

DA TOCA DE BEBÊ SEM CABEÇA À CABEÇA DE BEBÊ SEM TOCA: UM PERCURSO DE LEITURA EM *COMPANHIA*, DE SAMUEL BECKETT

Heleine Fernandes de Souza¹

RESUMO: Na fronteira entre a progressão narrativa e a repetição, a prosa e a poesia, a performance teatral e o texto escrito, Samuel Beckett publica em 1980 *Companhia*, dos seus últimos textos. Ser companhia, fazer companhia para alguém, ter a companhia de outrem, ou ainda, fazer parte de uma companhia: o título aponta dois caminhos de leitura neste texto cuja radicalidade da abertura e saída de gêneros textuais definidos engendra a desorientação. São eles o apelo ao ato, ali fundado na enunciação de um alguém impessoal, e a relação com o outro, tão necessária quanto problemática. A narrativa mínima de uma voz que chega a alguém no escuro desvia do uso de nomes próprios, identidades bem delineadas, para criar uma interação entre lugares de fala ancorados na generalidade das 2º e 3º pessoas do discurso. A 1ª pessoa constitui o lugar de desejo de um sujeito radicalmente descentrado, múltiplo e horizontal, espoliado de uma singularidade que surgisse do conflito e não da soma de alteridades. O eu banido, uma espécie de ética que o condenasse à “última pessoa”. Esta leitura de *Companhia* se interessará especialmente pela investigação sobre a prosa contemporânea, suas estratégias de subjetivação e em como se insere o discurso do eu.

PALAVRAS-CHAVE: Prosa Contemporânea, Crise; Subjetivação.

SUMMARY: On the border between narrative progression and repetition, prose and poetry, theatrical performance and written text Samuel Beckett publishes *Company* in 1980, his last texts. Being a company, someone to keep you company, having the company of others, or even be part of a company: the title indicates two ways of reading this text whose radical openness and output textual genres defined engenders confusion. They are appealing to the act, there founded the enunciation of an impersonal one, and the relationship with the other, as necessary as problematic. A minimum of a narrative voice that reaches someone in the dark diverts the use of proper names, identities and outlines, to create an interaction between speech seats anchored in most 2nd and 3rd people's speech. The 1st person is the desire to place a subject radically decentered, multiple, horizontal stripped of a singularity that arose from the conflict and not the sum of otherness. The self banished, a kind of ethic that condemned the "last person". This *Company* will be interested in reading especially for research on contemporary prose, their strategies of subjectivity and how it fits into the discourse of self.

KEYWORDS: Contemporary Prose, Crisis, Subjectivation.

1 Mestranda em Teoria Literária na UFRJ.

Mas a cada tumor um bisturi e uma compressa.

Proust. Samuel Beckett

Cura e texto, trocando-se, que mais poderíamos desejar?

Maria Gabriela Llansol

Companhia. Ser companhia, fazer companhia para alguém, ter a companhia de outrem, ou ainda, fazer parte de uma companhia. Nome transitivo, a companhia, de uma ação em potencial que desliza para o coletivo. Diz respeito às relações, proliferações, mobiliza afetos, companhia, nos intervalos de uma solidão. Podemos pensar no texto em prosa de Samuel Beckett, *Companhia* (1980), como espécie de longo verbete ou instruções (mesmo que, ironicamente, fadadas ao fracasso) para uma determinada vivência da companhia, ou para a compreensão de algo que deixou de ser uma prática banal e costumeira, tornando-se um problema. Ou ainda, como uma *performance* da escrita, metalinguagem que expõe o texto em seu processo de criação. Ou. ?

A ideia de convivência é colocada desde o primeiro fragmento, “uma voz chega a alguém no escuro. Imaginar”(p.27)². Porém, uma série de entraves interrompe a relação, desde o princípio a impessoalidade sendo colocada através de formas discursivas neutras. Para o encontro inverossímil de uma voz sem corpo e um alguém fora da história, em um lugar indefinido, o espaço discursivo se instaura como ficcional, em que o imaginar trabalha em prol de um realismo que não faz a cópia da realidade cotidiana, mas cria imagens que devolvem algo de uma experiência do real. “Que tipo de imaginação é essa tão dominada pela razão? Um tipo próprio” (p. 43). A narrativa, fantástica em certo sentido, se constrói como uma operação de pensamento. Essa compreensão e uso da língua, que conjugam o fazer poético ao fazer crítico, são traços da compreensão moderna de arte, que se faz pela negatividade, pelo desvio.

De fato, a leitura de *Companhia* nega, o tempo todo, a estrutura clássica da narração, na qual ações em sequência se organizam em função de um clímax e de um desfecho. O efeito obtido por Beckett é o de uma imobilidade, como a do corpo deitado de bruços no chão, relativizada apenas pelo fluxo da voz e da locução do narrador-personagem, ambos sem

² Todos os trechos referentes ao texto em questão foram retirados da edição de 2012, da editora Globo, com tradução de Ana Helena Souza.

corpo, personagens que não sofrem transformação, no seu sentido clássico. Assim, a leitura parece fazer-se a contrapelo do texto, que insistentemente recusa a comunicabilidade de uma história. A produção de sentido precisa se inscrever nas lacunas do paradoxo de uma história que não pode ser contada.

Essa resistência à comunicação também toma forma na sintaxe de repetição e parca pontuação, que produz o movimento de uma matéria que se dobra sobre si mesma, sem extensão, tornando o sentido menos legível. “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” (p. 30). A precariedade dessa escrita é feita por uma impregnação da sintaxe da fala, que comunica por meio de inflexões, modulações, repetições enfáticas que produzem sentido no momento da enunciação, a presença do corpo de quem fala e escuta, contribuindo para o ato significativo. Porém, em *Companhia*, os usos da fala são apropriados de modo a engendrar artificialmente nesta forma verbal um problema filosófico, o da crise da noção de sujeito na modernidade e um certo desconforto proveniente dela.

O **eu é um outro** de Rimbaud (que se desdobra do **eu sou o outro**, romântico, de Nerval) talha a nova feição do sujeito na modernidade, quando o eu não é mais o núcleo duro localizado no interior da primeira pessoa do discurso, mas se inscreve nos movimentos de saída para fora, tornando-se exterior, qualquer, afeito aos artigos indefinidos e às segunda e terceira pessoas. Esta perda de centro produz um sujeito cuja identidade é pulverizada, apenas concebível enquanto partículas no espaço, tal qual a forma discursiva dos fragmentos de *Companhia*. Porém esta saída para “fora de si”, de que fala Michel Collot, na qual o eu se mantém, “não mais definido por sua identidade e sim por sua alteridade” (COLLOT, 2004, p. 169), produz um incômodo contrassenso no texto de Beckett, pois, ao contrário de Rimbaud, nele só há **um outro**.

“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 (p. 28)”. É uma citação solta?

Os personagens são marcações discursivas, correspondendo às pessoas do discurso que, ironicamente, não têm existência civil ou palpável, sendo formas de designar qualquer um e, por isso mesmo, não correspondendo a ninguém. Tocas de bebê sem cabeça, como na música de Caetano Veloso³. A generalidade pronominal aqui aponta para a falta de

3 “Ele me deu um beijo na boca”, do álbum *Cores, Nomes* (1982).

singularidade que, inclusive, interdita a marca do discurso pessoal, o uso do eu. A segunda pessoa marca a voz sem corpo, portadora da memória e de alguma subjetividade impessoal.⁴ A terceira pessoa, ambigualmente, marca a presença do corpo sem voz, a criatura, e a presença do narrador onisciente que, através da fábula de vozes e criaturas, cria uma imagem de si.

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 (p. 38).

O desconforto vem do contrassenso produzido pela afirmação unilateral da alteridade, que não faz com que as diferenças proliferem, mas se anulem pela impossibilidade do contraste. O outro sem eu é monológico, cíclico. Antidialético, a-histórico, sem marcas. Infantil. Uma homogeneidade que procura forma e parece retornar a estágios primordiais de uma formação orgânica; poderia ser dito anterior à linguagem, se não se tratasse da narração de uma voz e um ouvinte. Ao redor de um si sem eixo, um homem que não responde mais por si, como aquele que no meio da multidão se perdeu de si próprio, repetindo um mesmo trajeto pela cidade como uma memória vazia, um mecanismo de retorno para nenhum lugar, nenhuma origem. No conto de Edgar Allan Poe, à generalidade do homem ainda é legado o uso do artigo definido, “O homem das multidões”, porque há um observador, um olhar de fora que se identifica e desidentifica do seu duplo. O vagabundo andarilho serve à experiência da diferença para o *flâneur*, ele é o desconhecido, o primitivo, o que “não se deixa ler”. Em *Companhia*, uma releitura da Alta Modernidade que se esboçava em meados do século XIX, não há foras porque não há esse olhar de diferença, mas também não há a profundidade de um dentro, o escuro em que se encontravam a criatura e o criador toma a feição de um plano, um descampado, um deserto sem paredes, “deixar entrar e deixar de fora o escuro” (p. 40). Ao final da prosa, sabemos que a criatura, a voz e o narrador eram fragmentos de uma mesma

4 Apesar do tratamento impessoal, Fábio de Souza Andrade, no prefácio à edição brasileira de *Companhia*, identifica fatos da biografia de Beckett utilizados como matéria-prima para estas narrativas da voz, o que cria uma espécie de cooperação ou dependência entre singularidade e anonimato, do anonimato surgindo a própria identidade do texto beckettiano, sua assinatura.

solidão, “acorado assim você se pega imaginando que não está sozinho enquanto sabe muito bem que nada aconteceu para tornar isso possível” (p. 62). O primitivo de Poe recusa estar só.

A regressão figurada, de uma desconexão do sujeito que incide tanto na sua relação com o mundo quanto na sua relação consigo próprio, parece vir em resposta a uma violência da civilização, de um ordenamento brutal que secciona e aparta, se interpondo às relações de contato.

Assim enquanto rasteja contagem muda. Grão em Grão na mente. Um dois três quatro um. Joelho mão joelho mão dois. Um pé. Até digamos depois de cinco ele cair. Então mais cedo ou mais tarde do zero de novo. Um dois três quatro um. Joelho mão joelho mão dois. Seis. Assim por diante. No que ele quer que seja uma linha reta. Até que não tendo encontrado nenhum obstáculo desanimado ele refaz o caminho em que veio. Do zero de novo. (...) Bem consciente ou duvidando pouco que a escuridão possa defletir (p. 54).

A criatura (tal qual a voz, uma imagem do narrador) realiza uma marcha no que poderia ser a cova de uma trincheira, um bom motivo para a impossibilidade da companhia. O movimento do corpo subjugado à contagem, à funcionalidade da máquina de guerra atenua os laços da experiência sensível e do diálogo com a diferença, já que o mundo passa a ser regido por ataques e defesas, cisões, domínios, prisioneiros, solidões. “Mais pobres em experiências comunicáveis” (BENJAMIN, 1994, p. 115), nos dizia Walter Benjamin dos sobreviventes da Primeira Guerra Mundial e de uma miséria derivada do desenvolvimento tecnológico. O auge da civilização devolve ao zero de novo e cria uma nova barbárie, moderna, que precisa de uma nova linguagem, “essas criaturas também falam uma língua inteiramente nova”⁵. Daí um movimento do texto de não se deixar ler, por ser a fala de uma miséria, a escrita então passando por uma remodelagem que a impregna de barbarismos, mal ditos, que a tornam menos legível. Mal dito porque é mal visto.

De uma experiência da escuridão (que parece não desviar), da desorientação e da pouca visibilidade se trata a narrativa de Beckett, que desenvolve um trajeto de retorno a si, “tendo coberto no seu tempo umas vinte e cinco mil léguas ou aproximadamente três vezes a circunferência” (p. 61). A tentativa de reconstrução de uma imagem do eu através da

5 Para esta análise, Benjamin parte dos personagens de Scheerbart.

literatura, como o submarino de Júlio Verne em *Vinte mil léguas submarinas*. Uma dimensão de cura da narrativa, portanto.

II

“Devem ser só pedaços de linha arrebitados, velhos, atados uns aos outros, além de emaranhados e de tipo e cor diversos” (Kafka, 1999, p. 43). A imagem kafkiana do Odradek, palavra e criatura cuja significação não se deixa capturar, se assemelha muito à forma narrativa de *Companhia*. Labirinto de fios emendados que produzem um movimento de inarticulação e opacidade, “o todo na verdade se apresenta sem sentido, mas completo a sua maneira” (Kafka, 1999, p. 44), essa uma imagem do tecido do texto, construção inorgânica que, por isso mesmo, guarda da morte o que há de mais vivo e mais humano.

A experiência de subjetividade que passa pela coisa, de uma humanidade que se estabelece na relação com objetos e mecanismos é herança da Alta Modernidade, cujos ecos se desdobram na produção contemporânea. Nunca é demais falar na mudança de percepção impulsionada pela fotografia, quando o eu deixa de ser modelo da pintura e passa a objeto da câmera. A fotografia coloca a cisão do sujeito por conjugar uma série de fatores, entre eles a pose, produção da imagem de si que não corresponde a um eu essencial, mas à resposta a algum fenômeno, a alguma situação eventual. Sobre a experiência da pose, nas palavras de Roland Barthes:

[...] a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. (...) Pois a fotografia é o advento de mim como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade (BARTHES, 2011, p. 20-22).

Quem olha é a objetiva, a máquina.

Um corpo que se sabe olhado é um corpo que se fabrica, um produto. Não é um corpo natural e ingênuo, pois ciente do poder não apenas de ver, mas de também produzir uma imagem, um efeito de si ao ser visto. A Merleau-Ponty interessa a mesma questão, sob diferente perspectiva. Em *O olho e o espírito* faz uma defesa da pintura, porém aquela já sob influência da fotografia. “Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.17). A imbricação entre sujeito e objeto é expandida para além da pose, colocando a

estranheza da cisão do sujeito na sua habilidade de poder se ver como os objetos são vistos, a determinada distância, porém apenas sendo dado ao sujeito reconhecer-se em uma imagem exterior. “Ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo” (Merleau-Ponty, 2004, p. 17). Nisto, sujeito e objeto se confundem, o homem e o autômato, tal qual Odradek, que ri “um riso como só se pode emitir sem pulmões” (Kafka, 1999, p. 44).

III

“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 a dos outros objetos também” (p. 60-61). A voz, que dita a ação, compara o corpo à luminária, ambos tendo a sombra jogada no chão pelo sol, ambos objetos no quarto, sujeitos a uma força exterior. “Ele pode se mover? Ele se move? Deveria mover-se? Que ajuda isso seria. Quando a voz falha” (p. 35). Porém, mesmo a voz, em *Companhia*, ocupa o lugar de coisa.

Da voz sem corpo: “uma voz fraca na altura máxima. Ela reflui devagar até ficar quase inaudível. Então volta devagar para seu máximo fraco” (p. 33). O recurso descrito para a voz só é possível através de uma manipulação mecânica. A voz gravada reflui, em direção contrária à da ordenação dos signos, em *rewind*. “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” (p. 32). O fonógrafo, das tecnologias desenvolvidas em fins do século XIX que desequilibraram a percepção de mundo moderna, permitia capturar e ouvir apenas as vozes das pessoas, isoladas de seus corpos, convertidas em objetos duráveis. Essa capacidade de fazer sobreviver ao homem algo que foi de si uma parte, aproxima a tecnologia de gravação de voz ao baú de guardados, à função da memória, que cria fantasmagorias através de emanções do corpo. Flora Süssekind, ao mencionar as primeiras gravações do fonógrafo de Tomas Edison no Brasil, descreve o que teria sido “um arremedo mecânico do último baile da Ilha Fiscal” (SÜSSEKIND, 1987, p. 52), quando os membros da Família Real, às vésperas da Proclamação da República, gravam suas vozes sem ter dimensão de que a posteridade lhes cobraria uma saída de cena. Ao último baile da ilha frequentaram apenas as vozes de uma realeza fantasma. A voz como desrealização.

A voz, no domínio da memória, que produz movimentos de conservação e retorno, aparece em *Companhia* como uma instância exterior ao corpo que o modela, estando também

sujeita à manipulação de “um outro imaginando tudo por companhia”(p. 27), que dá a medida de invenção do lembrado. “Você viu a luz primeiro em tal e tal dia”, “Você viu a luz primeiro no quarto em que muito provavelmente foi concebido”, “Você viu a luz primeiro na Páscoa e agora”, “Você viu a luz do dia no dia em que Cristo morreu e agora”, a produção vertiginosa da memória que, como uma máquina linguística desenfreada, afasta-se cada vez mais da origem. Esta, talvez, a purulência que subjaz à necessária fabulação do narrador.

A modelagem do eu sem origem pelas segunda e terceira pessoas do discurso se faz por uma escrita de repetições, de estruturas concêntricas, semelhantes às mandalas das religiões orientais e dos quadros dos esquizofrênicos do Museu de Imagens do Inconsciente.⁶ As mandalas estão relacionadas às práticas de meditação, representando a organização e a unidade.

A doutora Nise da Silveira, percebendo que muitas das imagens produzidas pelos internos do Centro Psiquiátrico Pedro II apresentavam estruturas circulares, supõe se tratarem de mandalas, hipótese confirmada por Jung, com quem Nise mantinha importante correspondência. Para Jung, as mandalas simbolizavam o “potencial autocurativo da psique, em oposição à dissociação, ao estado de confusão psíquica do ser, uma manifestação espontânea do inconsciente para compensar a situação caótica vivida por estes indivíduos”.⁷ Em *Companhia*, a narrativa induz a um estado mental de vozes e imagens de um eu interdito cuja peripécia é criar uma imagem de si e sair de sua solidão – participar de uma história e estar apto a viver em companhia.

IV

“A voz sozinha é companhia, mas não o bastante. O seu efeito no ouvinte é um complemento necessário” (p. 29). Se, por um lado, a voz passa pela codificação mecânica, se

6 Na década de 1940, a doutora Nise da Silveira cria a Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, em que introduz a arte como meio dos internos restabelecerem seu equilíbrio psíquico e a comunicação com o mundo exterior. Este método ia contra as práticas psiquiátricas da época como lobotomia e eletrochoque. A partir das produções pictóricas e de modelagem realizadas pelos internos, Nise cria o Museu de Imagens do Inconsciente, a fim de realizar estudos sobre as simbologias ali presentes.

transforma em produto, nela ainda subsistem rastros do humano, a dimensão sensória do corpo. A voz é a única que, em *Companhia*, possui traços, ou os possui no momento em que os produz, já que o seu terreno é o da enunciação. Longos silêncios, repetitividade, tom monocórdio. Beckett privilegia a concretização sonora do signo, sua forma audível que, ao tornar precária a compreensão de significado, concentra-se no efeito corporal do texto em quem lê em voz alta ou escuta. Uma voz chega a um corpo. O religamento do sujeito à instância orgânica parece uma das proposições principais de *Companhia*, algo que faz face à perda de centro e unidade. A voz que, como projeção, cria uma continuidade entre interior e exterior, se afina à companhia, mas, fundamentalmente, serve como via medicinal para reconexão do eu consigo próprio. A necessidade de habitar um corpo é proposta que permeia diversas produções contemporâneas ao *Companhia*, escrito em um período de experimentação do corpo e contracultura, entre 1977 e 1979. “A casa é o corpo: labirinto”, instalação de Lygia Clark realizada no MAM do Rio de Janeiro em 1968, já coloca desde o título esta preocupação ontológica. Em uma estrutura de oito metros o espaço intrauterino é recriado para visitantes que, entrando na obra, são induzidos às sensações de penetração, ovulação, germinação e nascimento. A obra supõe uma vivência daqueles que passam de espectadores a co-criadores, uma experiência da performance, da implicação do corpo na construção de sentido que se faz coletivamente a partir de uma forma nem “fixa, nem estável, uma forma-força” (ZUMTHOR, 2007, p. 29).

Em *Companhia*, a voz que interpela a criatura inevitavelmente também se dirige ao leitor pela propriedade vazia e móvel dos pronomes. Assim, ao longo da leitura, o texto apela para a habitação de um corpo que, diferente do proposto por Lygia Clark, se trata de um corpo doente. “Você se observa do mesmo jeito que observaria um estranho sofrendo digamos do mal de Hodgkin” (p. 62), esse “o outro pustulento” (p. 28), devassado por um câncer a ser purgado.

V

“O teste é companhia” (p. 39). Apesar dos personagens de *Companhia* provocarem alguma repulsa pelo seu estado de degradação, o texto deseja o leitor e se constrói de modo a amorosamente imantá-lo. A exposição do processo de escrita, metalinguagem dos bastidores dela indecisamente se fazendo, coloca o leitor no lugar daquele que cria, que vê a narrativa de fora e a executa. “Uma voz chega a alguém no escuro”, “Aquela então a proposição. A alguém deitado de costas no escuro uma voz conta de um passado”, “O uso da segunda pessoa marca

a voz”, “em nenhum lugar particular no caminho de A a Z”, “de algum modo a qualquer preço fazer um fim” etc.

Os fragmentos que se desdobram uns dos outros, como fossem improvisos a partir de um tema musical, partem da imagem primeira de uma voz, canto das sereias, som primordial e mítico. A voz produz imagens mentais que restauram uma dimensão histórica, narrativa do sujeito, um processo de restauração de traumas pelo qual fases da vida são reinventadas e contadas sem linearidade, de uma perspectiva orgânica, menor, sem uma sabedoria transmissível. No entanto, ainda curativa, a narrativa cumpre sua função de organizar o sujeito. “Se fosse para ele se exprimir afinal. Por mais débil que fosse. Que acréscimo à companhia isso ia ser! (...) No fim você vai se exprimir de novo. Sim eu me lembro. Aquele era eu. Aquele era eu então” (p. 36).

A respeito do uso da língua e da narrativa (da fábula como é dito ao final de *Companhia*), ambas figuram uma perversão, desvio e deformação do uso que cria ruídos para a transmissividade e comunicabilidade do discurso. Também poderíamos chamá-lo perfuração, tomando emprestada a definição da linha de Matisse dada por Merleau-Ponty, aquela que se inscreve produzindo “uma certa perfuração (...), um certo vazio constituinte” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.40) . Pelo esvaziamento das formas clássicas, a estética moderna conseguiu reinventar novas formas. Na literatura, são fundadores os pequenos poemas em prosa de Baudelaire, que rompem com as barreiras de gênero e redimensionam o tom, trazendo a escrita para a esfera do menor, do prosaico.

Qual de nós não sonhou, nos seus dias de ambição, o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e suficientemente contrastada para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?
É sobretudo do convívio com as cidades enormes, é do cruzamento das suas inúmeras relações que nasce este ideal obsediante (BAUDELAIRE, 2006, p. 109-110)

Uma prosa que seja poética, por isso mais próxima da música, dada à reiterabilidade e flexibilidade dos movimentos, ondulações, sobressaltos. Um texto que se faz ocasião à dança. A modelagem poética da prosa interrompe o objetivo puramente narrativo para incutir-lhe deslocamentos corporais, desvios que colam o inconsciente ao espasmo do corpo. Se a escrita é “na sua origem, a linguagem do ausente” (Freud, 2010, p. 51), como quis Freud, através dela pode ser ouvido e acessado o corpo atrofiado, cego no escuro das cidades enormes.

As vozes narrativas em *Companhia* se concentram na ativação de um corpo, seja ele

o da criatura ou o de quem lê. “Flor da idade. Imaginar um bafejo disso” (p. 47), “uma coceira incoçável. Que acréscimo à companhia isso ia ser” (p.58), “de tempos em tempos com uma graça inesperada você se deita” (p. 62). A descarga sobre a atividade sensória do corpo, para Paul Zumthor, é a propriedade dos textos poéticos, tanto sob a forma oral quanto escrita, permanecendo em ausência no escrito o corpo presente.

A noção de *performance* (quando os elementos se cristalizam em torno da lembrança de uma presença) perde toda sua pertinência desde que a façamos abarcar outra coisa que não o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada (ZUMTHOR, 2007, p. 38-39)

A leitura é essa presentificação do texto, que sujeita o grafado a uma experiência empírica de que ambos saem modificados. O leitor torna o texto de qualquer época contemporâneo de si e ao seu tempo, habitando-os, o texto, a época e a si próprio. O empírico, em *Companhia*, está fora e na superfície do texto, sendo o leitor a última pessoa, aquela que entra e sai do texto, dele se apropria. Eu leitor. No abismo entre o escrito e o que lê, a possibilidade da companhia, da interação entre diferenças, mesmo que à distância, em presença-ausência. Daí a encenação da escrita ser o negativo da leitura, o avesso de um mesmo ato criador e performativo. A possibilidade do encontro pelo desencontro. Uma cura.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assman. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 3ª edição.

BAUDELAIRE, Charles. “Carta-Prefácio de *Le Spleen de Paris*”. In: *A invenção da modernidade: sobre arte, literatura e música*). Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D’água, 2006.

BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza”. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 1994. 7ª edição.

COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. Trad. Alberto Pucheu. In: *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 11, 2004.

FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização”. In: *O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-36)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KAFKA, Franz. “A preocupação do pai de família”. Trad. Modesto Carone. In: *Um médico rural: pequenas narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras. 1999.

MELLO, Luiz Carlos. “Apresentação”. In: *Arqueologia da psique, exposição Museu de Imagens do Inconsciente*. Disponível em <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/pdfs/Arqueologia00.pdf>. Acessado em julho/2012>
Acesso em: ____/____/____.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

POE, Edgar Allan. “O homem das multidões”, in *Poesia e Prosa*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre: Livraria do Globo. 1944.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VELOSO, Caetano. *Cores, nomes*. 1982.

ZUMTHOR, Paul. “Em torno da ideia de performance”. In: *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.