entorpecido pelas desgraças da sua espécie você le-

¹⁶ Deviser of the voice and of its hearer and of himself. Deviser of himself for company. Leave it at that. He speaks of himself as of another. He says speaking of himself, He speaks of himself as of another. Himself he devises too for company. (p. 16)

vanta todavia a cabeça das mãos e abre os olhos. Você acende sem se mexer do lugar a luz acima de sua cabeça. Seus olhos pousam no relógio embaixo deles. *Mas em vez de ler a hora da noite eles seguem as rotações do ponteiro de segundos ora seguido ora precedido pela sua sombra.* (Beckett, 2012, 59 – grifo meu) ¹⁷

A coincidência entre o ponteiro e sua sombra se dá no tempo, mas é sempre provisória e sua localização variável, segundo a inclinação do relógio. Espaço e tempo são igualados, quando se dá a aparição da sombra (*for the space of 30 seconds*), ao passo que o desaparecimento dela – a sua coincidência com o ponteiro – se dá num tempo “infinitamente breve” (“infinitely briefly”):

A sombra emerge debaixo do ponteiro em qualquer ponto do circuito dele para segui-lo ou precedê-lo pelo espaço de 30 segundos. Então desaparece por tempo infinitamente breve antes de emergir de novo para precedê-lo ou segui-lo pelo espaço de 30 segundos de novo. E assim por diante adiante. Essa pareceria ser a constante única. Pois a própria distância ela mesma entre o ponteiro e a sombra varia com o grau da inclinação. (Beckett, 2012, 60) ¹⁸

¹⁷ Numb with the woes of your kind you raise none the less your head from off your hands and open your eyes. You turn on without moving from your place the light above you. Your eyes light on the watch lying beneath it. *But instead of reading the hour of night they follow round and round the second hand now followed and now preceded by its shadow.* (p. 38 – grifo meu)

¹⁸ The shadow emerges from under the hand at any point whatever of its circuit to follow or precede it for the space of 30 seconds. Then disappears infinitely briefly before emerging again to precede or follow it for the space of 30 seconds again. And so on and on. This would seem to be the one constant. For the very distance itself between hand and shadow varies as the degree of slant. (p. 39)

No acompanhamento dos ponteiros o que interessa ao “você” é a identificação das constantes entre a coincidência de posições do ponteiro e sua sombra e o grau de diferenciação entre os dois até a coincidência ser atingida novamente. Todo o trecho parece ser inspirado pela imaginação *reason-ridden* do criador, embora se refira ao ouvinte. Indo mais além, pode-se dizer que se assemelha a uma intrusão autoral, do autor de carreira, para falar nos termos de Wayne Booth.

Obviamente o episódio do relógio não fornece uma síntese, pois, ao final, introduz um dado novo, uma imagem do autor, comentada no trecho seguinte com espanto. Há novidade também na imagem da luz. Embora muitas outras luzes tenham sido evocadas pela voz, ao falar da suposta vida daquele “deitado de costas no escuro”, a luz estranhada neste trecho é a que vem da luminária e, depois, do sol da manhã através da janela para iluminar em cheio o “você”, já no fim da vida e naquele que seria o seu último espaço: “A madrugada o encontra ainda nessa posição. O sol baixo ilumina você através da janela oriental e joga ao longo do chão a sua sombra e a da luminária ainda acesa acima da sua cabeça. E as dos outros objetos também.” (Beckett, 2012, 60-61)¹⁹ É este espaço, com janela e objetos que projetam sombras, que aparece pela primeira vez. Durante a imaginação do texto, o criador até então estava igualmente no escuro.

Em *Como é*, o ser que se arrasta no escuro imagina assim aqueles que registram a sua história:

ele vive curvado sobre mim esta é a vida que lhe foi dada toda a minha superfície visível banhando-se na luz

¹⁹ Dawn finds you still in the same position. The low sun shines through the eastern window and flings all along the floor your shadow and that of the lamp left lit above you. And those of other objects also. (p. 39)

de suas lâmpadas quando eu vou ele me segue curvado em dois

seu ajudante senta-se um pouco ao longe ele anuncia breves movimentos da face inferior o ajudante anota no seu livro de registros (Beckett, 2003: 23-24)

Há uma conexão clara entre essas imagens e a imagem do escritor à sua mesa de trabalho. Daí a perplexidade encontrada no penúltimo fragmento de *Companhia*, em que se comenta o episódio do relógio:

Que visões no escuro de luz! Quem exclama assim? Quem pergunta quem exclama, Que visões no escuro sem sombras de luz e sombra! Ainda um outro ainda? Imaginando isso tudo por companhia. Que acréscimo adicional a companhia isso ia ser! Ainda um outro ainda imaginando isso tudo por companhia. Depressa deixá-lo.²⁰

Houve, entretanto, um símile muito claro da mente com a imagem de uma janela aproximadamente no meio do livro, no fragmento 26:

Num outro escuro ou no mesmo um outro imaginando isso tudo por companhia. Isso à primeira vista parece claro. (...) 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*

²⁰ “What visions in the dark of light! Who exclaims thus? Who asks who exclaims, What visions in the shadeless dark of light and shade! Yet another still? Devising it all for company. What a further addition to company that would be! Yet another still devising it all for company. Quick leave him.” (p. 44)

*escuro vazio. A única janela dando para o escuro exterior. Então nada mais. (Beckett, 2012, 37, grifo meu)*²¹

Ao recuperar esse símile, é possível vinculá-lo a uma intromissão do autor, já que é igualmente a intromissão dele, introduzida no fragmento do relógio, que é descartada, junto com a imagem de uma janela, no último fragmento. Então, a imagem do “você” sentado é retomada e feita a sua comparação com o Belacqua de Dante, para se chegar ao escuro final:

Assim sentava-se esperando ser purgado o velho fabricante de alaudes causa do primeiro quarto de sorriso de Dante e agora talvez cante loas com alguma divisão dos abençoados afinal. *Para quem aqui em todo caso adeus. O lugar é sem janela. (Beckett, 2012, 61 – grifo meu)*²²

O leitor mais atento da obra de Beckett sabe da importância dessa referência dantesca para o autor. O Belacqua referido aqui desaparece e, com muito humor e alguma ironia, pode até já se encontrar no paraíso. Resta a finalização a ser dada pela voz ao “você” que da posição “acocorado” passará a “deitado de costas”. A finalização não chega a completar-se num fim, pois os fracassos do “você” e da “voz” garantem uma continuação para além

²¹ “In another dark or in the same another devising it all for company. This at first sight seems clear. (...) What finally does this mean that at first sight seemed clear? Till it the mind too closes as it were. *As the widow might close of a dark empty room. The single window giving on outer dark. Then nothing more.*” (p. 13-14, grifo meu)

²² So sat waiting to be purged the old lutist cause of Dante’s first quarter-smile and now perhaps singing praises with some section of the blest at last. *To whom here in any case farewell. The place is windowless.* (p. 40)

do final do texto. O “você” falha no seu intento de se prover companhia; a “voz”, no de fazer com que o “você” assuma o “eu”.

Para que tais insucessos não se dissolvam com o término da ficção, é preciso que o fim remeta ao começo e eles possam ser reinstaurados, pois é no começo que se encontra aquele alguém na única posição passível de ser verificada, deitado de costas. Assim, logo no início do último fragmento longo, ocorre uma justaposição das vozes numa mesma frase, a voz imperativa da imaginação e a voz monocórdia, que fala para o ouvinte, soam contíguas: “De algum modo a qualquer preço fazer um fim quando você não pôde mais sair ficou acocorado no escuro.” (Beckett, 2012, 61)²³. A primeira parte da frase (sublinhada), imperativa, como a que comanda a imaginação do “ele”; a segunda, sutil, como a que durante todo o texto tenta convencer o ouvinte a assumir aquele passado, ao assumir a primeira pessoa. A conjunção das duas aponta para a impossibilidade de separar ouvinte e criador. Além disso, tal impossibilidade é indicada de outras maneiras, a mais convincente das quais, a postura final que passa de *huddled in the dark* (acocorado no escuro) — uma das posições que o criador vislumbrara para si — para *supine* (de costas). Há uma reafirmação do banimento da primeira pessoa, contrariada na frase seguinte pela simples introdução de um “digamos” (*say* em inglês, abreviação de *let us say*; em francês, Beckett usa *mettons*).

Acocorado assim você se pega imaginando que não está sozinho enquanto sabe muito bem que nada aconteceu para tornar isso possível. O processo continua no entanto aconchegado por assim dizer em sua falta de sentido. Você não murmura com todas as palavras, Sei

²³ Somehow at any price to make an end when you could go out no more you sat huddled in the dark (p. 40)

que isto está fadado ao fracasso e todavia persisto. Não. Pois a primeira pessoa do singular e com mais razão ainda a do plural nunca tiveram lugar nenhum no seu vocabulário. Mas sem uma palavra você se observa do mesmo jeito que observaria um estranho sofrendo *digamos* do mal de Hodgkin ou se você preferir do de Percival Pott surpreendido a rezar. De tempos em tempos com uma graça inesperada você se deita. (Beckett, 2012, 62)²⁴

De modo que se conjugam aqui as diversas vozes e figuras, com suas respectivas posições corporais, do texto. Como apontou Locatelli, a importância dessas figurações do “self” é inegável, pois é por meio delas que o “eu” pode ser percebido, ou seja, o “eu” se constitui através do movimento dos “selves”. No entanto, a colocação de Booth sobre a indecidibilidade final quanto às, *digamos* assim, pessoas do texto, seja a voz, o ouvinte, o protagonista (ouvinte ou “outro pustulento”), não pode ser descartada tão facilmente, pela mesma razão que faz com que o criador hesite muitas vezes. Isso porque existe uma determinação no texto que impõe a irreversibilidade do que foi imaginado (“Iais como se tais decisões irreversíveis.” Beckett, 2012, 39)²⁵; quer dizer, não é possível descartar as imagens criadas a partir do escuro, apenas ajustá-las. Por isso o texto é companhia, muito embora o protagonista, composto pelas múltiplas vozes, termine como sempre foi: “Sozinho” (Beckett, 2012, 63).

²⁴ ... Huddled thus you find yourself imagining you are not alone while knowing full well that nothing has occurred to make this possible. The process continues none the less lapped as it were in its meaninglessness. You do not murmur in so many words, I know this doomed to fail and yet persist. No. For the first personal singular and a fortiori plural pronoun had never any place in your vocabulary. But without a word you view yourself to this effect as you would a stranger suffering say from Hodgkin's disease or if you prefer Percival Pott's surprised at prayer. From time to time with unexpected grace you lie... (p. 45)

²⁵ Such as if such decisions irreversible. (p. 16)

Paul de Man demonstrou o estado de “ignorância suspensa” em que o crítico se vê enredado, ao tentar definir o modo retórico — metafórico ou metonímico — predominante em Proust (1996, 35). Em Beckett, a criação de imagens busca ultrapassar o modo metafórico, na medida em que afasta o elemento relacional. Como explicam Gontarski e Uhlmann:

Uma metáfora oferece um ponto de relação: propõe-se a relacionar duas ideias. Beckett falou em várias ocasiões sobre procurar desenvolver uma forma de arte não-relacional, e uma das maneiras que podemos entender isso é falar de imagens em vez de metáforas. Diferente da metáfora, a imagem não propõe claramente um ponto de relação. Pode para ser compreendida, ou desafia-nos a compreender, enquanto, ao mesmo tempo, recusa-se provocadoramente a validar os esforços para a compreensão. (2006, 4)

Assim parece o episódio do relógio, cuja imagem de movimento se projeta espacial e temporalmente, sem chegar a constituir, todavia, uma metáfora para o criador e a criatura, sujeito e objeto também projetados pelos pronomes de segunda e terceira pessoa. Se há uma epifania do “eu”, como afirma Locatelli, sua duração há de ser infinitamente breve. Neste sentido, a indecisão de Booth quanto ao número de “pessoas” em *Companhia* deixa de parecer apenas uma falha de entendimento crítico para mostrar-se como uma indecidibilidade presente no texto e que não pode ser anulada. Como disse Beckett sobre a Albertine de Proust: “... os múltiplos aspectos (leia-se *Blickpunkt* ao invés dessa palavra miserável) não se fundiram para formar qualquer síntese positiva. O objeto evolui e quando afinal se chega — se

se chega — a uma conclusão, esta já se terá desatualizado.” (Beckett, 1986, 69)

Convém mencionar que Enoch Brater em seu livro *The drama in the text* (1994) se detém sobretudo nas obras de Samuel Beckett para rádio e nos textos finais em prosa, inclusive *Companhia*. O objetivo de Brater é, num primeiro momento, demonstrar como Beckett utiliza os recursos do rádio para criar dramas que dependem, como de resto todos os outros textos do autor, de atos de enunciação. Basicamente, o que está em jogo é a criação de uma ou mais vozes. A partir da voz, surgirá o drama. Seja o drama radiofônico seja o drama no texto. Em *Companhia* isso ocorre não apenas por meio da elaboração de vozes e do jogo que estabelecem com o ouvinte que criam e, conseqüentemente, com o leitor, mas também por meio da criação do espaço e das imagens dos corpos que passam a habitá-lo.

Ao encenar no texto a mudança de postura do ouvinte (“você”) de “acocorado” a “deitado de costas”, a intensa dramaticidade das figuras atinge seu ápice. Lembremos que se apresenta a imagem do “você” assumindo a postura corporal em que o ouvinte se encontra e que é a única coisa passível de verificação desde o início. As dimensões do espaço onde ele está, a voz e sua procedência, o criador e suas posições, tudo se sujeita a variações por ser impossível verificar a exatidão com que são imaginados no escuro. Portanto, o que surge aqui é o drama no sentido do presente que é “pura atualidade” (Szondi, 2001, p. 79). O retorno à postura inicial, que o leitor fora convidado a instaurar pela imaginação, reafirma a corporalidade possível do texto e atua como uma maneira de não calar a voz ou vozes que foram, afinal, construídas.

A solidão em *Companhia* resulta do fracasso relacional. O sujeito teria de ser capaz de assumir a primeira pessoa do singular

para depois constituir uma primeira do plural e apossar-se das memórias narradas. Não sendo este o caso, condena-se ao “você”, ao “outro pustulento” e a uma voz externa da qual desconfia. Dada a peculiaridade dessa fragmentação, não é possível reduzir, como o faz Booth, o tema do livro a um lamento sobre a condição humana. Estar “sozinho”, por fim, imputa à voz — no sentido mais abrangente — a carga de miséria do texto, porém a força imaginativa através da qual as imagens surgem não pode ser reduzida a essa acusação. Mantém-se a firmeza com a qual a voz se recusa a falsear a condição limitada e limitadora da linguagem, no sentido de fazê-la integrar o que não pode ser integrado. Não é possível haver epifania do eu, nem se pode impedir que ela seja entrevista.

Companhia apresenta a tenacidade e o fracasso de uma voz e seu sujeito. A tarefa de conseguir alguma integração pertence ao leitor e, para que tal integração seja possível, as passagens em que se narra uma vida — há histórias de um bebê, um garoto, um rapaz, um homem, um velho — devem ser destacadas. São elas que estabelecem com o leitor várias ligações. Reconhece-se uma trajetória humana, mas também a trajetória do autor do texto e das suas personagens. Para além de ser apontada como a obra mais autobiográfica de Beckett, *Companhia* reedita o procedimento usado pelo escritor de referir-se a seus textos anteriores. Tais referências se encontram basicamente relacionadas ao corpo das personagens, incluindo desde sua postura e movimentos até suas roupas. A paisagem e as horas — sobretudo amanhecer e entardecer — também se enquadram aí. Nesse sentido, as outras passagens, principalmente as que introduzem o “criador rastejante” e tratam dele, podem ser vistas como lutando para possuir o estatuto daquelas narrativas evocadas pela voz, o de não se confinarem apenas à imaginação, mas de terem corpo e relação com o tempo para além da imaginação, como memórias de vida.

O que há de dramaticidade, principalmente no final da narrativa, depende de modo fundamental da rapidez com que as imagens construídas são superpostas e apartadas, como um clarão no escuro da mente, a partir do escuro e das luzes suscitadas pelo texto. Talvez por isso seja tão difícil transpor *Companhia* para o palco, como atesta Jonathan Kalb, ao comentar a montagem de Frederick Neumann (Kalb, 1989, p. 120-125). Uma das maiores dificuldades diz respeito ao fato de que “a escuridão imaginada pode ser preenchida com uma pluralidade de visões indeterminadas, ao passo que a escuridão real do teatro é quebrada apenas por uma visão nítida de cada vez.” (Kalb, 1989, p. 121) Assim, a imagem de um “eu” só pode manter-se fugazmente, sob pena de se destruir toda a indeterminação e a “rede de relações sistemáticas” (Locatelli, 1990, p. 173) que compõem o texto. Como a coincidência entre o ponteiro e sua sombra, qualquer identidade unificadora não pode passar de um vislumbre, quase sonho, quase alucinação, e por um tempo “infinitamente breve”.

Referências bibliográficas

- ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- BECKETT, Samuel. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- _____. *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Ed. Globo, 2012.
- _____. *Company*. In *Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho, Stirrings Still*. Dirk Van Hulle (ed.) London: Faber & Faber, 2009.

- _____. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- BOOTH, Wayne, “Beckett’s *Company* as Example”, in *The Rhetoric of Fiction*, 2ª ed. Suffolk, Penguin Books, 1987, pp. 441-457.
- BRATER, Enoch. *The drama in the text*. New York: Oxford University Press, 1994.
- DE MAN, Paul. “Semiologia e Retórica. In: *Alegorias da Leitura*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *Obras Completas*, vol. 14 [1917-1920]. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.
- GONTARSKI, S. E.; UHLMANN, A. “Afterimages: introducing Beckett’s ghosts”. In: Gontarski and Uhlmann (eds.). *Beckett after Beckett*. Gainesville, Fl.: University of Florida Press, 2006, p. 1-12.
- ISER, Wolfgang. *The implied reader*. London: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- KALB, Jonathan. *Beckett in performance*. New York: Cambridge University Press, 1989.
- KNOWLSON, James. *Damned to Fame: the life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996.
- LOCATELLI, Carla. “Beyond the Mirror and Below the Concept: The ‘I’ as *Company*”. In: *Unwording the world: Samuel Beckett’s prose works after the Nobel prize*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p. 157-187.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Répa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.