



Cena de escuta – a voz como objeto pulsional em *companhia*, de Samuel Beckett

Mario Sagayama¹ (FFLCH-USP)

Resumo: Neste artigo, busquei apontar alguns aspectos fundamentais para uma leitura sobre a voz em *Companhia* (1980), um dos últimos romances do autor, primeiro da trilogia *Nohow on*. A partir da psicanálise lacaniana, a voz aqui é posta entre palavra e silêncio, entre escuta e escrita, entre a inclusão do leitor e o chamado àquele que está “deitado de costas no escuro”.

Palavras-chave: Samuel Beckett, voz, psicanálise, prosa, drama.

Abstract: In this article, I made an effort to point out some fundamental aspects for an interpretation of the voice on *Company* (1980), one of the last novels of the author, the first volume of the *Nohow on's* trilogy. From lacanian psychoanalysis, the voice is placed between word and silence, listening and writing, between the inclusion of the reader and the call for the “one on his back in the dark”.

Key-words: Samuel Beckett, voice, psychoanalysis, prose, drama.

Uma voz, em *Companhia* (1980), vem a alguém deitado de costas no escuro. Com ele fala na segunda pessoa do singular, narrando fragmentos de memória, sem que ele sequer possa saber se é o destinatário do que a voz diz. Há ainda outra voz enunciativa, que descreve e comenta diversos aspectos do enredo empregando a terceira pessoa do singular. O livro, estruturado em três polos – duas vozes e um personagem – é conduzido por enunciados que se delimitam entre o endereçamento direto em segunda pessoa (o personagem ouve uma voz) e a voz descritiva, uma máscara assumida no lugar da expressão do sujeito, e que desde a primeira linha convoca o leitor a imaginar.

Levada ao limite, a escrita vocal de *Companhia* foi compreendida por Stanley Gontarski, que adaptou o livro para o palco, como a mais dramática das narrativas em prosa de Beckett, movida pela *androginia* entre os gêneros drama e prosa (ACHESON, KATERYNA, 1987). Carla Locatelli, por sua vez, apresenta dúvidas quanto à eficácia da adaptação da obra para o palco pois compreende que só há companhia, na escrita, por meio das diversas relações pronominais que deixam entrever um eu a partir de seus outros, algo que se perde com a presença física do ator (LOCATELLI, 1990, p. 167). Mesmo que ganhe forma enquanto dramaticidade enunciativa, escrever a voz parece ser obra de perda inelutável: a voz, em livro, é forja de uma voz ausente. Assim, o cruzamento de drama e prosa não se dá apenas pela orquestração de uma voz teatral e outra prosaica. Há, na função que cumpre cada voz, uma torção dos gêneros: se é teatral a enunciação que interpela o sujeito, seu conteúdo é épico, é de ordem narrativa; se é prosaica a enunciação em terceira pessoa, ela busca ao máximo aproximar-se do corpo do sujeito, e para além da descrição, faz-se como uma rubrica, interpelando o leitor a compor uma encenação imaginária. Sendo assim, para além dos gêneros, as vozes podem ser apreendidas segundo modos de cristalização, segundo figuras da voz que constituem o encadeamento da escrita, sendo elas, quatro: a voz pensada segundo o verbo *égrener*, que remete a um andamento rítmico em que cada palavra é dita pausadamente; a suposta voz dos enunciados em terceira pessoa; a posição vertical adotada pela voz na segunda pessoa; por último, o verbo *rejaillir*, jorrar, uma ameaça vocal.

Une voix parvient à quelqu'un sur le dos dans le noir. Le dos pour ne nommer que lui le lui dit et la façon dont change le noir quand il rouvre les yeux et encore quand il les referme. Seule peut se vérifier une infime partie de ce qui se dit. Comme par exemple lorsqu'il entend, tu es sur le dos dans le noir. Là il ne peut qu'admettre ce qui se dit. Mais de loin la majeure partie de ce qui se dit ne peut se vérifier. Comme par exemple lorsqu'il entend, Tu vis le jour tel et tel jour. Il arrive que les deux se combinent comme par exemple, Tu vis le jour tel et tel jour et maintenant tu es sur le dos dans le noir. Stratagème peut-être visant à faire rejaillir sur l'un l'irréfutabilité de l'autre. Voilà donc la proposition. A quelqu'un sur le dos dans le noir une voix égrène un passé. (BECKETT, 1980, pp. 7-8)¹

¹ Cito a tradução de Ana Helena Souza (BECKETT, 2012). Para todas as citações traduzidas por mim, a referência será a da publicação original. Para citações longas, privilegiarei a tradução de Souza, exceto quando for necessário o destaque de palavras do original francês. "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

Alcançado por uma voz, alguém se encontra deitado de costas em uma escuridão que comporta graus de variação de acordo com o abrir e fechar de olhos – a escuridão é tanto interna quanto externa. Entre duas escuridões, não pode ver nem o espaço que o envolve, nem o que sente ou se apresenta à sua mente. Muito pouco do que é dito pode ser verificado: apenas aquilo que se pode passar da sensação – do toque das costas no chão – ao dizer. No domínio da escuridão, a visão não pode operar a passagem do mundo ao reconhecimento: quando tudo se esconde dos olhos, apenas o tato pode verificar o mundo, tornando compreensíveis mínimos resquícios da experiência. Ao verificar, o corpo se torna meio de passagem ao sentido, fronteira entre pele e mundo, o que faz da experiência corporal uma experiência da cisão: aquela em que a teatralidade é o modo de trânsito entre o que é da ordem da palavra e o que é da ordem do silêncio. Único reduto da certeza, última fração simbólica que não se tornou estrangeira, o corpo é o lugar de ancoragem para a voz, que com seu estratagema busca completar um “objetivo” (BECKETT, 1980, p.47), trazer à luz a história deste que imaginamos deitado de costas no escuro.

Sem memória e sem nome, nessa solidão que beira o nada, o sujeito só parece existir segundo a voz. A “necessidade de companhia” (BECKETT, 1980, p. 76) o move como a necessidade pela água move o homem de *Ato sem palavras I*: tal o jarro que comporta a água, as palavras carregam a substância que pode nutrir a necessidade, algo da voz que incide sobre o corpo, e que promete apaziguar o organismo. A necessidade o move, faz sua vida ainda resistir, traz a esperança de que possa, ainda, ser recomposto. Moto constante na obra de Beckett, a perda da identidade, em *Companhia*, opera segundo seus efeitos sobre o corpo, aqui aquém do corpo imaginário, aquém do estádio do espelho de Lacan. Sem identidade imaginária, quem ouve a voz parece ter perdido o recurso à alienação no pronome “eu”, e só consegue se imaginar enquanto “tu” ou “ele”. Sem imagem que possa unificar esse corpo esfacelado, o ouvinte é posto num espaço dominado pela escuridão, e, sem poder recorrer aos olhos, ancora-se em sua pele, em seus ouvidos.

A voz ilumina o escuro enquanto fala, e o deixa mais espesso quando “reflui” (BECKETT, 1980, p. 24). Alcançar seu objetivo – fazer o ouvinte se lembrar – não encontra o escuro apenas como impedimento, mas enquanto um recurso estratégico. Como se pode

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.” (BECKETT, 2012, p. 27).

notar em algumas passagens do livro, a escuridão não é somente um fenômeno físico, mas sim, um traço singular da história enunciada, que remete ao momento de seu nascimento. Segundo a **fábula** – termo usado por vezes para caracterizar a forma da enunciação da história do sujeito – enquanto sua mãe passou horas em trabalho de parto, seu pai, que não queria assistir à cena, saiu para um passeio nas montanhas. Quando voltou, e soube que o filho ainda não havia chegado ao mundo, resolveu sentar-se em seu carro, no escuro. E agora, enquanto ouve a voz, o mundo do ouvinte se restringe a esse espaço da espera: deitado de costas, o sujeito só tem acesso ao mundo segundo o lugar escolhido por seu pai, o escuro. O presente da enunciação se funda em um momento da história anterior ao sujeito: a escuridão que não pôde ser percebida por ele, e da qual só soube segundo a voz do outro. Ter dependência da voz do outro é também, aqui, precisar da perspectiva do outro. “Escuro” em *Companhia*, além de palavra, é um significante que representa o sujeito ao pai.

Não à toa, durante todo o livro o escuro encontra correlatos que estendem a cadeia de remissões do sujeito ao pai. Há, por exemplo, menções diretas como “a sombra do pai”, que o acompanhava em suas caminhadas (BECKETT, 1980, p.18). De modo um pouco distinto, surge associado a momentos de lembrança dolorosa, como na vez em que, durante um dia claro, o personagem se eclipsou (BECKETT, 1980, p.32) – que em francês pode significar desaparecer sem ser notado – e subiu em uma árvore na encosta para olhar através do mar; de volta à sua casa, contou aos pais que havia visto, do outro lado da costa, a silhueta de uma montanha, algo que foi por eles diretamente desprezado e ironizado. Em outra passagem marcante, conta-se que, ainda criança, resolve tomar conta de um pequeno ouriço, levando-o para casa, mantendo-o sob seus cuidados; e essa “boa ação”, que nele iluminava uma “pequena chama” de alegria, logo se tornou um mal-estar, “o obscuro sentimento de que tudo não estava como devia” (BECKETT, 1980, p. 40); por duvidar se devia ter retirado o ouriço de seu habitat, o mal-estar faz o personagem abandonar o animal por semanas, até ter coragem de voltar à jaula onde vê seu corpo já em putrefação. Na escuridão do mal-estar, os momentos luminosos nunca rompem totalmente o escuro, o que faz o ouvinte poder estar, ao mesmo tempo, deitado na escuridão do presente e na luz do passado (BECKETT, 1980, p. 32).

Se é dramática, a prosa de *Companhia*, a escuridão é a cena: é um modo de fazer a enunciação, em seu aqui-agora, recair sempre em um mundo escuro, em uma passagem da história que faz o espaço conter o significante da gênese do sujeito. Nessa cena de escuta, a

relação entre dois significantes, o escuro e o pai, constitui todo o espaço onde pode haver companhia. O escuro que carrega a voz, contudo, constitui uma encenação paradoxal, já que é ele o significante da escolha pelo silêncio: é ele que representa a voz do sujeito aos ouvidos moucos do pai. Ao escolher estar ausente na cena da gênese do sujeito, o pai se fez surdo a seu primeiro grito, que agora ressurge no espaço do silêncio: a escuridão. Mesmo que contenha uma articulação teórica por demais extensa para este texto, gostaria de propor, com a psicanálise lacaniana, que a escuridão, aqui, encontra-se em relação direta com o que pode ser a voz, se pensada como objeto pulsional.² Pois a voz não se restringe a uma emissão sonora corporal, que encontraria no grito sua maior fonte de expressão. A voz, enquanto “alteridade do que se diz” (LACAN, 2004, p. 181), não é apenas um além da palavra, mas sim, um produto da linguagem.

Há um trocadilho sempre retomado na psicanálise lacaniana que faz compreender já o primeiro grito do bebê como um modo de fundação do sujeito na linguagem. Nesse trocadilho, a relação entre grito e linguagem se dá na transposição de um grito puro (*cri pur*) a um grito para (*cri pour*). Antes que haja fala, o grito de choro do recém-nascido é compreendido como expressão de suas necessidades fisiológicas. Desse modo, quando seu grito é interpretado, ele se torna uma invocação: mesmo sem palavras, ao ser ouvido como um chamado, o grito do bebê o faz ser inscrito na linguagem, e transforma o grito puro, anterior à linguagem, em um grito mítico. Nesse ponto, então, a psicanálise lacaniana propõe que já no primeiro grito de dor a voz se torna um objeto pulsional, um objeto perdido: é um resto da operação de divisão que tem como coeficiente o sujeito. Como define Lacan, a pulsão é o “eco no corpo do fato de que há um dizer” (LACAN, 1975-6, p. 6), ou seja, é o conceito que melhor demonstra como nosso corpo não é somente um corpo fisiológico, e sim, um corpo produzido pela linguagem. Segundo essa perspectiva, a voz é, como propõe Michel Poizat, aquilo que deve ser sacrificado para que o sujeito seja inscrito na linguagem: a castração simbólica faz a voz ser ao mesmo tempo o suporte da linguagem e o objeto que se perde para que possamos falar.³

² Além do meu trabalho (SAGAYAMA, 2017), há, até onde tomei conhecimento, apenas um trabalho monográfico que pensa a voz em Beckett segundo a psicanálise lacaniana (BROWN, 2016).

³ “On peut donc véritablement parler, en l’occurrence, de sacrifice: le sacrifice de la voix qu’il convient d’accomplir pour prendre la parole. On conçoit dès lors que la prise de parole ne soit jamais quelque chose qui aille de soi: prendre la parole suppose toujours inconsciemment que l’on accomplisse ce sacrifice; prendre la parole exige toujours l’effort d’accepter cette perte. Compte tenu de l’enjeu de jouissance qui se trouve misé, selon la modalité rappelée plus haut, c’est donc l’acceptation d’une perte de jouissance qui se trouve en jeu

A escrita que imagina um espaço da escuta toma para si a articulação constitutiva entre som e sentido. Em *À l'écoute*, de Jean-Luc Nancy, o pensamento sobre a escuta é fundado na ressonância, que permite pensar o som e o sentido no “reenvio simbólico” (NANCY, 2002, p. 27), que retomo agora a partir das remissões que o autor ali faz à obra de Lacan. O som se propaga a partir da ressonância que o faz vibrar no espaço, criando uma estrutura reflexa que reenvia o interior do corpo emissor ao espaço externo, eliminando a fronteira entre dois domínios – algo expresso na frase, tantas vezes retomada, “os ouvidos não têm pálpebras”. Se não é possível evitar que o som nos invada, estar à escuta é abrir o espaço de si ao espaço externo, é um modo de fazer o sujeito ter experiência de si enquanto reenvio a si. Assim como o som, o sentido se compõe segundo um complexo de reenvios simbólicos, de significantes que representam o sujeito para outros significantes. Então, para a identidade estilhaçada de *Companhia*, o espaço escuro não permite a captura da presença visual, que Nancy alia ao registro imaginário lacaniano, mas leva a viver a sonoridade simbólica, que estende o sujeito ao espaço: que faz do espaço, sujeito. Para o filósofo, esse espaço que se torna sujeito faria do nascimento o momento da expansão de uma câmara de ecos, de alguém que se ouve já no primeiro grito, e que mantém essa primeira relação consigo em toda palavra dita, em todo ritmo da entoação.⁴ À escuta no escuro, no espaço da gênese inalcançável à sua própria voz, o sujeito em *Companhia* é posto em uma cena de escuta em que não deveria haver voz: como se o escuro paterno onde não houve voz, no passado, fosse agora assombrado por uma voz, vinda de fora, ao mesmo tempo em que a outra voz, em terceira pessoa, convoca o leitor a imaginar, a incluir-se, pela leitura, nessa cena de escuta.

dans la prise de parole et d'une façon plus générale dans le rapport de langage. Cette coupure de la jouissance, opérée par le langage, le signifiant et sa loi dont l'Autre est, comme on l'a vu, le lieu et la source, c'est ce que Lacan appelle *la castration symbolique*. Pour l'être humain, être un 'homme de parole' se paie donc du prix fort, celui de la castration symbolique, celui de la coupure radicale d'avec cette jouissance primitive, mythique, qu'il n'aura de cesse de vouloir retrouver.” (POIZAT, 2001, pp. 132-133).

⁴ “Le lieu sonore, l'espace et le lieu – et l'avoir lieu – *en tant que* sonorité, ce n'est donc pas un lieu où le sujet viendrait se faire entendre (comme la salle de concert ou le studio dans lequel entre le chanteur, l'instrumentiste), c'est au contraire un lieu qui devient un sujet dans la mesure où le son y résonne (un peu, *mutatis mutandis*, comme la conformation architecturale d'une salle de concert ou d'un studio est engendrée par les nécessités et par les attentes d'un dessein acoustique). Peut-être faut-il ainsi comprendre l'enfant qui naît avec son premier qui comme étant lui-même – son être ou sa subjectivité – l'expansion soudaine d'une chambre d'écho, d'une nef où retentit à la fois ce qui l'arrache et ce qui l'appelle, mettant en vibration une colonne d'air, de chair, qui sonne à ses embouchures: corps et âme d'un quelqu'un nouveau, singulier. Un qui vient à soi en s'entendant adresser la parole *tout comme* en s'entendant crier (répondre à l'autre? l'appeler?), ou chanter, toujours chaque fois, sous chaque mot, criant ou chantant, *s'exclamant* comme il le fit en venant au monde.” (NANCY, pp. 38-39)

A voz emite luz ao dizer, mas diz também que a história do sujeito é uma fábula escura, e assim põe em jogo uma articulação entre duas escuridões: uma que pode ser iluminada por um significante, pela palavra escuro, e outra, persistente à luz do verbo. Talvez seja por isso, então, que Beckett chamava esse livro de “A voz” ou *Verbatim* – em inglês, “literalmente” ou “palavra por palavra”. Essas duas opções, conjugadas, intitulariam o livro *a voz tal qual*, e fariam da escrita o reenvio entre duas escuridões, entre duas faces da voz. Dessas faces, há uma que se cala para que haja significante, e seu revés: o objeto irremediavelmente perdido, que só é buscado com aquilo que circunda seu lugar vazio, com a linguagem.

Entre essas duas faces, a voz busca, *ex nihilo*, cumprir seu objetivo: como se, divina, criasse com seu imperativo a luz da memória, da identidade. A luz que se faz com uma palavra, mesmo que seja ela a palavra “escuro”, traz consigo seu avesso, o furo, o vazio sobre o qual o mundo das palavras e das coisas se funda. Entre duas escuridões, a voz de *Companhia* opera entre o *Fiat lux* e o *Fiat trou*, proposto por Alain Didier-Weill em *Os três tempos da lei*. Quando Deus traz as trevas à luz, ao simbólico, nomeando-as “noite”, a escuridão do abismo é foracluída, tornando-se um lugar do silêncio, do vazio inominável, e as trevas, por sua vez, fazem ressoar um “silêncio desesperado”, que contém a esperança de ser transposto à linguagem.⁵ Seguindo Lacan, Didier-Weill demonstra a partir da passagem bíblica que a opacidade do real é o que faz todo “bem-dizer” carregar consigo um “mal-dizer”: como se a companhia se desse na tensão entre a visibilidade instaurada pela linguagem e o resto invisível do mundo, entre aquilo que um enunciado pode encerrar e aquilo que, da posição enunciativa, permanece sem tradução, mas que ameaça sempre despontar. Nesse sentido, a dramaticidade se daria no embate entre a escuridão inominável do mundo e o objetivo da enunciação: nomear o passado. Cumprir esse objetivo seria dar origem a esse ouvinte que, ao não poder ser enunciador de sua história, é criado pela voz. Mas, antes que consiga fazer o ouvinte se lembrar, a voz se mantém no escuro onde o verbo da criação pouco ilumina o inominável: *Companhia* é a construção de um mundo ficcional

⁵ “Dans la mesure où l’abîme désigne le lieu du réel qui ne sera d’aucune façon nommé, le silence qu’il fait entendre est radicalement différent de celui que font entendre les ténèbres, pour autant que celles-ci, en attente d’être nommées, font retentir un silence désespéré, c’est-à-dire un silence qui n’est pas sans soupçonner l’espoir d’une parole possible. C’est la perception de l’absence de cette parole possible qui confère au silence des ténèbres ce caractère angoissant, dont l’enfant, saisi de terreur nocturne, fait l’épreuve. Si le silence inouï de l’abîme, lui, n’est pas désespéré, c’est qu’il n’incarne pas un réel déchu du symbolique, mais, au contraire, un réel qui ne cesse d’attendre d’échoir au symbolique.” (DIDIER-WEILL, 1995, p. 51).

em que a escuridão do presente é nomeada, é bem dita, mas algo da voz resiste à nomeação, é um outro escuro mal dito.

Nessa cena de escuta, a escuridão se torna um núcleo vocálico cuja função parece ser a de operar uma torção entre a linguagem e o silêncio. Ao ser fundada na voz, a dinâmica afetiva de *Companhia* busca forjar o tom da voz em um meio que o exclui, o livro, e para isso traz ao presente da enunciação a escuridão da gênese, lugar da ausência paterna. Ausente, o pai não pôde ser o interlocutor que transforma o grito puro em grito para, a necessidade em demanda: como se sua ausência conferisse opacidade real à escuridão onde seu filho agora está deitado; como se, deitado de costas no escuro, habitasse o tempo anterior à lei. Não há *eu* que enuncie a própria história pois toda palavra dita contém, em sua origem, a recusa à escuta. Assim se traça uma espécie de mito sobre o mal-dizer: não somente o resto real que fura o simbólico, mas uma cena da perda do objeto voz na qual o interlocutor, que interpretaria o grito, preferiu estar ausente. Incorporar essa voz, e novamente dizer, é carregar em todo dizer a encenação da voz que se perdeu antes que pudesse fazer vibrar os ouvidos do pai. A cadência afetiva de *Companhia* pode residir no silêncio escuro da gênese que nunca pôde ser rompido pela voz. Resta saber se há algo do escuro que pode mudar: algo que não faça toda enunciação levar seu sujeito novamente à surdez, que o liberte do espaço do silêncio, do grito que não se cala pela linguagem, que é puro chamado à morte.

Ao articular a linguagem e o inominável, o verbo da criação divina encontraria como correlato vocálico uma outra cena de escuta, a do mito das sereias, nas versões de Homero e Kafka. Para a versão deste último, a sedução vocálica das sereias opera não com o canto, mas por meio do silêncio: de um silêncio que não é ausência de som, mas sim, fração impossível de ser cingida pela linguagem; silêncio no qual a voz se move em um tempo anterior ao da lei do significante, à perda do objeto voz, como propõe Jean-Michel Vives.⁶ Pensando com Didier-Weill, a voz mítica, que é grito e silêncio da sereia, ocuparia o lugar

⁶ "Elas remetem o sujeito a um tempo anterior à lei, sem portanto o anunciar. Diferentemente da cantora, que nos agudos de sua voz se confronta com uma necessária perda de articulação da fala para poder cantar e que assim transgride a lei do significante e deste modo a recorda, a Sereia e seu grito se situam abaixo da lei do significante. Com efeito, no caso do canto, há transgressão e ao mesmo tempo revocação das questões da lei significante. Se a voz da sereia é mortífera, é porque a relação com a lei é salutar ao desejo humano na medida que permite a corrida desejante de prosseguir, sem perder as ilusões reunidas. Mas como o homem não pode se acomodar totalmente a essa lógica da renúncia, ele é sempre tentado por essa voz de gozo que o convida a reviver o arcaico, esse tempo mítico em que o desejo ainda não tinha sido atualizado. Neste momento se identifica a força das sereias que encontram uma cumplicidade no coração do homem." (VIVES, 2009, p.5).

das trevas, do contínuo inominável, do silêncio como fração opaca ao significante. Silêncio escuro, este, que o sujeito busca aclarar imprimindo medidas no espaço:

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. (...) Bem consciente ou duvidando pouco que a escuridão possa defletir. No sentido anti-horário por causa do coração. Ou inversamente para a trilha mais curta converter uma guinada deliberada. Seja como for e rasteje como rastejar nenhum termo até agora. Até agora imaginável. Mão joelho mão joelho à vontade. Escuro sem termo (BECKETT, 2012, p. 54)

Rastejando segundo esse cálculo mental, o corpo atravessa o escuro em uma sequência de números que não delimitam um espaço onde possa morar, que se perde com as medidas traçadas pelo espaço. Voltando sempre ao zero – ao mudar de direção ou ao cair – o corpo é conduzido segundo o ritmo da voz, que enuncia cada palavra que logo se vai, que cala o espaço. Para que esse ritmo se evidencie, a escrita de *Companhia* encontra um ponto de intersecção entre a constituição das frases e a adição numérica. Tal como a voz, efêmera, a adição numérica não constitui um espaço delimitado, e nos faz ver suas fronteiras esvaírem-se com a voz: como se houvesse uma forja de uma câmara mnemônica que faz o passado existir somente enquanto a voz ressoa no espaço, reenviando o sujeito a si, e à escuridão que contém sua gênese. Cada ponto final marcaria a cadência da queda, fazendo o sentido evanescer, entregar-se ao esquecimento assim que se completa a frase. Daí, então, o uso meticuloso de vírgulas, que só figuram quando a voz é modulada, quando se assume outra máscara enunciativa na passagem do “ele” ao “tu”, ou quando o sujeito da enunciação se mantém, mas diz fingindo citar: como se a modulação da voz, seguida de vírgula, possibilitasse poucos instantes de respiro, um modo de manter a esperança que o escuro se traduza, antes que caia, novamente, no vazio. Estar em uma escuridão sem fronteiras é carregar sempre o início da sequência numérica, o zero a partir do qual tudo pode recomeçar sem que nada anterior seja pensável: “como então não havia o antes do mesmo modo não há agora” (BECKETT, 1980, p. 28). Tudo o que o sujeito foi é silenciado no esquecimento, e o *eu* é a impensável “última pessoa” (BECKETT, 1980, p. 31), que retrocede ao escuro quando a fala logo se cala.

Nessa relação entre corpo e espaço, a voz enuncia palavra por palavra o passado com um “tom terno” (BECKETT, 1980, p.25), segundo o andamento rítmico contido no verbo “égrener”. A voz faz companhia enquanto suporte da linguagem, da lei: como se o sujeito estivesse à escuta da “face pacificadora legisladora” da voz, como compreende Jean-Michel Vives.⁷A voz que fala ao sujeito funda sua enunciação aliando-se à descontinuidade, ao modo de buscar fronteiras no real: nesse ritmo, a voz “emite um brilho” (BECKETT, 1980, p. 24) pois cada palavra pronunciada pode encontrar novos significantes para o escuro, pode torná-lo calculável. O sujeito, enquanto rasteja, emprega seu corpo em busca da fronteira da escuridão: como se a compreensão do espaço por meio da descontinuidade, da dedução em propriedades matemáticas, fosse um modo de acabar com seu mal-estar.

Deitado de costas, o “imaginante imaginado imaginando” (BECKETT, 1980, p.63) distancia-se de si como a soma dos passos o distancia da escuridão: nos “momentos difíceis” o sujeito recorre às “simples operações de aritmética” como alguém que se afoga em busca de um “porto” (BECKETT, 1980, p. 54). Quando busca conforto em números, não está apenas buscando domar a escuridão, está, sobretudo, em embate com a sua história. Em diversos fragmentos de memória, a voz narra episódios em que o sujeito buscava projetar números no mundo: para citar dois exemplos, há o episódio em que, ainda criança, o personagem indagava sua mãe quanto à distância do céu; em outros episódios, diz-se que, em suas caminhadas, contabilizava seus passos, acompanhado pela sombra de seu pai. Ele não se lembra do que a voz diz, mas continua a agir segundo as lembranças que ouve, segundo um esquema geométrico que pode transformar o mal-estar em morada: como se a saída para esse sentimento obscuro se desse ao imaginar muros de um espaço habitável.

Nesse ponto, a dramaticidade de *Companhia* não reside somente em sua tensão enunciativa, posta entre passado e presente, entre emissor e destinatário, pois o teatro é, para além do gênero drama, um modo de conceber corpos: como se o que se pusesse além da solidão de *Companhia* fosse a coreografia de *Quad I e II*, em que corpos podem percorrer simultaneamente o espaço por que delimitações geométricas possibilitam que não se choquem na “zona de perigo” (BECKETT, 1992, p.14), posta no centro do espaço; como se

⁷ “La loi portée par la voix fait donc taire la voix hors la loi que constitue le surmoi. La fonction du schofar, sur ce versant, est donc éminemment pacifiante en ce qu’elle vise à neutraliser cette dimension surmoïque. Dans la mesure où le schofar est associé au pacte entre l’homme et Dieu, la sonnerie jouée rappelle à Dieu qu’il doit remplir son statut de porteur du pacte symbolique et cesser de nous harceler. La voix support de la loi combat ici les voix surmoïques hors la loi.” (VIVES, 2012, p. 93).

todo o espaço escuro de *Companhia* pudesse estar contido no centro vazio do qual desviam as figuras de *Quad*. Se aos corpos de *Quad* cumpre esgotar todas as possibilidades de percorrer o palco, ao corpo de *Companhia* cabe traçar sua história para “coisificar uma parcela do nada” (BECKETT, 1980, p. 73). Entre *Companhia* e *Quad*, dançar sobre linhas pode ser o mesmo que rastejar para traçá-las. Na peça, a coreografia esgota as combinações possíveis, deixando sobrar apenas uma: o encontro dos corpos na zona de perigo, que é evitado para que possam agir sempre segundo a linguagem. No livro, o corpo rasteja no espaço do silêncio, tentando contorná-lo com a linguagem, buscando calar sua escuridão com o simbólico: como se o corpo se arrastasse para tirar o mundo do silêncio das trevas, pensando em Didier-Weill. Mas, aqui, cada ângulo entre arestas é também ponto de vista sobre a história do sujeito, já que não se trata apenas de uma linguagem abstrata, mas de uma matemática pessoal, marcada pelo modo de construção da fábula. Ao buscar imprimir significantes no espaço, constituindo-o como espaço de sua fábula, o personagem de Beckett não põe em jogo somente a submissão do sujeito à linguagem, mas, também, a estruturação da realidade enquanto ficção: um modo de, frente à maior indeterminação, ser impelido a traçar sua história, a guiar-se pela repetição de um modo singular de estar no mundo.⁸

Quando o escuro é um significante, o sujeito encontra como lar a sua fantasia: o espaço da surdez. Em seu espaço obscuro, o sujeito enfrenta a indeterminação como alguém que não encontra um lugar para habitar, estando entregue ao mal-estar. Retomando a morfologia de mal-estar, Christian Dunker propõe que o termo alemão *unbehagen* pode derivar de *hag*, “bosque ou mata, ou seja, um lugar propício para praticar a arte de estar” (DUNKER, 2011, p.40). Em linhas gerais, a análise de Dunker propõe que a constituição de um lugar pode ser a saída para o mal-estar. Contudo, sua cura não reside no restabelecimento de um estado anterior, na eliminação do mal-estar, já que, para retornar, adiciona-se a experiência da cura. Assim, para o psicanalista, na cura estaria implicado um novo modo de estar no mundo, e não a restituição do que foi perdido (DUNKER, 2011, p. 41). Dunker retoma as aventuras de Ulisses para mostrar como seus embates são marcados pela busca do lugar perdido, em meio ao enfrentamento com “experiências de

⁸ Menciono, aqui, a clássica formulação de Lacan em “Subversion du sujet et dialectique du désir”: “Ainsi c’est d’ailleurs que de la Réalité qu’elle concerne que la Vérité tire sa garantie: c’est de la Parole. Comme c’est d’elle qu’elle reçoit cette marque qui l’institue dans une structure de fiction.” (LACAN, 1999, p. 288).

indeterminação”, com elementos intrusos que devem ser retirados para que o herói se restabeleça. Seguindo o padrão de cura greco-romano, Ulisses só poderia voltar ao lar quando todos os elementos intrusos fossem vencidos, quando a voz das sereias fosse atravessada sem que ele se entregasse à morte. Já em *Companhia*, a voz que invade é necessária, mas não permite que se possa habitar a solidão. Retomo Freud, a partir de Dunker, para propor que há algo a ser retirado dessa experiência de extenuante indeterminação, assim como a escultura, que Freud associou à psicanálise por fundar-se na *via di levare*: no ato escultórico que dá forma à matéria pela via negativa, e na cura que consiste em retirar o que “obstrui a soberania do sujeito”.⁹ Para que haja morada, não basta que a voz se cale, mas que no espaço onde ressoa seja construído um novo modo de estar à escuta, para além da surdez escura da gênese. Contudo, não há cura para esse ouvinte: mesmo que possa tomar a forma de uma escultura, há algo da matéria que permanece informe, assim como a vida selvagem para além da clareira.

Pensando com o Freud de *O mal-estar na civilização*, a técnica e a ciência, que permitem mensurar a escuridão, são modos de defesa do sujeito “contra o temido mundo externo” (FREUD, 2010, p. 32): como se, mesmo rastejando e caindo, o sujeito buscasse submeter a opacidade do mundo à sua vontade; como se “imaginar o todo para se fazer companhia” (BECKETT, 1980, p.29) fosse compor uma série simbólica que contorne como uma clareira o vazio que o ameaça; como se ele se distanciasse de si, de uma voz que pode ser a sua, para poder imaginar que há, na escuridão, um criador e uma criatura, o sujeito à escuta e um outro. Talvez, então, o drama de uma subjetividade em busca de companhia seja o drama do mal-estar, de estar envolto pela escuridão: como se as lembranças enunciadas pela voz na segunda pessoa se desdobrassem na enunciação da voz em terceira pessoa, que apresenta a esperança do distanciamento temporal; como se a prosa fosse a saída para o embate dramático com a voz; como se delinear uma morada na escuridão só se desse *a posteriori*, quando o sujeito tivesse voltado para casa, como Ulisses, e assim pudesse

⁹ “Há as artes que operam *per via di pore* e as que o fazem *per via di levare*. Pela *via di pore*, trata-se de acrescentar algo, como na pintura, no hipnotismo e nas práticas de sugestão. Nelas, supõe-se que a terapia introduz algo novo no sujeito, algo que ele não possui e que lhe seria entregue como positividade, enriquecendo-o com mais saber e, em última instância, propiciando uma forma positiva de poder. Na via de *levare* trata-se, ao contrário, de retirar ou subtrair algo, como na arte da escultura. (...) Por esta definição, a psicanálise se orientaria, sobretudo, para uma forma negativa de poder; um poder nem prescritivo nem restritivo, mas apenas referido à retirada daquilo que obstrui a soberania do sujeito. Ela não engendra uma forma nova de liberdade; apenas abole a sua privação contingente” (DUNKER, 2011, p. 68). É importante salientar que a *via di levare* não abarca, para Dunker, todas as vertentes da psicanálise. Em sua tese, a cura, que se liga ao poder negativo, tem de ser pensada em conjunto com a terapêutica e a clínica.

narrar sua história. E é por ser a prosa a possível morada que o reconhecimento nas palavras ouvidas seria enunciado em seu tempo verbal por excelência, o passado simples do francês: “*Oui je me rappelle. Ce fut moi. Ce fut moi alors*” (BECKETT, 1980, p. 27). Saídas sublimatórias para o mal-estar, inventar, imaginar, criar são figuras do distanciamento, ações que dão outras máscaras ao enunciadador para que ele nunca diga “eu”: “Ele fala de si como de um outro. Ele diz falando de si, Ele fala de si como de um outro.” (BECKETT, 1980, p.33) O outro imaginado está sempre próximo demais: é o inventor de si, e de uma voz que pode existir na escuridão surda. Toda voz ressoa no escuro, no espaço onde a voz não foi ouvida, onde o sujeito era um “ele” para o interlocutor ausente. Assim, a enunciação se constitui como se fossem outros que dessem origem à realidade do sujeito. Se todo enunciado do outro origina a verdade sobre o sujeito, a forja enunciativa de *Companhia* parece mostrar que as máscaras adotadas por ele o concebem segundo uma enunciação performativa na qual se é feito ao ouvir, na qual o corpo é esculpido pela voz. Nesse processo escultórico, a realidade não pode ser instaurada sem trazer consigo efeitos sobre aquele que está deitado de costas no escuro: “A voz sozinha é companhia mas não bastante. O seu efeito no ouvinte é um complemento necessário”(BECKETT, 2012, pp.28-29).

Para que haja companhia, o sujeito ouve a voz tentando apagar seu aspecto sensível para que os significantes deem luz ao mundo. Mas, quando os efeitos da voz sobre o ouvinte também fazem companhia, a estratégia da voz começa a desvelar que a linguagem se ancora em afetos. Quando está “faminto de silêncio” (BECKETT, 1980, p.11), o ouvinte quer ingerir a escuridão inominável: alimentar-se do que a palavra não domina é o desejo de quem sofre à escuta das palavras. Voltando a Nancy, nesse ritmo pulsional da escuta a esperança surge quando a voz parece se calar, e o desespero aflige o sujeito quando a fala é retomada: “Quando ela cessa nenhum outro som além de sua respiração. Quando cessa por bastante tempo esperança de que possa ter chegado às últimas (BECKETT, 2012, p.51).

Entre esperança e desespero (BECKETT, 1980, p. 62), o personagem, por vezes chamado M ou W – e em uma passagem anterior, H – está preso em seu mal-estar. Por um lado, a escuridão, por ser um significante, pode ser decodificada com o corpo, iluminada com a racionalidade, mas reenvia sempre ao pai. Por outro, a linguagem que configura essa racionalidade leva o ouvinte ao desespero, para o qual só o silêncio apresenta esperança de saída. Ao habitar o umbral que divide duas moradas da dor, qualquer direção leva novamente ao erro. Nomeá-lo M é uma contribuição da linguagem à companhia, mas que

deve ser abortada já que o nome também seria investido pelo sujeito, despertando afetos. Quando “mesmo M deve saltar” (BECKETT, 1980,p. 62), quando, no avesso do verbo divino, o nome é silenciado nas trevas, quando esse nome é lançado ao canto marítimo, a saída identitária fracassa, e o sujeito é novamente entregue à escuridão inominável, na qual esperança e desespero mantêm-se como os dois polos do ritmo pulsional da escrita – já que tristeza, remorso e outros afetos fariam companhia em um “plano mais elevado” (BECKETT, 1980,p. 62).

Escrever a queda em referência com afetos de um plano mais elevado desvela, sutilmente, o núcleo do reenvio entre as lembranças enunciadas e o modo de enunciação da voz: a verticalidade. Como um móbil de afetos posto sobre o sujeito caído, os fragmentos de memória entram em reenvio por meio da verticalidade: o olhar do personagem, que mergulha nos olhos de sua companheira; o episódio em que ele salta de uma árvore, assim como Mme Coote, que salta de uma janela; as elucubrações da infância quanto à distância do céu; a cena em que observa as sombras criadas pela circulação dos ponteiros de um relógio. E há, sobretudo, uma lembrança enunciada que reenvia ao modo de enunciação:

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

Essa cena, que já figurava em *Eleutheria* (BECKETT, 1995, p.153), contém o núcleo dos afetos de *Companhia*, a culpa. Quando o chamado paterno ao mergulho não é atendido, o personagem decepiona seu pai e sente a coerção de seu Ideal, trazendo como efeito o sentimento escuro, que faz de seu corpo uma ilha em meio à escuridão. Quando o objetivo da enunciação é fazer o sujeito se lembrar, uma das estratégias da voz é a posição que adota em relação àquele que a ouve: acima de seu rosto, “como uma gota que para melhor erodir deve cair sem desviar sobre o subjacente”(BECKETT, 1980, p. 47). Na cena de escuta, o personagem tem seu rosto voltado para a voz assim como seu pai tinha o rosto voltado para ele, quando o chamava ao salto. Em busca de um lugar habitável, o ouvinte toma o lugar do pai, e se aprisiona no luto: ao voltar-se para a voz como o pai se voltava a ele, o sujeito se entrega à escuta posicionando seu corpo no lugar paterno. Como se, para se

constituir, a memória fundasse o reenvio entre enunciado e enunciação em um outro reenvio: entre Eu e Super-Eu.

Em *Des Noms-du-père*, Lacan retoma o mito freudiano do pai da horda primitiva para propor que a correspondência entre a Lei e o desejo se dá segundo a suposição do gozo do pai. No mito, o pai da horda impedia seus filhos de terem acesso às mulheres, guardando para si a única possibilidade de gozar. Então, conta Freud, os filhos um dia se uniram e mataram o pai, partilhando o acesso ao desejo segundo a lei do incesto (LACAN, 2005, pp. 88-89). Assim, para Lacan, o Super-eu não é somente a instância moral que observa o sujeito: ele é a lei, o desejo, e sua destruição, o gozo (LACAN, 1998, pp. 164-165). A voz de *Companhia* funda, desse modo, um reenvio entre duas faces da voz paterna para que haja o reenvio entre Eu e Super-Eu. Com seu rosto voltado às duas faces da voz, pacificante legisladora e do gozo persecutório, o sujeito se encontra no espaço limítrofe entre o que poderia dar luz e o que o chama ao mergulho na escuridão. Se, por um lado, a voz é figurada contando o passado grão por grão, sendo o suporte da lei, por outro, ela é figurada como enunciação que goteja como as palavras da lei, mas que, entre fluxos e refluxos, pode fazer o sentido jorrar: a voz constroi um porto e chama ao último mergulho. A voz é “clara” (BECKETT, 1980, p. 29), apaga-se atrás dos significantes, traz luz ao escuro, mas se torna “turva” (BECKETT, 1980, p. 29) quando alguém se põe à escuta.

Quando faz jorrar o reenvio dos significantes, a voz ameaça dissolver a fronteira descontínua dos significantes. Ela carrega a escuta de desespero pois só o silêncio poderia garantir vida ao sujeito posto de costas no escuro. A esperança de calar a voz é a esperança de que ela se feche como uma janela que separa dois espaços escuros (BECKETT, 1980, p. 29). Habitar a escuridão sem fronteiras demanda companhia pois só a linguagem pode delimitar o espaço. Não há janela para a voz: ela é a “intrusa” (BECKETT, 1980, p. 41) que “cessará somente quando cessar a audição” (BECKETT, 1980, p. 22). Nessa tensão entre continuidade e descontinuidade, silêncio e linguagem, a voz encontra uma posição final, posta acima do rosto do ouvinte, na “vertical” (BECKETT, 1980, p. 64).

Invadido pela voz que se põe acima de seu rosto, o ouvinte é moldado como uma escultura de sua história, uma forma de imprimir no corpo o chamado paterno, subtraindo a surdez que contém a escuridão: como se, nessa posição, estivesse amarrado ao mastro, como Ulisses, e assim pudesse escutar a voz. Nesse processo escultórico, a voz subtrai o escuro da gênese do sujeito, de sua voz que não ressoou no ouvido paterno, e o leva à

posição do chamado ao mergulho que nunca ocorreu. Quando o sujeito não consegue enunciar “Sim eu me lembro”, a voz age sobre seu corpo e esculpe, na posição de seu rosto, uma lembrança. Esse grau de rememoração impresso no rosto faz com que o sujeito ouça a voz a partir da posição de seu pai, mas, ao afetar-se pelo que ouve, continua na posição do filho, perseguido pela voz do Super-Eu. Assim, está aprisionado no luto pois a escuta fantasmática da voz o afeta como se seu pai ainda murmurasse por sobre a “cabeceira de seu berço” (BECKETT, 1980, p. 65) com o mesmo tom terno. A voz molda o corpo do sujeito fazendo da escuridão surda um espaço onde ressoa a voz do pai.

Afetando o sujeito, o escuro reenvia à sua gênese, assim como a voz está na origem do Super-eu, que é herdeiro da figura paterna, de quem o sujeito ouvia interdições e acusações, como propôs Freud em *O eu e o id*. A ligação entre escutar e obedecer (*audire* e *obaudire*, em latim), tantas vezes retomada pelos estudiosos da voz, foi figurada por Freud como o que é próprio ao Super-Eu em sua dimensão “feroz e obscena”: a perseguição dessa instância “hipermoral” se funda, segundo Freud, na “pura cultura da pulsão de morte”(FREUD, 2011, pp.68-66). Assim, a mesma voz que molda o corpo, que é suporte da linguagem, é a voz que funda sua punição além do princípio do prazer: é a voz que mantém o sujeito na escuridão sem fronteiras, que o chama a voltar seu rosto para a “face do gozo persecutório” da voz, nos termos de Jean-Michel Vives (VIVES, 2012, p.93). Assim, a cenografia pulsional de *Companhia* encontra, no chamado à imaginação, uma possibilidade de incluir o leitor, fazendo que este ocupe uma posição análoga à do ouvinte: como se a escrita invocasse o leitor a dar voz às palavras postas sobre a página. Leitores que, agora, não estariam mais em uma cena solitária da leitura, mas sim, emprestando sua voz como um objeto perdido da escrita. Assim, se por um lado, a voz pode moldar o corpo, é ela também que o entrega ao chamado das sereias, que ressoam no organismo do sujeito; se, por um lado, a escrita esculpe a voz, e a faz ausente como o corpo que imaginamos deitado no escuro, por outro, chama a imaginar o que se coloca para além da superfície, ressoando entre as células.

Em uma recente versão do mito das sereias, o médico Jean Claude Amesein, em *La sculpture du vivant*, o chamado ao mergulho é tomado como metáfora para a apoptose, o suicídio celular. Para Amesein, esse canto está no cerne da constituição dos corpos – tanto na escultura dos indivíduos quanto na escultura das espécies – pois o suicídio celular dá forma a nosso organismo pela *via di levare*, pela subtração escultórica que faria, por

exemplo, as mãos humanas serem distintas das patas de algumas aves segundo a morte de células que criam o vazio entre nossos dedos. Para além de nossa constituição corpórea, a apoptose é fundamental para pesquisas sobre o câncer, já que seu processo de proliferação, a metástase, se daria como no avesso do trabalho escultórico que nos molda por meio da morte. Amesein demonstra como o desenvolvimento de um câncer é causado, entre outras coisas, por influências do ambiente que fazem a célula não responder ao sinal do suicídio, de sua morte criadora.¹⁰ Talvez, então, o ouvinte se observe como alguém acometido pelo linfoma de Hodgkin (BECKETT, 1980, pp.85-86) pois tudo se passa como se seu corpo seguisse o ritmo subcutâneo do ir e vir marítimo: ritmo que contém sempre a ameaça do jorro, a iminência da metástase.¹¹ Nessa cena de escuta, o corpo transformado em escultura da voz encontra em sua face orgânica a ressonância sonora, na qual caberia às células escutarem o canto das sereias, o chamado à morte, para que a vida ainda pudesse persistir. Chama-se a imaginar, desde as primeiras páginas, uma fábula corporal na qual um impasse vocálico faz o mal-estar perdurar: como se, para poder enunciar sua fábula, o ouvinte se empregasse a calar a voz pela linguagem, mas fracassasse por não ensurdecer-se com seu corpo simbólico, mas sim com seu organismo, onde a voz que não se escuta faz que se espraie a metástase.

Tendo uma forma esculpida em seu rosto, o ouvinte toma a posição do pai e se observa – sem ter em seu vocabulário a primeira pessoa do singular ou do plural – como um organismo que sucumbe ao não atender ao chamado. Para “tornar precisa a imagem do ouvinte” (BECKETT, 1980, p. 78), que é posto nu, mostrando sua carne branca como ossos, é necessário evocar outro significante para as costas: o verbo “jazer” (BECKETT, 1980, p.78), que atravessa todo o livro, substituindo por vezes o ato de estar deitado, e representa o sujeito para a morte. Jazer de costas, com o rosto voltado para a voz, é o melhor para a companhia, é o que transforma o corpo do ouvinte em uma estátua jacente, posta sobre um túmulo inexistente: como se as duas faces da voz fizessem do ouvinte uma escultura imaginária, último reduto da esperança de unificar a identidade, produzindo algo como um

¹⁰ “Les biologistes découvrirent deux moyens pour empêcher des cellules de l’embryon de s’autodétruire en réponse à un signal de mort. Le premier était d’utiliser certaines substances chimiques – certains médicaments – qui empêchent la cellule de percevoir le signal. Comme les marins d’Ulysse aux oreilles bouchées par la cire, la cellule devenait sourde au chant qui conduit à la mort. Un deuxième moyen, nous l’avons vu, était d’utiliser des substances chimiques qui paralysent la cellule, l’empêchant, en réponse au signal qu’elle avait perçu, de fabriquer les armes qui lui permettent de s’autodétruire. Pareille à Ulysse attaché au mât de son navire, la cellule devenait alors incapable de répondre au chant qu’elle percevait” (AMESEIN, 1999, pp. 53-54).

“eu” que se observa com olhos “fechados esbugalhados” (BECKETT, 1980, p.79), que jaz na tensão entre a forma escultórica e a proliferação incontrolável das células.

A última palavra, “Só” (BECKETT, 1980, p.88), compõe um parágrafo que não permite saber se foi dito pela voz na segunda ou na terceira pessoa. Novos mundos imagináveis se anunciam quando a escuta encontra um lugar na sombra entre duas vozes: como se a palavra “só” contivesse a esperança de uma saída para o reenvio entre as posições que assolam o sujeito. Entre duas escuridões, uma palavra, escrita solitária sobre a página, cria essa zona sombria, concentra toda a dor de uma vida, mas deixa entrever um outro mundo, para além da dualidade entre o escuro da indeterminação e a prisão da linguagem que determina o sujeito. Se a solidão final contém alguma esperança, ela reside no adeus a Belacqua (BECKETT, 1980, p. 84), o personagem do purgatório de Dante que sempre acompanhou a escrita de Beckett: como se o novo mundo que desponta fosse outro, para além espaço da espera, para além do espaço de Godot.

Bibliografia

ACHESON, J., ARTHUR, K.(orgs.). *Beckett's Later Fiction and Drama: Texts for Company*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 1987.

AMESEIN, J-C. *La sculpture du vivant – Le suicide cellulaire ou la mort créatrice*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

BECKETT, S. *Compagnie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

_____. *Companhia e outros textos*. trad. Ana Helena Souza. Rio de Janeiro: Globo, 2012.

_____. *Eleutheria*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.

_____. *Quad et autres pièces pour la télévision (suivi de L'épuisé, de Gilles Deleuze)*. Paris: Les éditions de Minuit, 1992.

BROWN, L. Beckett, Lacan and the voice. Stuttgart: *ibidem*-Verlag, 2016.

DIDIER-WEILL, A. *Les trois temps de la loi*. Paris : Seuil, 1995.

DUNKER, C. *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica – uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento*. São Paulo: Annablume, 2011.

FREUD, S. *O eu e o id, "autobiografia" e outros textos*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LACAN, J. *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

_____. *Écrits II*. Paris: Éditions du Seuil, 1999B.

_____. *Le Séminaire I – Les écrits techniques de Freud*. Paris : Seuil, 1998.

_____. *Le Séminaire X – L’angoisse*. Paris : Seuil, 2004.

_____. *Le Séminaire XXIII – Le sinthome (1975-1976)*. Disponível em: <<http://staferla.free.fr>>. Acessado em: 13/09/2017.

_____. *Des noms-du-père*. Paris: Seuil, 2005.

LOCATELLI, C. *Unwording the World – Samuel Beckett’s prose works after the Nobel prize*. Philadelphia: Univeristy of Pennsylvania Press, 1990.

NANCY, J-L. *A l’écoute*. Paris: Galilée, 2002.

Poizat, Michel. *Vox Populi, Vox Dei – voix et pouvoir*. Paris : Editions Métailié, 2001.

SAGAYAMA, M. *Ele fala de si como de um outro : Samuel Beckett e o objeto voz*, 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

VIVES, J-M. *La voix sur le divan – musique sacrée, opéra, techno*. Paris : Flammarion, 2012.

_____. “O silêncio das sereias de Kafka: uma aproximação da voz literária como objeto pulsional”. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero11/robson.html>. Acessado em: 13/09/17.

ⁱ Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC) com a dissertação *Ele fala de si como de um outro: Samuel Beckett e o objeto voz*, sob orientação do Prof Dr. Fábio de Souza Andrade, financiada pela FAPESP.