

# FIGURALIDADE EM *COMPANHIA*

FRANCISCO ELIAS SIMÃO MERÇON

Universidade de São Paulo

## Resumo

Na curta narrativa *Companhia*, de Samuel Beckett, o protagonista observa, no mostrador de um relógio na parede, uma sombra que aumenta e diminui de tamanho à medida que o ponteiro de segundos segue o seu curso normal. Um exame dessa passagem revela a possibilidade de uma intenção teórica do escritor ao mesmo tempo que faz eco às reflexões sobre a construção do sentido que recentemente passaram a ocupar lugar de destaque nas pesquisas semióticas, mais propriamente na chamada semiótica tensiva. Este artigo busca explicar o porquê de chamarmos a passagem mencionada de “intenção teórica” do escritor, apresentar as similaridades dessa intenção teórica com as reflexões semióticas no campo da figuralidade e demonstrar o valor heurístico da passagem mencionada para a economia de sentido e interpretação da obra.

## Abstract

*In Samuel Beckett's short novel Company, the protagonist sees, in the face of a clock on the wall, a shadow that increases and decreases in size as the second hand follows its normal course. The examination of this passage reveals the possibility of a writer's theoretical intention while echoing reflections on the construction of meaning which recently have occupied a prominent place in semiotics studies, more properly in the area referred to as tensive semiotics. This article aims to explain why we call the referred passage the writer's "theoretical intention", as well as to present the similarities between this theoretical intention and semiotics approaches made in the field of figurality and to demonstrate the heuristic value of the referred passage for the economy of meaning and interpretation of the work.*

## Palavras-chave

Companhia;  
Samuel Beckett;  
figural;  
semiótica tensiva;  
Claude Zilberberg.

## Keywords

*Company;*  
*Samuel Beckett;*  
*figural;*  
*tensive semiotics;*  
*Claude Zilberberg*

Um exame dos procedimentos discursivos empregados pelo enunciador de *Companhia*, obra de Samuel Beckett<sup>1</sup>, confirma a característica do escritor de ter sempre buscado novas formas para a construção de suas narrativas e suas peças de teatro, afastando-as, assim, dos esquemas teóricos universais. Comparada a obras do romance realista francês, do século XIX, essa curta narrativa de Beckett mais se assemelha a um “esboço”, como diz o próprio narrador<sup>2</sup>. Mas apesar disso, *Companhia* apresenta uma organização discursiva profunda que confirma a presença de um enunciador tão rigoroso quanto o Beckett que dirigiu as próprias peças. Mais exatamente, por trás dessa fragmentação de superfície é possível reconhecer um vetor que orienta a construção do sentido da obra, uma espécie de força sintática operando na dimensão profunda da significação e que pode ser descrita no espaço teórico da figuralidade<sup>3</sup>.

Como teremos a oportunidade de verificar mais adiante, esse vetor (ou essa força) é sugerido por uma passagem em que o protagonista, deitado, observa o movimento dos ponteiros de um relógio – uma luz de origem desconhecida projeta no mostrador uma sombra que aumenta e diminui de tamanho à medida que o ponteiro de segundos segue o seu curso normal<sup>4</sup>. Ao contrário do que pode parecer em um primeiro exame, essa passagem diz muito a respeito do sentido da história. É provável, mesmo, que seja a síntese de um fenômeno semiótico que, disseminado em vários trechos da obra, dá unidade ao que à primeira leitura pode parecer sem sentido. Além disso, a força sintática que opera na sombra projetada pelo ponteiro do relógio parece sugerir uma intenção teórica do escritor.

### A única constante

*Companhia* conta a história de alguém deitado de costas no escuro ouvindo uma voz que, dirigindo-se a ele na segunda pessoa, narra o seu suposto passado. Essa cena enunciativa é alternada por uma narração em terceira pessoa fazendo formulações hipotéticas acerca da situação em que se encontra esse “alguém” – que na história ora assume o papel de “ouvinte”, ora parece ser o próprio “fabulador”, ora ainda nos faz suspeitar se de fato é o protagonista das narrativas contadas pela voz anônima. A trama, no sentido aristotélico do termo, é relativamente simples, se considerarmos o protagonista como um sujeito solitário que permanece o tempo todo deitado de costas no escuro. Essa simplicidade, no entanto, contrasta com a tensão em torno desse sujeito, criada pela suspeita de sua real condição – a de alguém que, deitado num ambiente escuro, é acometido por lampejos da mente, sem que se saiba ao certo se esses lampejos seriam fruto de sua imaginação “inventando isso tudo por companhia”<sup>5</sup> ou se seriam reais.

<sup>1</sup> Para o presente artigo, foi utilizada a seguinte edição de *Companhia*, traduzida por Ana Helena Souza: Samuel Beckett, *Companhia*, Rio de Janeiro, Editora Globo, 2012.

<sup>2</sup> Ver Beckett, *Companhia*, op. cit., p. 51.

<sup>3</sup> “Figural” diz respeito à dimensão onde se articulam figuras subjacentes às figuras discursivas (dimensão figurativa) (Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Vol. II. Paris: Hachette, 1986, p.92-93). É, assim como o figurativo, um modo específico de figuração. A relação entre eles é de solidariedade, sendo o figural a constante e o figurativo, a variável, assim como se dá a relação entre os desenhos de Picasso, nos Onze estágios dos touros, em que o desenho mais icônico representaria o figurativo (a variável) e o menos icônico, o figural (a constante).

<sup>4</sup> Beckett, *Companhia*, op. cit., p. 59.

<sup>5</sup> Beckett, *Companhia*, op. cit., p. 52.

Na passagem que interessa aos propósitos deste artigo, o ouvinte observa o relógio, mas nele não lê as horas. Em vez disso, acompanha o movimento do ponteiro de segundos ora seguido, ora precedido pela sombra que se projeta no mostrador, tal como se vê a seguir:

Aos 60 segundos e aos 30 segundos a sombra fica escondida pelo ponteiro. De 60 a 30 a sombra precede o ponteiro a uma distância crescente de zero em 60 à máxima em 15 e daí decresce até novo zero em 30. De 30 a 60 a sombra segue o ponteiro a uma distância crescente de zero em 30 e à máxima em 45 e daí decresce até novo zero em 60.<sup>6</sup>

No movimento descendente do ponteiro, que vai da posição de 60 à de 30 segundos, a sombra inicia uma abertura a partir de seu marco zero, na posição de 60 segundos. Em seguida, expande-se até a posição de 15 segundos e recua novamente ao chegar aos 30 segundos, ponto em que ela se esconde atrás do ponteiro. Depois, no movimento ascendente, que vai da posição de 30 à de 60 segundos, a sombra parte de seu fechamento aos 30 segundos até alcançar uma pequena abertura na posição de 45 segundos, para, por fim, recolher-se ao zero, novamente, aos 60 segundos.

De acordo com a voz anônima que narra a passagem transcrita linhas atrás, esse movimento de expansão da sombra, e depois de recuo, é o que parece ser a “única constante.”<sup>7</sup> Em se tratando de Beckett, não dá para negligenciar essa indicação fornecida pelo narrador, muito próxima de uma formulação teórica. É como se houvesse uma instância enunciativa superior – no caso, o próprio escritor –, se dirigindo diretamente ao leitor com o intuito de instruí-lo a respeito de um procedimento de suma importância para o entendimento do sentido da obra. Resta saber, aqui, o modo como, entre tantos outros, poderia ser compreendida essa constante.

### Da silabação de Saussure às direções tensivas

O que o narrador de *Companhia* se refere como sendo a única constante corresponde exatamente a uma esquematização de tensões que se articulam na linguagem, que somente há bem pouco tempo foram objeto de investigação pela semiótica. O espaço teórico em que elas são formuladas e investigadas pelos estudos semióticos é que chamamos de figuralidade. A esquematização dessas tensões, elaborada pelo semioticista Claude Zilberberg, foi motivada pela leitura do capítulo “O Fonema na cadeia falada”, do *Curso de linguística geral*, de Ferdinand de Saussure.

Foi observando o modo de articulação das línguas (a “cadeia falada”) que Saussure fez a seguinte reflexão:

[...] um grupo binário implica certo número de elementos mecânicos e acústicos que se condicionam reciprocamente; quando um varia, essa variação tem, sobre os outros, uma repercussão necessária, que poderá ser calculada<sup>8</sup>.

Segundo o linguista suíço, os fonemas articulados pela fala condicionam uns aos outros. Os dois limites dessa articulação são as aberturas vocálicas e os fechamentos consonantais, de

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, p. 59.

<sup>7</sup> São essas as palavras empregadas pelo próprio narrador, in Beckett, *Companhia*, op. cit., p. 59.

<sup>8</sup> Ferdinand de Saussure, *Curso de linguística geral*, São Paulo, Cultrix, 2012, p. 88-89.

modo que o máximo de uma abertura sonora, como na produção do fonema /a/, seja sucedido por um início de fechamento consonantal qualquer. Do mesmo modo, quando se atinge o máximo de fechamento consonantal, dá-se início necessariamente à abertura vocálica.

Obviamente, o sistema linguístico de cada língua vai estabelecer as possibilidades e os limites de aberturas e fechamentos e seus respectivos papéis no processo de silabação. Por exemplo, em palavras como “casa” ([<sup>1</sup>ka.zɛ]) e “crase” ([<sup>1</sup>kra.zɪ]), o fonema /κ/ é seguido necessariamente de abertura, pois trata-se de uma coerção do sistema linguístico do português. Essa abertura pode se dar logo em seguida, com o fonema /a/, da palavra [ka.zɛ]; ou em dois momentos, primeiro com uma pequena abertura do fonema /r/, de [<sup>1</sup>kra.zɪ], seguida de um máximo de abertura com o fonema /a/, para somente então iniciar novamente um movimento de fechamento da sílaba, com o fonema /z/. Assim como esses movimentos de abertura e fechamento dos fonemas estão na origem da formação das sílabas e, conseqüentemente, das palavras, eles são também a constante da qual depende a evolução de todo o discurso. Ou seja, a permanência em uma das extremidades (seja na abertura, seja no fechamento) interrompe o discurso.

Motivado possivelmente pelo isomorfismo dos planos<sup>9</sup> (um dos fundamentos do linguista Louis Hjelmslev, caro à semiótica da Escola de Paris), Claude Zilberberg reelaborou essas reflexões de Saussure de modo a torná-las operacionais para qualquer sistema de significação, desdobrando-as em modelos esquemáticos com uma metalinguagem que fosse produtiva em análises não apenas do plano da expressão das linguagens, mas também em análises do plano do conteúdo<sup>10</sup>.

Com o objetivo de integrar num único modelo diferentes esquemas tensivos parciais desenvolvidos por Claude Zilberberg em diversos artigos<sup>11</sup> e, principalmente, no livro *Elementos de semiótica tensiva*<sup>12</sup>, Luiz Tatit<sup>13</sup> elaborou o esquema representado na Figura 1, que, além da metalinguagem cunhada por Zilberberg (através dos termos “restabelecimento”, “recrudescimento”, “minimização”, “atenuação”, “extinção” e “saturação”), reúne também as expressões necessárias para uma compreensão mais analítica dos processos de ascendência e descendência das operações tensivas prevista pelos termos (essas operações articulam formas elementares, as pequenas células de intensidade “somente menos”, “somente mais”, “menos menos”, “mais mais”, “mais menos”, “menos mais”).

Os termos “ascendência” e “descendência”, localizados na parte superior e inferior do quadro, indicam as direções das forças tensivas, uma em direção à saturação (ascendência), outra em direção à extinção (descendência).

Retomando o episódio do relógio, é possível examiná-lo agora à luz dessas reflexões e demonstrar sua importância para a construção do sentido da obra.

<sup>9</sup> Para saber mais sobre o isomorfismo entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, consultar os capítulos de 9 a 11 de: Louis Hjelmslev, *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 1975.

<sup>10</sup> Aquele que se interessar mais pelo assunto, pode consultar a referência: Claude Zilberberg, *Elementos de semiótica tensiva*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2011.

<sup>11</sup> Um número grande desses artigos está disponível no site < <http://www.claudezilberberg.net/> >.

<sup>12</sup> Zilberberg, *Elementos*, op. cit., p. 46-91.

<sup>13</sup> Luiz Tatit, Canção e oscilações tensivas. In: *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/>>. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 15. Acessado em 20 de dezembro de 2013.

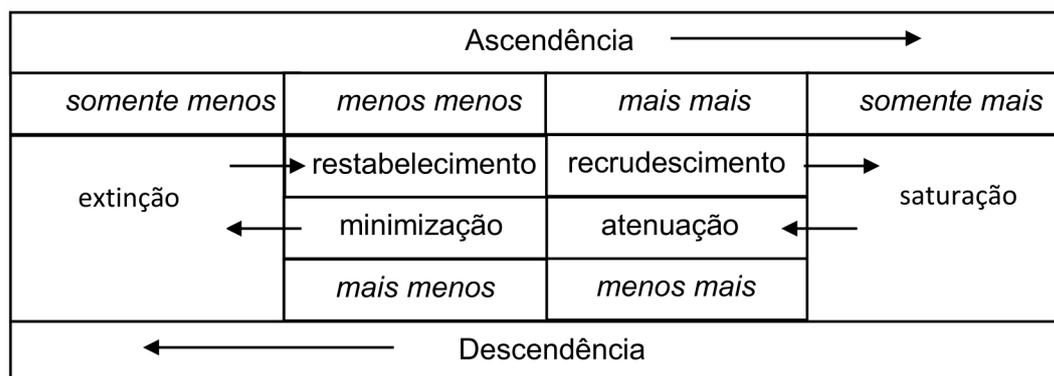


Figura 1 - Direções Tensivas

### Extinção e restabelecimento

O movimento rítmico de fechamento e abertura da sombra corresponderia, de acordo com o esquema da Figura 1, à zona de articulação do sentido que abarca respectivamente os valores de “extinção” e de “restabelecimento”. Assim, a sombra realiza o movimento de restabelecimento a cada 30 segundos, iniciando-o de modo crescente aos 60 e aos 30 segundos, isto é, no “marco zero”, momento em que “a sombra fica escondida pelo ponteiro”<sup>14</sup>. Em seguida, o movimento de abertura é interrompido aos 15 e aos 45 segundos, por uma força em sentido oposto.

A sintaxe aí entrevista sugere, então, a presença de duas forças contrárias atuando no movimento da sombra, uma descendente (conduzindo a sombra à extinção), outra ascendente (restabelecendo-a com um pouco de abertura). São essas mesmas forças que, nos contos populares, de um lado impedem o herói de realizar o seu objetivo, e de outro o impulsionam a alcançá-lo. É interessante notar que as narrativas dependem de ambas as forças para prosseguirem. De fato, nos contos populares elas se interromperiam se não houvesse obstáculos e, com isso, o herói alcançasse facilmente o seu objetivo; ou se os obstáculos surgissem sem que o herói se mantivesse firme em seus desígnios. A singularidade de *Companhia* é de articular essas forças explorando-as em termos de gradação do sentido.

Essa seria, portanto, a configuração tensiva da “única constante” de que fala o narrador. Presente em diversas passagens de *Companhia*, ambas as forças articulam o sentido sempre no “meromáximo mínimo” de intensidade (expressão cunhada pelo próprio autor), ou seja, no máximo de mínimo possível sem que os valores disseminados no texto cheguem à extinção.

Essa constante, é possível identificá-la em diversas passagens de *Companhia* através da presença de contraprogramas de restabelecimento operando de modo a conter as forças que conduzem a narrativa à extinção. Como teremos a oportunidade de examinar a seguir, há um compromisso do enunciador em restabelecer um pouco do sentido em torno do protagonista, o sujeito “deitado de costas no escuro”. É como se a narrativa durasse enquanto persistirem ao mesmo tempo os contraprogramas de restabelecimento e os programas que instauram os valores de extinção.

<sup>14</sup> Beckett, *Companhia*, op. cit., p. 59.

## Transitoriedade das forças

O que parece estar em jogo nessa dinâmica tensiva é uma estratégia do enunciador em adiar ao máximo a interrupção da narrativa. Mas ele o faz sustentando-a no limite da extinção, já que os programas de esgotamento do sentido que levariam a narrativa à extinção (somente menos) prevalecem sobre os contraprogramas de restabelecimento (menos menos). Por isso, a companhia, que é o grande evento esperado nessa narrativa de Beckett, somente é possível “até certo ponto”, como indica o narrador:

Melhor esperança adiada que nenhuma. Até certo ponto. Até o coração começar a desgostar-se. *Companhia* também até certo ponto. Melhor coração desgostoso que nenhum. Até começar a partir-se. Então falando de si mesmo ele conclui por enquanto. Por enquanto deixar assim<sup>15</sup>.

As coordenadas tensivas de *Companhia* estão claramente formuladas na passagem que acabamos de citar. O estado de espera e a presença de companhia devem ser transitórios, não podem durar, se não “o coração [começa] a desgostar-se”. A transição de um estado para o outro não apenas rege o ritmo da narrativa até o fim, mas também, e principalmente, é necessária para que a narrativa prossiga, mesmo quando se tem a impressão de não sair do lugar.

Daí a necessidade que o protagonista tem de “inventar[r] fingimentos para temperar o seu nada”<sup>16</sup>. De acordo com essa formulação, compreende-se melhor porque o nada é a todo custo evitado. Ele é a figura discursiva representativa dos valores de extinção, tal como visto no esquema da Figura 1. Assim, “temperar o nada” é dar sentido ao que é insofrito, ao que não tem sentido, ou seja, é o mesmo que instaurar um contraprograma de restabelecimento do sentido. Desse modo, a situação intransitiva em que se encontra o protagonista é temporariamente restabelecida pelas fantasias pelo sujeito. E, assim como acontece com o movimento de abertura da sombra do relógio, essas fantasias, companhias imaginárias projetadas pela mente desse homem, são também de natureza efêmera.

O mesmo tipo de operação (de restabelecimento), atua no eixo semântico da escuridão, que passa a ser uma substância que o enunciador beckettiano articula em sua dimensão profunda, numa região onde a fantasia manipula cifras tensivas que a linguagem verbal se esforça para nomear, já que nesse caso ela não mais se opõe à claridade, como poderia fazer pensar um pensamento categórico.

Na edição inglesa, o enunciador optou pela expressão poética “*shadowy light*”<sup>17</sup> para demarcar a variação de intensidade da escuridão. Foi nessa edição que também se baseou a tradutora Ana Helena Souza para empregar a sua, também poética, “luz sombria”<sup>18</sup>. Já na edição francesa, traduzida pelo próprio Beckett, a expressão “*demi-jour*”<sup>19</sup>, se não tão poética assim, se mostra por outro lado mais analítica. Em todo o caso, todas nomeiam essa variação da escuridão. Se a cifra tensiva da escuridão pode ser descrita pela célula tensiva “somente

<sup>15</sup> Beckett, *Companhia*, op. cit., p. 39.

<sup>16</sup> Beckett, *Companhia*, op. cit., p. 52.

<sup>17</sup> Samuel Beckett, *Company*, Londres, John Calder, 1980, p. 25.

<sup>18</sup> Beckett, *Companhia*, op. cit., p. 35.

<sup>19</sup> Samuel Beckett, *Compagnie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 25.

menos” (extinção completa da luz), a retirada da quantidade de “menos” (ou seja, “menos menos”) corresponde ao restabelecimento de um pouco de luz, a uma faixa luminosa próxima à penumbra, conforme podemos constatar nas expressões “luz sombria”, “*shadowy light*” e “*demi-jour*”.

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

Pela voz uma luz fraca é emitida. A escuridão clareia enquanto soa. Aprofunda-se quando reflui. Clareia com o refluxo até o fraco total. É completa outra vez quando cessa<sup>20</sup>.

A extinção da luz que caracteriza a escuridão sofre, como se vê no trecho citado, uma pequena variação quando “uma luz fraca é emitida” pela voz. Também aqui, a “luz fraca” restabelece um pouco de luz na escuridão, mesmo que esse contraprograma não dure muito tempo, como informa o narrador ao formular que a escuridão “é completa outra vez quando [a luz fraca] cessa”.

Ao logo da narrativa, podemos acompanhar esse mesmo procedimento discursivo atuando em outros eixos semânticos. Assim, os lampejos desse sujeito que se encontra deitado de costas no escuro surgem sempre como atos incoativos que despontam aqui e a li modulando as substâncias do nada e da escuridão, como já vimos anteriormente, mas também a do silêncio e de tantas outras que o espaço exíguo de um artigo não permite explorar.

Esse procedimento de análise permite não apenas incorporar à leitura de *Companhia* elementos significativos responsáveis pelas gradações do sentido, mas também aprofundar cada vez mais a investigação teórica nesse vasto campo da figuralidade. Cabe mencionar, ainda, que a figuralidade é uma categoria que responde por procedimentos semióticos que participam na construção da significação dos textos. É, portanto, uma competência semiótica, assim como a figuratividade, que com ela forma par.

## Bibliografia

- BECKETT, Samuel. *Companhia*. Tradução de Ana Helena Souza. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Compagnie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Company*. Londres: John Calder, 1980.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Vol. II. Paris: Hachette, 1986.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 34ª edição. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.
- TATIT, Luiz. Canção e oscilações tensivas. In: *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiótica/es>>. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 14-21. Acesso em 20 de dezembro de 2013.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

<sup>20</sup> Beckett, *Companhia*, op. cit., p. 34-35.