

OFF: VOZ E TECNOLOGIA EM SAMUEL BECKETT

Mario Sagayama (FFLCH-USP)¹

Resumo: A partir da psicanálise lacaniana, propus, nesta fala, delimitar algumas questões sobre a voz na peça *Breath* (1970), de Samuel Beckett. Para tanto, algumas questões específicas da obra do autor, bem como da teoria teatral, foram invocadas para que se fizesse a interpretação da peça. No caso de *Breath*, a voz encontra uma realização bastante singular, já que sua emissão é em *off*, o que demanda que seja pensada no entrecruzamento com a tecnologia.

Palavras-chave: Samuel Beckett; Jacques Lacan; Teatro; Voz; Psicanálise

Para esta fala, propus comentar o intermédio de Samuel Beckett, *Breath* (1970), ao qual dediquei um capítulo da minha dissertação de mestrado, *Ele fala de si como de um outro: Samuel Beckett e o objeto voz*, defendida neste ano.² De modo geral, minha dissertação buscou compreender de que modo a voz está articulada com a palavra, tanto na prosa quanto no teatro do autor. Para tanto, busquei refletir sobre a voz em Beckett a partir da psicanálise lacaniana. No caso de *Breath*, como vou apontar mais à frente, o que é singular é que a voz se ouve em *off*. Em diversas peças de Beckett, a voz gravada pôde ecoar transformando a cena naquilo que o autor chamava de “manicômio do crânio”. Foi só por conta dessa possibilidade tecnológica que Beckett pôde criar peças como *Rockaby* (1982), em que uma atriz se põe sentada numa cadeira de balanço ouvindo a própria voz entoar uma canção de ninar que conta a história de sua vida. Já na prosa, a voz, ausente na escrita, pôde surgir como um elemento que põe o leitor frente a um personagem à margem da loucura. Como lemos nas primeiras linhas de *Companhia*: “Uma voz vem a alguém no escuro. Imaginar” (BECKETT, 1980, p.7). Mesmo que o tema seja demasiadamente amplo para esta fala, gostaria de destacar o verbo “Imaginar”, nesta frase de *Companhia*. Repito: “Uma voz vem a alguém no escuro. Imaginar” (BECKETT, 1980, p.7). Já na abertura desse romance, o leitor é convocado a imaginar uma voz que ali não está. Além da loucura, então, a voz, em Beckett, é posta muitas vezes operando como um modo de incluir o leitor, na prosa, e o público, no teatro, como no caso de *Breath*.

Este intermédio foi elaborado em 1969, montado pela primeira vez no mesmo ano, no *Close theatre club*, em Glasgow, e publicado pela primeira vez em 1970, na revista *Gambit*. Nesse brevíssimo intermédio, Beckett trouxe à tona diversas questões fundamentais para o teatro. Algo que parece evidenciar a radicalidade desse

¹ Possui graduação em Letras (Português-Francês) pela Universidade de São Paulo. Obteve título de Mestre na mesma instituição. Contato: sagayama.mario@gmail.com

² Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-23062017-134505/pt-br.php>. Último acesso em 20/09/2017.

experimento é que, ao lermos suas indicações cênicas, podemos pensar estar frente a coordenadas para a montagem de uma instalação. Não à toa, o diretor escolhido para a montagem de *Breath*, no projeto *Beckett on film*, foi o artista plástico Damien Hirst. Além deste, é notável que a performance dos Irmãos Guimarães, baseada nesse intermédio, tenha sido realizada no MAM de São Paulo. Essa radicalidade formal faz o teatro de Beckett encontrar uma boa intersecção com as artes visuais (e sobre tal intersecção ainda caberia ressaltar a presença de *Not I* (1973) e outras peças em vídeo na vigésima nona bienal de arte de São Paulo, a caminhada Beckett na obra de Bruce Nauman e a relação com Giacometti, por exemplo). Em uma breve descrição desse intermédio, imagino que boa parte de nós, se não soubéssemos se tratar de uma peça de Beckett, diríamos, sem dúvida, que a rubrica de *Breath* compõe uma instalação. Vejamos os três passos de *Breath*.

Quando o público se depara com *Breath*, uma luz tênue, que se mantém assim por cinco segundos, evidencia detritos espalhados sobre o palco. Logo após, um breve grito, seguido do som da inspiração, é acompanhado pela acentuação progressiva da luz, que em 10 segundos chega a seu nível mais intenso (nível que, lemos na rubrica, não quer dizer clareza total). A luz assim se mantém, acompanhada do silêncio, por cinco segundos. Então, ouve-se o som da expiração, paralela à atenuação da luz a seu mínimo, à penumbra inicial, algo que dura, igualmente, dez segundos. Mais uma vez, o silêncio e a iluminação assim permanecem por cinco segundos, encerrando *Breath*.

Com ares de instalação, acredito que *Breath* seja uma obra tão mais potente quanto mais a encararmos como peça de teatro. Porém, a despeito de integrar os *Complete dramatic works* (1986) de Beckett, de que modo *Breath* é uma peça? Aqui, cabe seguir algumas coordenadas da teoria teatral para inscrevermos esse intermédio na história do teatro. O primeiro esforço, então, estaria em compreender, já de cara, que, se inserida na história do drama, *Breath* comportaria uma ruptura radical com o gênero, já que a causalidade linear, o encadeamento temporal movido por diálogos é tudo o que não vemos aqui. Porém, nos anos 70, a crise do drama, que data, se lermos Szondi (2011), do final do século XIX, já havia colhido grandes frutos, dentre os quais *Esperando Godot* (1952), certamente. Parece-me, então, que outros focos para a história do teatro seriam mais frutíferos para debater *Breath*, pois a ancoragem na crise do drama daria tonalidade vanguardista ao intermédio, e poderia nos fazer sustentar paradigmas que há muito perderam sua potência, ou seja, o paradigma do novo, da ruptura. Assim, imagino que um dos grandes frutos da crise do drama seja que

experimentos como *Breath* surjam nos indicando que há diversas histórias do teatro, que não necessariamente demandam o gênero dramático como ponto único de ancoragem. Aqui, então, seria importante trazer ao primeiro plano o fato de que, mesmo sem palavras, *Breath* contém elementos de representação, já que ouvimos um grito e o som da respiração, algo que pode indicar um corpo ausente, e o que, em minha leitura, faz da cena um corpo. Nesse sentido, há um entrecruzamento da corporeidade com o uso de possibilidades tecnológicas, da gravação e emissão dos sons corporais. Pensado a partir do corpo, *Breath* aponta para uma relação específica de Beckett com seus atores, que deviam sempre executar as rubricas com precisão milimétrica, tendo sido, em alguns casos, acompanhados de metrônomos, por exemplo. Assim sendo, *Breath* nos faz pensar na experiência de Beckett como diretor. Recomendo, para este assunto, o capítulo escrito por James Knowlson sobre a direção beckettiana em *Images of Beckett* (HAYNES, KNOWLSON, 2003).

Inúmeros são os casos em que, sob a direção de Beckett, atores e atrizes foram levados a trabalhos extenuantes para que atingissem a precisão demandada pelo autor, como no caso da preparação de Billie Whitelaw para a montagem de *Not I* (apud BRATER, 1987). Como Billie Whitelaw relata, Beckett queria que sua fala não contivesse nenhuma *cor*, referindo-se ao timbre e ao tom de sua voz, algo que beira o impossível. Além de denotar o rigor da direção beckettiana, *Not I* é um ótimo exemplo da relação complexa entre corpo e linguagem que atravessa toda a obra do autor. Mesmo que, aqui, creio que não haja tempo para falar detidamente sobre o assunto, gostaria de propor que o corpo, em Beckett, é impensável sem a linguagem. Assim, muito além da presença de um corpo sobre um palco, o teatro de Beckett nos faz ver um corpo em sua relação tensa com a palavra, pois o corpo é, ao mesmo tempo, uma produção do universo da palavra e algo que se perde por estar inscrito na linguagem.

Nesse ponto, pensar *Breath* como um corpo implica, para além da experiência do Beckett diretor, uma ancoragem histórica do corpo no teatro. Dos diversos predecessores possíveis para esse intermédio, caberia invocar, aqui, ao menos dois: Maeterlinck e Gordon Craig. Isso pois ambos, à sua época, refletiram sobre a presença, que viam como um problema, do corpo do ator no palco. Pois se Maeterlinck propõe um teatro de andróides, isso se dá por desejar fazer do texto dramático um poema, algo que o fez pensar em um teatro em que o corpo humano fosse levado para a sombra (MAETERLINCK, 2013). Com intenção similar, a invenção da super-marionete, de Gordon Craig, teria como resultado, ele imaginava, que a arte teatral permanecesse sob

o desígnio do autor, e não estivesse submetida ao acaso que o corpo do ator faz iminente (CRAIG, 1911). Tomando ambos como predecessores de um experimento como esse, é possível destacar, em primeiro lugar, que o uso da tecnologia, em *Breath*, faz do espaço cênico um androide, se tomarmos não exatamente segundo a proposta de Maeterlinck, e sim com sua definição corrente: algo que tenha *forma humana*. Em segundo lugar, é notável que este espaço-corpo seja fundado pelo grito e pela respiração. Aqui, então, o aparelho fonador é usado sem reproduzir palavras em um contexto no qual a palavra seria fundante, se continuássemos pensando no gênero drama. Craig, por sua vez, quando propôs que a super-marionete substituísse o corpo vivo do ator, argumentou que o corpo humano tende à liberdade, a escapar da linguagem, sendo que a emoção poderia *rachar* [crack] a voz do ator (CRAIG, 1911, p.56). *Breath*, então, retoma aquilo que ficaria aquém da palavra, como um resto da produção simbólica, e o apresenta integrado à linguagem. Pois o grito, e a respiração, aqui, estão gravados, e podem ser repetidos assim como as palavras de um texto.

Para que se reflita sobre o grito, diversas abordagens seriam possíveis. Mas, via de regra, o grito costuma ser pensado como expressão que faz presente a dor do sujeito, em vez de trazê-la mediada por palavras, pela ausência. Porém, no ponto em que Beckett encontraria tendências contemporâneas do teatro que se organizam segundo a produção de presença, o uso da tecnologia traz outra questão à tona. Pois aqui, o grito é repetido tal qual, no início e no fim da peça, por ter sido gravado, ou seja: a voz em *off* faz o grito ser ouvido como registro da expressão, como expressão do passado. Gravado, o grito de *Breath* põe em cena uma expressão anterior, e por isso, não se trata somente de um grito, e sim, de um vagido (*vagitus*), como se lê na rubrica. O vagido, esse grito de dor primevo, da dor do recém-nascido, foi interpretado por Lacan segundo um trocadilho que faz compreender já o primeiro grito do bebê como um modo de fundação do sujeito na linguagem:

There might be something like the mythical primal scream, which stirred some spirits for some time, but, on this account, the moment it emerges it is immediately seized by the other. The first scream may be caused by pain, by the need for food, by frustration and anxiety, but the moment the other hears it, the moment it assumes the place of its addressee, the moment the other is provoked and interpellated by it, the moment it responds to it, scream retroactively turns into appeal, it is interpreted, endowed with meaning, it is transformed into a speech addressed to the other, it assumes the first function of speech: to address the other and elicit and answer. (DOLAR, 2006, p. 27).

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 pela mãe como expressão de suas necessidades fisiológicas. Desse modo, quando a mãe interpreta o grito, ele se torna uma invocação: mesmo sem palavras, ao ser interpretado pela mãe 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 perdido, um objeto pulsional, junto dos objetos oral, anal e escópico, da visão.

C'est précisément ce caractère de 'manque', d'objet 'perdu', selon la terminologie freudienne, qui inscrit la voix dans le champ du pulsionnel: un objet de jouissance qui 'manque' et qui pousse le sujet à le rechercher, à combler le manque ouvert par sa 'perte', à retrouver la jouissance qui lui est attachée. Mais la quête est vaine et illusoire puisqu'il n'y a pas à proprement parler de perte réelle mais un 'effet de perte' induit sur la voix par l'action de l'Autre et de la signification qu'il attribue à une énonciation langagière." (POIZAT, 2001, p. 130).

Para estabelecer uma diferença simples entre pulsão e instinto, poderíamos dizer que a pulsão é produto da fundação do sujeito na linguagem, diferentemente do instinto, que relegaríamos aos animais não falantes. Por ser produzida pela linguagem, a voz, enquanto objeto pulsional, nos mostra como o grito puro é criação da linguagem, ou seja, sua anterioridade à linguagem é lógica e não cronológica, pois só há vagido, voz mítica, a partir da linguagem. 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. Por ser sacrificada, a voz é o fundamento que liga a carne [*chair*] ao corpo inscrito na linguagem, ou seja, não é simplesmente uma emissão sonora corporal, mas é o que deve ser perdido para que possamos falar.

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 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).

Em *Breath*, Beckett parece ter compreendido como poucos a função de objeto que a voz cumpre, e isso somente ao se valer de recursos tecnológicos. Pois não seria inverossímil, para um corpo, que conseguisse gritar após expirar? Quando esse segundo grito é emitido, após o som da expiração, um outro corpo é criado: um corpo perdido. Se *Breath* é um corpo, a voz que ali se repete para nunca ser perdida põe em cena a tentativa de reencontrar a voz silenciada pelo significante. É como se a cada enunciado que proferíssemos, os significantes girassem em torno de um grito puro perdido; como se a busca pela singularidade expressiva do sujeito fosse a busca por essa voz irremediavelmente perdida; como se houvesse um resto do primeiro grito de dor que ameaça despontar a cada vez que se toma a palavra. A questão, então, é que se o grito é para alguém, ele se endereça, ele invoca. Desse modo, quando Beckett nos faz ouvir um grito em *off*, ele nos chama para imaginar a voz que se ausenta em cada palavra que dizemos. O grito, seguido da luz, invoca o público para ver o palco vazio. Além disso, o público é invocado em um intermédio, ou seja, em uma peça que deve estar posta entre dois atos, ou duas peças. O que *Breath* nos apresenta, então, é a possibilidade de, entre dois atos, entre duas peças, sermos incluídos no espetáculo por meio de um chamado que invoca o público, que nos faz ouvir, em sua obra, um raro chamado que poderia ser lido como quebra da quarta parede, e que, por isso, aliás, o faz ser montado como instalação.

Somos incluídos, então, na cena em que um vagido se torna endereçamento, na cena em que o grito levou o sujeito à sua primeira experiência de satisfação, e que se torna um objeto perdido: uma voz que se perde quando tornada voz para, um grito que se torna apelo ao ser interpretado como expressão de insatisfação. Quando Beckett se

vale da voz em *off*, aqui, tudo se passa como se fôssemos espectadores da perda, os destinatários desse grito que se põe atrás de cada palavra. Assim, enquanto espectadores da perda, somos incluídos, enquanto público, em um cruzamento temporal complexo no qual a tecnologia está posta em relação com o mais arcaico que reside no sujeito.

Referências bibliográficas

BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism – Beckett's late style in the theatre*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1987.

BECKETT, Samuel. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1986.

_____. *Compagnie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

CRAIG, Edward Gordon. *On the art of the theatre*. Londres: Heinemann, 1911.

DOLAR, Mladen. *A voice and nothing more*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

HAYNES, John, KNOWLSON, James. *Images of Beckett*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire XXIII (1975-1976) – Le sinthome*. Disponível em: <<http://staferla.free.fr>>. Último acesso em: 21/09/2017.

MAETERLINCK, Maurice. “Um teatro de andróides”. trad. Laura Biasoli Moler. In: *Pitágoras 500*, vol. 4. Campinas: abril, 2013.

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.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.