

Annita Costa Malufe\*

Universidad de Salamanca / PUC-SP / ILC

# Máquinas de fala: a escrita vocal de Samuel Beckett

## Resumo:

O artigo enfoca a potência vocal que se intensifica na escrita de Samuel Beckett, sobretudo nas obras da última fase, tendo por objetivo demonstrar os elos entre literatura, dramaturgia, música e performance que aí se delineiam exemplarmente a partir da exploração da materialidade da voz. Para tanto, propõe-se a noção de “máquinas de fala”, para definir esses textos que trabalham com o material vocal e, cada vez mais, constituem-se enquanto partituras para músicas da fala. O leitor será então aquele que executa vozes no tempo real de sua leitura, mesmo quando silenciosa; ele é o performer dessa escrita, pondo a funcionar a cada vez, em seu corpo, as máquinas rítmicas que são os textos. Trata-se de pensar a criação dessas linhas vocais em Beckett, nessa escrita que se dá a partir de ritmos e sonoridades e inventa novas línguas.

## Palavras-chave:

Samuel Beckett, voz, música, performance, corpo

## Abstract:

The article focuses on the vocal power that intensifies in Samuel Beckett's writing, especially in the latest works, with the objective of demonstrating the links between literature, dramaturgy, music and performance that are exemplarily outlined there from the exploration of the voice materiality. In order to do so, it proposes the notion of “speech machines” to define these texts that work with vocal material and constitute themselves as scores for speech music. The reader will then be the one who performs voices in the real time of his reading, even when silent; he is the performer of this writing, each time putting the rhythmic machines that are texts to work in his body. It is about thinking about the creation of these vocal lines in Beckett, in this writing that takes place from rhythms and sounds and invents new languages.

## Keywords:

Samuel Beckett, voice, music, performance, body

Ao se debruçar sobre alguns textos da última fase de Samuel Beckett (1906-1989), este artigo parte do pressuposto de que o projeto beckettiano mais amplo, entre teatro e literatura, empenha-se em uma poética vocal: um projeto artístico insistentemente apoiado na fala humana enquanto material, explorando-a em seus potenciais sonoros e rítmicos. Tal poética seria responsável pela transformação da leitura, seja ela feita em público, no palco, ou em silêncio, no livro, em uma verdadeira escuta de vozes. Isso porque, na trajetória de Samuel Beckett como escritor e dramaturgo, o fluxo do texto será mais e mais construído enquanto percurso de insistência sobre uma corrente sonora, rítmica, que se torna paulatinamente indispensável para a vivência dos sentidos dos textos. A tal ponto de não raro termos a sensação de estar diante de uma música da fala, que muitas vezes pouco diz, mas em muito soa e nos põe em movimento – ao ler ou ao ouvir/assistir a uma encenação de seus escritos. Beckett dirá em uma carta: “Meu trabalho é uma questão de sons fundamentais (sem brincadeira) feito o mais completamente possível, e não assumo responsabilidade por coisa alguma além disso”.<sup>1</sup> E esses “sons fundamentais”, parece-nos, remetem às linhas melódicas básicas da comunicação humana, linhas de fala, conversa, diálogos, monólogos. A voz que fala (e não a que canta) como material fundamental dessa poética.

Para nos aproximarmos desse singular tratamento operado por Beckett sobre a linguagem, propomos a conceção desses textos como “máquinas de fala”, não no sentido mecânico ou da produção em série que tal termo poderia sugerir, mas sim no sentido conceitual dado ao termo “máquina” na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari: um agenciamento único, singular, produtivo, dando-se de modo anterior a um suposto sujeito, a uma consciência, conforme buscaremos desenvolver.

Ao afirmar isso, o presente artigo tem em vista tanto os textos de Samuel Beckett para teatro, ou mesmo as peças para rádio ou televisão, concebidos intencionalmente para encenação e vocalização, quanto seus textos em prosa ou poesia, a princípio destinados à leitura solitária e silenciosa. Interessa-nos destacar o potencial de escuta presente em sua obra, salientando aí a procura do autor por um gesto de escrita que a conectasse com algo para além dela própria: em suas palavras, um texto paradoxalmente “não escrito”, como afirmou certa vez acerca de Joyce: “Vocês se queixam de que isto não está escrito em inglês. Ele não está mesmo escrito. Ele não está aí para ser lido – ou antes, não está aí para ser apenas lido. Ele deve ser visto e ouvido”.<sup>2</sup> É remetendo a esse mesmo excerto que Gontarski afirmará:

O teatro de Beckett não é, portanto, sobre alguma coisa, não se trata de uma simulação de um mundo conhecido; a imagem ou imagens da criação artística não são imagens de algo além, de algo fora do trabalho; elas são “a própria coisa”, diria Beckett numa piada que ficou famosa em 1929, fazendo referência ao então intitulado *Work in Progress*, de James Joyce (Gontarski 2015a: 250)

Tal potencial, de não ser lido, mas sim visto e ouvido, ou apreendido como sendo uma coisa (e não “sobre” alguma coisa), seria aquele também dos próprios textos dramáticos,

antes mesmo de serem postos no corpo do ator e encenados. Independentemente do suporte que depois o texto venha a ter – livro, cena gravada ou performance em um palco – a busca por uma literatura da *não-palavra* [*non-mot*], como afirmava, do silêncio e do fracasso da significação parece aliar-se em Beckett à exploração da dimensão sonora da palavra. O som como uma espécie de avesso da língua, sua sombra,<sup>3</sup> seu lado incapturável e proliferante, donde o escritor poderia retirar a força de uma nova linguagem e uma nova literatura e novo teatro.

Se tal insistência sobre a camada sonora e rítmica percorre do início ao fim a obra beckettiana, seja a teatral, a poética ou a em prosa – não nos esquecendo de que esses gêneros estão a todo tempo mesclados e postos em xeque –, nota-se contudo a radicalização presente nos últimos textos, em que o som adquire um protagonismo eloquente, indiscutível, a ponto de se precipitar sobre a camada semântica, quase destruindo-a ou, quem sabe, fazendo com que as palavras mostrem seu avesso e deem a ver mais do que o signo linguístico suporia.

### Personagem-voz

Talvez tudo se intensifique quando, em 1953, Beckett chega ao terceiro volume de sua trilogia romanesca do pós-guerra: *L'Innommable* / *O Inominável*. Já algo do que se consolida aí se insinua nos dois volumes anteriores – *Molloy* (1951) e *Malone meurt* / *Malone Morre* (1951). Porém, é de fato em *O Inominável* que a explosão das categorias da narrativa, o impasse da primeira pessoa que narra, a crise do narrador-personagem, como do sujeito de modo mais amplo e, com ele, a crise da representação – da possibilidade de representação da subjetividade na escrita –, atinge uma espécie de ápice. Sendo, ainda, nesse terceiro volume que sua escrita intensifica um traço de “fluxo contínuo”, de orações muitas vezes curtas colocadas em continuidade, em um encadeamento vertiginoso, fluido. Beckett diz ter chegado aí de fato a um impasse, que o paralisou; diz em uma carta ter ficado muito próximo ao “nada”, e que tudo parecia impossível depois da escrita de *O Inominável* (“the next next to nothing”, em sua expressão). Ele se pergunta, então, como continuar depois de *O Inominável*? (“Comment continuer après L'INNommable?”) (Beckett 2011: 240). Chega a dizer que seus dias de escrita acabaram: “O inominável me acabou ou expressou o meu fim” (*idem*: 497).<sup>4</sup>

É um limite. Um ponto-chave na sua trajetória. Mas também, de certo modo, na história da narrativa ocidental. Um ponto notável na trajetória da crise do romance, de seu questionamento no contemporâneo. E de uma escrita que se quer híbrida, que se dá numa espécie de indistinção de gêneros – não é romance, não é poesia, não é teatro – mas é, ao mesmo tempo, todas essas coisas, mescladas, transformadas, repensadas, refeitas.

O que se passa em *O Inominável* é uma intensificação do fluxo vocal que já tomava os narradores dos romances anteriores da trilogia. No entanto aqui, essa voz irá mostrar um funcionamento próprio e acabará por se descolar definitivamente do corpo, como se descolar de personagens, de possíveis subjetividades. Como diz João Adolfo Hansen:

Para fazer o leitor imaginar essa não-psicologia da voz, Beckett intensifica a ablação: não só destrói a forma unitária do corpo que ela inventa, não só esvazia as significações e os sentidos

pressupostos como unidades na representação orgânica que ela elimina, *mas situa a voz aquém da sua identificação como simples eu pronominal*. Ou seja: faz o pronome eu da enunciação da voz ser um ele anônimo e impessoal, como um locutor que fala dramatizando outros enunciadores que ocupam seu lugar de eu emitindo o blábláblá de suas vozes na sua. (Hansen 2009:13, grifo nosso)

Não é a voz “de” alguém, não representa a voz de um sujeito que narra fatos. Torna-se uma voz autônoma: uma voz que passeia entre personagens, que narra sua própria errância por entre subjetividades narradas, por entre memórias fragmentadas, de outros romances do autor. E portanto ela narra o seu próprio fluxo errante, ou ainda, ela é a própria dramatização dessa errância ao mesmo tempo subjetiva e de significação. Esse “narrador-voz”, sem sujeito, será também sem corpo – a voz se diz uma cabeça, que a determinada altura se define como sendo um “tímpano”, uma membrana que vibra e fica no meio, separando o crânio, que seria o dentro, do mundo, que seria o fora (cf. Beckett 1953: 160). Um tímpano é uma imagem bastante expressiva para definir uma voz que se diz portadora de outras vozes; sendo ela uma mera membrana, que serve de passagem a outras vozes. É uma voz que é, ela mesma, apenas gesto de escuta, seleção e ressonância de outros – ela viria, como define Blanchot, de um “centro vazio que ocupa o ‘eu’ sem nome” (Blanchot 1959: 289).

“Quem fala nos livros de Samuel Beckett?”, quem é este eu que fala sem parar? – é o que se pergunta Maurice Blanchot (*idem*: 286), em sua emblemática leitura (da qual o próprio Beckett dizia gostar). E a resposta parece ser essa: quem fala é um centro vazio, sem sujeito. Nesta “fala errante”, sem centro, sem começo ou fim, há um eu que desaparece, que se dissolve em uma linguagem que “se” fala incessantemente, numa “obsessão impessoal”. Por isso, Blanchot dirá que se trata de uma voz sem sujeito nem objeto; uma voz que não fala de algo ou expressa alguém, mas sim, apenas “se” fala. Fala apenas a sua própria existência ou ainda, ao falar, cria a sua existência – uma existência física, concreta.

Da leitura de Blanchot, vale-nos sobretudo notar essa independência e materialidade da voz. Há uma intransitividade e uma autonomia dessa fala. Assistimos então ao nascimento dessa voz que, antes de ser expressão de um sujeito/personagem, é gesto de escuta – nasce das escutas e, ao mesmo tempo, se volta a nossa escuta, à escuta do leitor. *O Inominável* será um ponto notável da criação de uma voz que se torna independente do “quem” e do “o que” ela fala; ela apenas “se” fala, expõe seu percurso e faz da narrativa esse próprio fluxo contínuo de sua própria expressão. Não há afinal, diz Beckett acerca da arte, “nada a expressar”, além da própria expressão dessa impossibilidade: “exprimer est un acte impossible” (Beckett 1998: 26). Nada além desse fato, de que nada há, hoje, a ser expresso. É a conhecida briga de Beckett contra os “realistas”, e sua admiração pelas pinturas dos irmãos Van Velde, por essa consciência de que a essência do objeto é a de se desviar da representação e de que então restaria à arte “representar as condições desse desvio” (Beckett 1989a: 56).

Isso não equivale a dizer que *O Inominável*, ao perscrutar o vazio e o silêncio, seja desprovido de imagens, conteúdos, afetos. Ao contrário, há uma profusão imagética, aliada

a toda uma flutuação de afetos e um palavrório desenfreado que, no entanto, faz saltar um certo impasse, fazendo vaziar o silêncio da significação. Surge, assim, esse narrador que é um “moinho de palavras”, nos termos de Rachel Boué, nessa fala sem fim, que dá a ouvir o murmúrio incessante da língua (Boué 2009: 51). Um falatório anônimo que resulta em um vazio de significação, cujo efeito é pôr em cena a própria fala, em sua materialidade de som, em seus movimentos, ritmos e imagens em encadeamento. Cria-se uma língua que se impõe visual e ritmicamente, tornando-se corpo, ou melhor, chamando a atenção para sua realidade de corpo, presente e sensível, dirá Boué: “Este fluxo contínuo de palavras que é a prosa de Beckett reafirma a língua em sua presença sensível” (*idem*: 50). O que se passa não é a ausência de imagens, portanto, mas a colocação dessas em função de um ritmo que se torna primeiro. As sensações serão aqui efeitos do ritmo: torna-se responsável por disparar as sensações, os afetos. E, portanto, a fisicalidade das palavras, seu corpo e movimento são aquilo o que cabe expressar, ou ainda, dar voz: “Não se pode esquecer, às vezes esqueço, que tudo é uma questão de voz. O que se passa, são as palavras”, conforme um trecho de *O Inominável* (Beckett 1953: 98).<sup>5</sup>

A partir daí, as obras de Beckett irão passar por operações de sonorização do texto em que as imagens, os fragmentos de narrativas, são arrastados por esse fluxo contínuo do corpo da voz. O texto se torna uma espécie de moto contínuo, uma correnteza de palavras que ora se embaralham, ora se debatem, ora giram em cirandas, ora se retomam, se interrompem... criando movimentos que se interpõem ritmicamente na leitura. É como se Beckett passasse a criar músicas da fala, que jogam com seus movimentos, entonações, oscilações, velocidades, encadeamentos, ruturas. E assim o texto passa a ser uma espécie de partitura para esta música que constitui uma música para voz falada e não cantada. Partituras essas a serem executadas em cada leitura:

e não outra coisa, sim, qualquer outra coisa, que sou qualquer outra coisa, uma coisa muda, num lugar duro, vazio, fechado, seco, limpo, negro, onde nada se move, nada fala, e que eu escute, e que eu ouça, e que eu busque, como uma fera nascida na jaula feras nascidas na jaula e mortas na jaula nascidas e mortas na jaula feras nascidas na jaula e mortas na jaula nascidas e mortas nascidas e mortas na jaula na jaula nascidas e depois mortas nascidas e depois mortas, como uma fera digo eu, dizem eles, uma fera assim, que busco, como uma fera assim com meus pobres meios, uma fera assim, não tendo de sua espécie mais do que o medo, a raiva, não, a raiva acabou, apenas o medo, mais nada de tudo o que lhe cabia do que o medo, centuplicado, o medo da sombra, não, ela é cega, ela nasceu cega, do ruído, se quiserem, é preciso. (Beckett 1989: 191)

Um trecho mais extenso seria necessário para que fosse possível intuir mais precisamente a imersão proposta pelo texto,<sup>6</sup> provocada por um ritmo que salta acima de todos os supostos conteúdos e narrativas, como um rio que carrega fragmentos de imagens e os coloca em seu

leito. Entretanto, talvez seja possível perceber um movimento sonoro que enreda a leitura. A repetição eloquente (“feras nascidas na jaula”), essa espécie de mote posto em *loop*, sem nem mesmo vírgulas separando cada segmento, faz nossa leitura girar em falso e escorregar por uma imagem que, inicialmente visual, torna-se logo verbal: é a vivência da frase que nos captura, nos enlaça. Ao ponto que somos tomados por uma escuta, mesmo se lemos em silêncio. Sente-se uma corrente, que é sobretudo sonora, que se expande pelo corpo que lê, que se vê imerso em uma espécie de corrente musical, como se lesse uma partitura que se executa em tempo real. Fabio de Souza Andrade dirá que ocorreria justamente uma “metamorfose do texto [beckettiano] em *partitura para uma música verbal*” (2001: 159), a partir da trilogia do pós-guerra, marcando mais e mais um “casamento dos olhos que leem com a fala, da escrita com a escuta silenciosa”, em “uma escrita que se vale da escuta para se constituir” (*idem*: 159-160).

Tal movimento, que faz do texto uma partitura, torna-se mais presente a partir do romance *Comment c'est/ Como é*, que virá em 1961, quase como uma resposta ao impasse em que Beckett se viu lançado com *O Inominável*. Beckett o designa por romance, mas se trata de uma escrita realmente desconstruída: sem parágrafos, pontuação ou letras maiúsculas para marcar inícios de frase, compõe-se de blocos de texto contínuo, separados por espaços em branco equivalentes a uma linha. Aí, faz-se preciso de fato “escutar” o texto para que ele ganhe sentido, até porque a ausência de pontuação nos obriga a aguçar os ouvidos para as entonações possíveis das sentenças. Evelyne Grossman lembra que, na primeira versão, *Como é* se apresentava em um parágrafo único encadeado, sendo apenas depois separado em blocos que, nas suas palavras, “acentuam a visibilidade das pausas de respiração, as palpitações, reforçando o caráter sincopado” (2004: 58).

Na versão final, portanto, *Como é* enfatiza a visualidade de uma partitura e a condução rítmica que será dada na leitura, pelo leitor, ao performar o texto e buscar as pontuações, os respiros, as ênfases; de modo que há uma provocação no sentido de que a leitura dê uma “maior atenção às entonações que as palavras assumem ao serem proferidas em voz alta” (Andrade 2001: 161). Para Evelyne Grossman (*ibidem*) é neste texto que Beckett começa a elaborar uma escrita que se dá num verdadeiro cruzamento entre cena e narrativa; voz escrita, visível, e voz ouvida, dando a ver e a ouvir simultaneamente. Um entrelaçamento cada vez mais intrincado entre as modalidades de escrita que marcará a fase madura e levará alguns, como Enoch Brater (1991: 17), a afirmar haver mesmo uma ausência de gênero em Beckett. Brater vê nas peças teatrais da última fase, nas quais a linguagem também se torna o centro da ação, uma “relicirização”, e uma mistura entre drama e poesia. Tal indiscernibilidade é radicalizada em alguns de seus textos teatrais, como *Play* (1963), *Not I* (1972), *Rockaby* (1980), mas também na prosa, como em *Mal vu mal dit* (1981), *Worstward ho* (1983) ou *Bing* (1966),<sup>7</sup> só para dar alguns exemplos de escritos que podem ser considerados tanto prosa como poesia ou textos dramáticos – ou a mescla de todos esses.

Os limites entre a escrita e a fala, bem como entre drama, prosa e poesia, serão mais e mais transpostos na obra beckettiana, assim como os limites entre voz e corpo, presença e ausência,

que muitas vezes serão explorados no palco e nas peças para televisão com o uso de gravadores em cena ou da voz em *off*, no jogo entre voz gravada e voz ao vivo, com ou sem a presença de personagens no palco. Lembremos por exemplo de *Krapp's last tape* (1958), peça em que o personagem interage com a sua própria voz, gravada em fitas cassete de quando era jovem. Essa pesquisa parece radicalizada, ainda, nas obras da chamada segunda trilogia romanesca, a da fase final, da década de 80 – *Company* (1979), *Mal vu, mal dit* (1981) e *Worstward ho* (1983) –, escritos que se distanciam do gênero romance ainda mais do que os da trilogia do pós-guerra, intensificam a disjunção voz/corpo/sujeito e afirmam a centralidade da(s) voz(es): “Uma voz chega a alguém no escuro. Imaginar. Uma voz chega a alguém pelas costas no escuro”, anuncia o início de *Companhia*. São vozes que começam a valer por si, se autonomizam de supostos personagens e se tornam protagonistas da cena da escrita.

### Máquinas de fala

Juntamente à ênfase no texto-partitura, na notação musical sobrepondo-se à grafia esperada de um romance, *Como é* apresenta essa voz que se descola, se disjunta, por vezes se tornando independente dos personagens. Sente-se que o “quem fala” é dissolvido na corrente rítmica da voz e, nessa desapareição ou impasse do eu manifestante, o próprio curso da fala assume o posto principal – vejamos, escutemos, um dos blocos:

tantas palavras tantas perdidas uma a cada três duas a cada cinco primeiro o som depois o sentido mesma proporção ou melhor nenhuma nenhuma perdida ouço tudo entendo tudo e vivo outra vez tenho vivido outra vez não digo em cima na luz entre as sombras à procura da sombra eu digo aqui SUA VIDA AQUI em suma minha voz senão nada portanto nada senão minha voz portanto minha voz tantas palavras encadeadas como assim primeiro exemplo [...]. (Beckett 2003: 108)

Pode-se ter a impressão de que o narrador é atropelado por um fluxo de palavras incontrolável, como se vindo de um mecanismo autônomo, tornado independente de seu domínio. Ele tenta afirmar e repetir “*minha voz*” ou “*eu digo*”, talvez modos de segurar a torrente de palavras e torná-la sua, mas a sensação é a de que as palavras se emendam e fogem a seu controle. Assim como em *O Inominável* e seu “moinho de palavras” (como designa Boué), está-se diante de um texto produzido por uma maquinação da fala. Andrade utilizará o termo “máquina” para se referir a esse moinho, intensificado em *O Inominável*: o narrador convertido em máquina vocal, dessubjetivada e desgarrada de um centro identificável. Tem-se a sugestão de que o termo “máquina” contribui na descrição de uma dinâmica interna à própria voz, tornada elemento que se desloca do suposto sujeito de origem e adquire autonomia: “Sua identidade deslizante descaracteriza a fonte do discurso, o sujeito: *o romance passa a ser uma máquina de palavras* que gera a si própria, autônoma, desgarrada e fora de controle” (Andrade 2001a: 81, grifo nosso).

O movimento autônomo, autopoiético, dessa voz que emana, leva-nos a formular a ideia de estarmos diante de textos que produzem máquinas de fala – tomando de Deleuze e

Guattari o conceito de “máquina desejanter”, trabalhado inicialmente em *O Anti-Édipo* (1972) e desenvolvido e nuançado a seguir em uma obra como *Mil Platôs* (1980). Com algumas modulações, aí o conceito aparecerá acoplado com aquele de agenciamento, contribuindo para que os autores formulem a noção de agenciamento maquinico, sobretudo ligado aos corpos e suas interações, misturas e conectividades. O agenciamento maquinico refere-se a uma dinâmica inerente às diferentes formas de vida e ligada ao desejo – o qual, assim como na máquina desejanter, é concebido enquanto movimento de conexão próprio à criação, e que se dá independentemente do sujeito ou da consciência.<sup>8</sup>

O que define a máquina desejanter é seu modo de funcionar – sempre um modo singular e ao mesmo tempo inesperado, que não cumpre regras preestabelecidas. Daí o conceito deslocar o olhar e a pergunta: do *ser*, ou essência de algo, para seu *funcionamento*. Entretanto, diferentemente da máquina “técnica”, a desejanter criará distintos funcionamentos a partir de seus modos de acoplamento com outras máquinas, considerando a multiplicidade inerente à toda relação. Isso porque, no conceito de Deleuze e Guattari, cada máquina se define por seus modos singulares de engate e desengate com outras; define-se por aquilo que faz correr ou estanca, favorece ou corta o fluxo. “Nas máquinas desejanter tudo funciona ao mesmo tempo, mas nos hiatos e nas ruturas, nas panes e nos enguiços, intermitências e curto-circuitos, distâncias e divisões, em uma soma que jamais reúne suas partes em um todo” (Deleuze/Guattari 1972: 50).<sup>9</sup>

Seria mais exato dizer que uma máquina é, por si só, um acoplamento, como sublinha Zourabichvili,<sup>10</sup> constituindo-se ela mesma de outras máquinas/relações. Por exemplo, a máquina boca-seio, que se cria na amamentação, ou a máquina nadador-onda, que se cria ao nadar, ou ainda, conforme outro exemplo presente em *O Anti-Édipo*, a máquina beckettiana de *Molloy*, quando a personagem se acopla à bicicleta, criando toda uma nova relação, inesperada: a máquina Molloy-bicicleta-muletas não faz a bicicleta funcionar tal como ela foi inicialmente fabricada (a bicicleta como máquina técnica), mas cria um novo funcionamento – disfuncional do ponto de vista técnico, porém, singular do ponto de vista desejanter. Um funcionamento que se dá, justamente, a partir dos enguiços, do fato das pernas serem aleijadas, dos momentos em que as rodas, por exemplo, funcionam sem correias e perdem sua função prevista; ou, ainda, quando a personagem arranca a buzina e a guarda, pois a buzina era o que diz mais gostar no andar de bicicleta. A máquina desejanter é, portanto, aquela resultante de um ou mais acoplamentos e efeito de relações inesperadas.

Uma língua pode ser pensada, assim, como uma determinada máquina, marcada por seus inúmeros acoplamentos e conexões, que estão em perpétuo movimento e alteração. É neste sentido que localizamos esses textos de Beckett enquanto máquinas de fala: cada um com seu modo de funcionamento singular, os quais esboçam línguas nascentes, línguas inauditas, inesperadas. Línguas formadas por distintos acoplamentos, e que encontram conexões com outras máquinas de fala, criadas em épocas a elas contemporâneas, por exemplo na música ou na poesia sonora.

Também Deleuze e Guattari farão referência a uma “maquinação” da voz na música do século XX, que localizam em compositores mais experimentais, alguns dos quais se valem da tecnologia, como por exemplo Luciano Berio e seu trabalho com a voz:

É somente quando relacionada ao timbre que ela [a voz] desvela uma tessitura que a torna heterogênea a si mesma e lhe dá uma potência de variação contínua: assim não é mais acompanhada, é realmente ‘maquinada’, pertence a uma máquina musical que coloca em prolongamento ou superposição em um mesmo plano sonoro as partes faladas, cantadas, sonoplastizadas, instrumentais e eventualmente eletrônicas. Plano sonoro de um ‘*glissando*’ generalizado, que implica a constituição de um espaço estatístico, onde cada variável tem não um valor médio, mas uma probabilidade de frequência que a coloca em variação contínua com as outras variáveis. *Rosto [Visage]*, de Berio, ou *Glossolalia*, de Dieter Schnebel, seriam exemplos típicos a esse respeito. (Deleuze/ Guattari 1995: 40)

Berio possuía especial apreço pelo trabalho com a voz e, não somente na peça *Visage*, mencionada por Deleuze e Guattari, explorou recursos da voz que iam além do trabalho com as alturas ou registros do canto. Além de trabalhar com textos literários – incluindo o próprio Beckett, do qual extrai trechos de *O Inominável* para sua *Sinfonia* (1968) –, com os quais joga com ritmos das frases e seus fluxos, acoplou as vozes com sons eletrônicos e gravações, expandindo os potenciais da fala. A voz é assim “maquinada”, para Deleuze e Guattari, quando deixa de ser meramente a linha melódica central, a que mantém a homogeneidade, a constância, como garantia da unidade dos diversos instrumentos que a acompanham, e passa a ser ela mesma uma linha mutante, heterogênea, um lugar onde a música acontece, nas suas variações de textura, timbre e registros. Tal sugestão dos filósofos nos ajuda a criar uma conexão interessante com o trabalho da voz realizado por Beckett: que tipo de voz ele buscou fabular, recriar na escrita, qual era seu imaginário vocal, as imagens de voz que o circundavam e o obcecavam, faziam parte de suas máquinas. E pode-se ter isso em conta seja nas peças teatrais, televisivas ou radiofônicas, seja nos outros escritos não pensados para a cena e que trazem a marca indelével de sua escuta: de um modo de ouvir e buscar construir, a partir da escuta, uma escrita vocal. Esta que seria uma escrita contaminada de certos gestos da fala – maquinação da voz levada a cabo tanto por Luciano Berio, quanto por outros compositores e também poetas nas décadas de 1950/60, muitas vezes no acoplamento com a eletroacústica.<sup>11</sup>

Encontra-se aí uma proximidade de modos de trabalhar o material vocal, numa pesquisa por captar a energia dessa voz, sua fisicalidade, seus movimentos, timbres, expressos por exemplo em procedimentos de exploração dos ruídos do aparelho fonador (como exemplarmente no poeta e precursor Henry Chopin), a saliva, a respiração, o sopro, os estalos da língua; ou nas gestualidades do murmúrio, do sussurro, em jogos com o inaudível, provocado tanto pelo excesso de aceleração, a ofegância, o atropelo de palavras, quanto pelos jogos com o não- -senso, o poema fonético ou o excesso de repetição (como em Brian Gysin ou Ghérasim Luca); ou procedimentos de ecos, muitas vezes explorando potencialidades da tecnologia, ou

da colocação em coro de vozes que se misturam e se confundem em uma polifonia – valendo-se de muitos desses procedimentos, e compondo seus *poèmes-partitions/ poemas-partituras*, Bernard Heidsieck e sua poesia-ação são um caso emblemático. Procedimentos, afinal, não ausentes de um cinema como o de Godard, que, assim como Beckett, trabalhará de modo muito particular o uso das vozes em *off*, ou de toda uma geração de dramaturgos da chamada nova dramaturgia.<sup>12</sup>

Em comum, e no meio de uma enorme diversidade de expressões, essas propostas partilham um encanto pela voz na sua materialidade sonora e rítmica – sendo o ritmo o que vai além do sonoro, o que capta e articula múltiplas dimensões corporais. Uma paixão “pela voz e o ouvido”, para tomar a expressão de Jean-Pierre Martin sobre o novo drama (cf. Sarrazac (org.) 2012: 155). Ou, ainda, um teatro do “ato de fala”, conforme Lehmann definirá em seu balanço acerca do seu conceito de pós-dramático (2913: 870).<sup>13</sup> Na pesquisa intensa do material vocal, que o século XX enfatizou e legou ao século XXI, sobressai-se ainda uma necessidade comum às propostas musicais e poéticas, dentre as quais localiza-se a de Beckett, tanto como contemporânea quanto como inspiradora e propulsora de outras: aquela de des-psicologizar a voz, torná-la independente de um suposto eu. Insistimos nesse ponto por sua centralidade no conceito de “máquina” pertinente aqui; sendo *O Inominável* o marco emblemático da empreitada, como na leitura de Blanchot, da voz impessoal, autônoma, que se propõe enquanto percurso imersivo, simultaneamente rítmico e imagético, que prosseguirá evocada nas obras posteriores.

Conforme Kuniichi Uno, a disjunção entre a voz e o corpo, a voz e o personagem ou seu suposto sujeito ou consciência será frequente nas obras tardias: “Nas últimas obras de Samuel Beckett, assistimos, com frequência a situações nas quais a voz e o sujeito da voz se disjuntam” (Uno 2012: 127). A disjunção é um traço da maquinação da voz, uma evidência de sua autonomização em relação à fonte (corpo ou sujeito). Dramatiza a autonomia desse mecanismo vocal, que por sua vez dramatiza o quanto a linguagem extrapola nossa ação consciente, voluntária, fazendo-nos reféns de seu funcionamento – seus poderes, suas infiltrações em nosso inconsciente, toda a sua ordem e desordem. Como define Uno, essa disjunção fala da própria natureza da linguagem:

Quando você fala, não é certeza que seja sua voz que fala, também não é certo que o que você ouve seja o que você diz, nem que seja sua boca que fala com esta voz etc. É, de alguma maneira, uma anatomia esquizofrênica da fala. (*idem*: 72)

Neste sentido, o monólogo *Not I* (1973) / *Pas moi* (1975) seria exemplar. Não por acaso, a peça tem como personagem, apenas, uma “boca”: conforme as indicações de Beckett, o palco deveria estar totalmente escuro e apenas a boca da atriz estar iluminada, o que nas versões realizadas foi encenado com uma lanterna apontada diretamente para seus lábios. A visão da plateia é a de uma boca que flutua no centro do palco, praticamente tornada independente do corpo. O monólogo é uma verborragia desta boca feminina, que não consegue parar de

falar. Quando as cortinas se abrem, ela já está colocada no palco e falando sem parar; no início palavras indiscerníveis, sussurradas, que pouco a pouco vão tornando-se mais claras e reconhecíveis, porém, segundo as indicações de Beckett, ditas sempre de modo acelerado e sem preocupação com o fazer-se entender. Também Uno evoca *Not I* para pensar a máquina da fala que, não por acaso, nasce de uma disjunção eloquente entre linguagem, personagem, corpo, sujeitos, fala e pensamento:

*Pas moi* é um drama da catástrofe que contacta uma máquina falante, máquina que tenta falar, a boca que busca uma voz para falar, a voz que busca não somente a boca para falar, mas também a memória, o sujeito da palavra, o sujeito da memória, o destinatário que assegura os sentidos, os sentidos do sentido, em resumo, a comunicação. [...]

Uma máquina falante desconecta e desmonta uma boca que não vê, não ouve, ou que vê mal, ouve mal, uma boca buscando uma voz, ela a terá, mas uma voz que não pensa, a cabeça que pensa não tem sua voz. Tudo é desconjuntado (*idem*: 72 e 76)

O texto de *Not I* é uma torrente de palavras. Como a própria “boca” diz, trata-se de um fluxo constante, uma verborragia, que ela mesma não consegue fazer parar e que, ao mesmo tempo, não pode exatamente organizar ou dar fluidez – é um fluxo interrompido, truncado, um fluxo de “truncamentos”, mas também “entroncamentos”, desvios. As reticências marcam bem essas travas, esses obstáculos, lapsos e cortes que são componentes do fluxo. Vejamos um trecho:

fluxo constante... esforçando-se para ouvir... para fazer algo daquilo... e seus próprios pensamentos... fazer algo deles... todo... o quê?... o zumbido?... sim... todo o tempo o zumbido... assim chamado... tudo aquilo ao mesmo tempo... imagine!... todo o corpo, como se esvaindo... somente a boca... lábios... bochechas... mandíbula... nunca-... o quê?... língua?... sim... lábios... bochechas... mandíbula... língua... sem parar um segundo... a boca flamejando... fluxo de palavras... em seu ouvido... praticamente em seu ouvido... sem entender a metade... nem um quarto... nenhuma ideia do que está dizendo... imagine!... nenhuma ideia do que está dizendo... e não consegue parar... sem parar... ela que um momento antes... um momento... não conseguia fazer um som... som de espécie alguma... agora não consegue parar... imagine!... não consegue interromper o fluxo... e o cérebro inteiro implorando... algo implorando no cérebro... implorando que a boca pare... que pause um momento... um momento que seja... e resposta alguma... (Beckett 1974: 89)<sup>14</sup>

Logo à primeira vista, chama a atenção a disposição gráfica: não há parágrafos, tampouco frases, e no grande bloco ininterrupto são reticências que separam as pequenas orações – ou pequenos segmentos, de duas ou três palavras, mas às vezes de uma palavra só. A visualidade do texto aponta para uma partitura, uma notação para uma música da fala, que a atriz deveria executar, não sem um certo atletismo – rapidez, precisão rítmica enquanto que o corpo está

preso na mesma posição, como se a energia devesse ser toda canalizada para a boca. O texto é composto por bordões, refrões que se permutam e se retomam, como em uma música, criada pela corrente da fala. Pequenos motes que retornam e pontuam todo o texto, como a repetição exaustiva do: "... o quê?...", isolado, como se fosse uma batida, uma marcação rítmica. Por vezes, ele aparece seguido de outros termos: "... o quê?... setenta?"; ou: "... o quê?... de joelhos?... sim...", etc. Nesta estrutura, são inseridas outras palavras, e entre elas a que mais se repete é a palavra "bordão", com o que se cria mais um refrão, que é retomado diversas vezes na seguinte forma: "... o quê?... o bordão?... sim...". O texto então parece remeter a sua própria constituição. Há ainda o mote: "... o quê?... quem?... não!... ela!..." – que marca a quebra entre cada um dos quatro atos que compõem a peça – quando esta sequência aparece, o ato chega ao fim, uma pausa muito breve é feita e, a seguir, a torrente verbal é retomada, iniciando o novo ato.

O movimento da voz parece uma tentativa de encontrar um corpo e as memórias desse corpo, em meio a um esvaimento. Um corpo que se esvai e uma boca que, através de seus movimentos, seu moínho de palavras, tenta reencontrar esse corpo, recompor essas imagens que se escoam, se esfrelam, mas também se remontam, desordenadamente. Como diz Kuniichi Uno:

Em *Pas moi* [*Not I*], de Beckett, há essa boca que, sozinha, iluminada sobre o palco, fala nas trevas. Na boca, monstruosamente isolada e iluminada, transformada numa estranha máquina de falar, há uma outra sombra, o escuro que disjunta a voz e a carne, entre a boca que fala e aquela que come e faz um barulho indecifrável. Este escuro é um sinal da parte de fora. (Uno 2012: 127)

O escuro, que não permite ver o corpo, que disjunta o corpo da boca que fala, o sujeito do seu discurso, e ainda o espaço do corpo e o tempo da fala – o que Uno chama aqui de "fora" – é essa distância que Beckett parece ter buscado: uma distância alargada entre a voz, o sentido e a subjetividade. Uma distância nunca recuperada de não-sentido, um indecifrável, que é ao mesmo tempo a própria possibilidade de que o sentido possa se dar, enquanto algo novo, não previsível e não abarcável pelas significações conhecidas. As indicações de Beckett para os atores performarem seus textos buscavam esse não-reconhecimento, uma não-representação, não-expressão e não-identidade. No caso de *Not I*, ele sugere esse embaralhamento da significação, do entendimento e a desorientação na qual a voz (a boca) estaria tomada. Em carta ao diretor Alan Schneider, ele explica como imagina a performance de *Not I*, por Billy Withelaw: "Eu o ouço sem fôlego, urgente, febril, rítmico, ofegante, sem excessiva preocupação com a inteligibilidade. Endereçado menos ao entendimento do que aos nervos da audiência, que deve em um sentido partilhar sua desorientação".<sup>15</sup>

A execução atenta aos ritmos das palavras e, muitas vezes, acelerada, eram um recurso para a interpretação não-dramática desejada por Beckett, uma interpretação não-psicológica das personagens. Nas montagens, havia um esforço seu em fazer com que os atores de fato "escutassem" o texto, fossem sensíveis ao ritmo proposto pelas próprias frases, não acrescentassem entonações ou ênfases a mais do que aquilo que estava escrito, indicado, na

própria sintaxe do texto. Ler com voz “branca, neutra”, serem o mais sóbrios possível. Na montagem de *Not I*, ele responde ao diretor Schneider não saber nada sobre a personagem além do que está no texto: Ela, “She” (a personagem), seria uma “pura entidade do palco”, “parte de uma imagem cênica e fornecedora do texto cênico” (Beckett 2016: 311). “Seu discurso um puro fenômeno bucal, sem controle mental ou entendimento, só ouvido pela metade” (*ibidem*).<sup>16</sup> É então como se a enchente de palavras, construída de cortes, reticências, embaralhamentos e, ainda, dita muito velozmente, corresse por dentro as significações – daí a sensação, ao ouvirmos, de que, de fato, o texto mais soa do que significa.

Devemos concordar com Gontarski que essas indicações pressupõem toda uma teoria do teatro (e da literatura): “ele estaria então sugerindo uma posição teórica, uma teoria de teatro. Evidência para esta última hipótese pode ser encontrada em sua atitude em relação a *Play*, que, de modo similar, deve ser encenada em velocidade incompreensível” (Gontarski 2015a: 257-258). As instruções, dadas aos atores e diretores, podem ser transpostas à execução solitária, silenciosa ao lermos os textos não destinados aos palcos. A prosa beckettiana, de gênero híbrido, mesclado ou indiscernível, solicitaria do leitor quem sabe uma performance semelhante,<sup>17</sup> atenta ao movimento das palavras em seus encadeamentos, velocidades e entrosamentos. Uma leitura tornada escuta, o que talvez implique em um outro tipo de prontidão diante do livro; uma prontidão quem sabe desatenta à camada simbólica ou ao menos mais livre diante da significação.

### Máquinas de “dizer mal”

Nesse cultivo do irrepresentável e indecifrável e, simultaneamente, na atenção obsessiva ao som e ao ritmo da linguagem, localiza-se o conhecido esforço de Beckett em direção ao “dizer mal”, ao fracasso da língua, ao que ele chamou de literatura do “*non-mot*”, a não-palavra ou a despalavra. Daí imaginarmos uma prontidão da leitura (ou escuta) que implicaria em um certo descaso diante da camada representativa da língua, sua dimensão de significação ou mesmo designação. Uma leitura ou interpretação cênica conduzida pelas linhas sonoras. Essa é a performance impulsionada pelas máquinas de fala de Beckett, essas que são, invariavelmente, máquinas de “dizer mal”, nas quais a língua hegemônica fracassa em prol de um novo fluxo maquínico da fala, que cria músicas muito específicas e inusitadas. Há um devir-ritmo do “dizer mal” beckettiano, como diz Isabelle Ost, ritmo que se sobrepõe à camada semântica e soa sempre de modo destoante, imprevisto (2008: 326). A não-palavra é a que, tomada desse ritmo imprevisto, perfura o tecido da significância, cria os buracos já almejados por Beckett em 1937:

Esperemos que venha o tempo [...] em que a linguagem será melhor utilizada ali onde é malconduzida com mais eficácia. Como não podemos eliminá-la de um só golpe, façamos ao menos por descredita-la. Cavar aí um buraco atrás do outro, até que aquilo que está tapado por ela – seja isto alguma coisa ou nada – comece a vaziar [...]. (Beckett 2007: 15)<sup>18</sup>

Para fazer vaziar algo escondido detrás das palavras seria preciso uma espécie de avesso da própria palavra. Daí essas máquinas de fala funcionarem no limite da escrita, quase “não escritas”, uma “dramaturgia da palavra na qual a língua se produz no risco de sua própria dissolução” (Boué 2009: 53). O dizer mal funcionará a partir do precário, como muitos apontarão na trajetória de Beckett, como Evelyne Grossman (2004: 52), para quem *Worstward ho* [*Para frente o pior*]<sup>19</sup> (1983) é emblemática acerca do empobrecimento dos meios expressivos, em um dizer mal que despedaça o corpo da frase. Como se, literalmente, Beckett cavasse tais “buracos” na língua, procedendo por “perfuração e proliferação do tecido” – conforme as palavras de Beckett relidas por Deleuze (1992: 105) que, por sua vez, apontará nos últimos textos procedimentos de intrusão de traços ou palavras que interrompem o fluxo, por um lado (como em “Comment dire”,<sup>21</sup> “Bing” ou mesmo as reticências e os gritos em *Not I*), ou, por outro, procedimentos de proliferação, a partir da inserção de palavras no interior das frases que, repetidas a cada vez com um acréscimo, fazem o texto crescer pelo meio – caso exemplar de *Worstward ho*, como bem mostrará Deleuze.

A máquina de dizer mal de *Worstward ho* cria uma linguagem fragmentada, rarefeita, composta por retomadas e breves segmentos, orações muito curtas, muitas apenas nominais. Aí o “pior”, desde o título, e o “dizer para ser dito”, “mal dito”, como o “falhar de novo”, “falhar melhor” serão os motes, desde as primeiras frases:

On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on.

Say for be said. Missaid. From now say for be missaid. [...]

All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.

(Beckett 2009: 81)

A insistência no fracasso da linguagem é uma pesquisa empenhada no desfazimento da camada de representação,<sup>21</sup> que se expressa antes de tudo em fazer falhar a dimensão da imagem visual, como observa Lydie Parisse: “Em sua busca pela ‘literatura da não-palavra’, da língua impossível, da língua da despossessão, Beckett busca furar o visível, para fazer advir no espaço da cena a visão interior, através de uma palavra visual e sonora” (Parisse 2008: 21).<sup>22</sup> Fazer “ver mal” será, assim, parte do “dizer mal” as coisas: não ver por completo, ter a visão ofuscada ou rompida subitamente, tal como na penúltima novela de Beckett: *Mal vu mal dit* [*Mal visto mal dito*] (1981), em que a memória e a visão de uma mulher se interrompem mutuamente, como se uma não deixasse que ela, a suposta personagem, chegasse à outra; “antes que o olho tenha tempo eis que a imagem se embaça”.<sup>23</sup>

Porém, se em *Mal visto mal dito*, cenas vez por outra são ligeiramente vislumbradas na leitura, em seus elementos visuais, em *Para frente o pior* dificilmente “vê-se” alguma coisa para além da própria voz entrecortada. Se há uma quase-personagem entrevista em *Mal visto mal dito*, aqui essa instância encontra-se ainda mais oculta ou ausente. De quem seria a voz, ou ao menos esses fios de vozes que levam a quase-narrativa adiante, rumo ao pior? De que pior se trata? Não há de fato muito o que “ver”, para além desse fluxo sonoro que é uma maquinação

vocal exemplar, no sentido da autonomização e singularização rítmica e imagética. A máquina vocal de *Worstward ho* consegue de fato fraturar o campo do visível, prejudicar a visão, constituindo um verdadeiro funcionamento do dizer mal.

A inconstância, a incompletude: esse funcionamento da máquina de dizer mal é o que lhe confere um movimento ininterrupto, avesso à fixação das formas, conforme salientado por Evelyne Grossman: “Uma língua sem estilo, uma língua se desfigurando em movimento incessante [...] a língua de Beckett estaria em um movimento contínuo que impede de se fixar em forma ou figuras (de estilo ou retórica)” (Grossman 2004: 52). Como se, desfiguradas, reviradas, as palavras enfim dessem a ver e a ouvir: fizessem saltar novas imagens ou, ainda, um novo tipo de imagem, que não é mimese, não re-apresenta um real, mas cria uma nova realidade, “a arte de Beckett no palco ou na página não é um substituto para uma outra realidade é sua própria realidade e com frequência ‘virtual’ no sentido deleuzeano.” (Gontarski 2015a: 259). Como dito por Parisse, logo acima, ao furar o visível (o representado, o descrito) chega-se a uma palavra, em si mesma, visual e sonora.

É por isso que as máquinas de fala implicam essa primeira destruição (do verbo, do significado, da retórica, do nome) que é coextensiva a uma construção, maioritariamente rítmica, que por sua vez contribui para destronar a significação, e portanto a representação. Ou, ainda: uma implosão da língua hegemônica coextensiva à criação de novas línguas, línguas poéticas nascentes. Inspirado pela carta de Beckett, Deleuze (1992: 104-105) salientará o tratamento linguístico que leva as palavras a se afastarem de si mesmas, criando um novo estilo, em que a linguagem se faz poesia, mas uma poesia muito específica, que é também, ou sobretudo, música – mas uma música por sua vez também muito específica: “Música própria da poesia lida em voz alta e sem música”, diz Deleuze (*idem*: 105). Talvez seja isso que encontremos na fala do compositor Georges Aperghis, conhecido por seu trabalho vocal, ao afirmar que, para compor música com textos como *Para frente o pior* ou *Mal visto mal dito*, basta fazer saírem as sonoridades que já estão aí, no interior do texto.<sup>24</sup> É a própria escrita que é essa máquina de fala, um acoplamento música-poesia ou poesia-música: fisicalidade da voz que balbucia, sussurra, grita, conta algo, disserta, comenta, reclama, contempla, se espanta, se afofa. Uma música de entonações, velocidades, paradas, arranques, retomadas. Música da voz sem música ou canto da voz falada<sup>25</sup> que esgarça as dimensões meramente linguísticas da palavra – tocando o avesso, o lado de fora, o som, o corpo, o vazio.

## NOTAS

\* Annita Costa Malufe é Investigadora da Universidad de Salamanca (Contrato María Zambrano), junto ao Grupo de Investigación Reconocido Estudios Portugueses y Brasileños. No Brasil, é pesquisadora do CNPq e docente do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP, é autora dos livros de ensaios: *Territórios Dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (2006) e *Poéticas da Imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (2011), ambos com financiamento FAPESP. Realizou duas pesquisas de pós-doutoramento: na USP, “Traços de Beckett na literatura contemporânea” (bolsa CNPq), supervisionada por Fabio de Souza Andrade; e na PUC-SP, sob supervisão de Peter Pál Pelbart, “Procedimentos literários em Gilles Deleuze” (bolsa FAPESP). É autora de sete livros de poemas, dentre os quais *Quando Não Estou por Perto* (7Letras e Petrobras, 2012) e *Alguém que Dorme na Plateia Vazia* (7Letras, 2021). É pesquisadora colaboradora do ILCML, com pesquisa sobre escrita e performance.

<sup>1</sup> “My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else”, Carta de Beckett a Alan Schneider, 29/12/1957 (Beckett 1984: 109).

<sup>2</sup> “Vous vous plaignez que ce truc n'est pas écrit en anglais. Il n'en est pas du tout. Il n'est là pour être lu. Il doit être regardé et écouté” (Beckett 2007: 8).

<sup>3</sup> Conforme o trecho da conhecida carta alemã de Beckett, de 1937, a Axel Kaun: “Il m'est en fait de plus en plus difficile, absurde même, d'écrire dans un anglais officiel. Et ma propre langue m'apparaît de plus en plus comme un voile qu'il faut déchirer afin d'atteindre les choses cachées derrière (ou le rien caché derrière).” [“Está se tornando mais e mais difícil para mim, mesmo absurdo, escrever num inglês oficial. E minha própria língua me parece mais e mais como um véu que precisa ser rasgado para se chegar às coisas escondidas por detrás (ou ao Nada escondido por detrás)”] (Beckett 2007: 15).

<sup>4</sup> “You know, Barney, I think my writing days are over. *L'Innommable* finished me or expressed my finishedness” (Carta de 21/08/1954, a Barney Rosset, editor da Grove Press).

<sup>5</sup> “Il ne faut pas oublier, quelque fois je l'oublie, que tout est une question de voix. Ce qui se passe, ce sont des mots”.

<sup>6</sup> Considero a imersão tal como um dos traços do novo teatro destacado por Hans-Thies Lehmann: “Tal teatro de uma contemplação desacelerada, mais próxima da percepção pictórica, se afasta ainda mais de seu irmão mais popular, o cinema, na medida em que não partilha sua inclinação para a fabulação, substituindo a *linha de tempo* de uma trama pela experiência de um tempo teatral global que se pauta pelo ritmo. É somente por via da imersão nesse ritmo cênico que se chega à percepção de narrações ‘conteudísticas’, residuais – frequentemente fragmentadas –, possíveis histórias, temas, associações” (2007: 313).

<sup>7</sup> Incluído em: Beckett 1972.

<sup>8</sup> Não se deve confundir “maquínico” com “mecânico”: o maquínico não se refere ao funcionamento de uma máquina tida em sentido corrente (as ferramentas desenvolvidas pela tecnologia humana), ainda que possa referir-se a uma *relação* estabelecida *entre* um corpo vivo (humano, animal ou mesmo vegetal) e uma máquina (técnica). Define-se por um funcionamento não preestabelecido – ao contrário daquele de uma máquina no sentido corrente, em que se espera que as peças cumpram a função exata para a qual foram fabricadas.

<sup>9</sup> “Dans les machines désirantes tout fonctionne en même temps, mais dans les hiatus et les ruptures, les pannes et les ratés, les intermittences et les court-circuits, les distances et les morcellements, dans une somme qui ne réunit jamais ses parties en un tout”.

<sup>10</sup> “Une machine désirante se définit d'abord par un couplage ou un système ‘coupure-flux’ dont les termes, déterminés dans le couplage, sont des ‘objets partiels’ (dans un sens qui n'est plus celui de Melanie Klein, c'est-à-dire qui ne renvoie plus à

l'intégrité antérieure d'un tout) : de ce point de vue, elle se compose déjà de machines, à l'infini." ["Uma máquina desejanse se define primeiramente por um acoplamento ou sistema 'corte-fluxo' do qual os termos, determinados no acoplamento, são 'objetos parciais' (em um sentido que não é mais aquele de Melanie Klein, ou seja, que não remete mais à integridade anterior de um todo): desse ponto de vista, ela se compõe de máquinas"] (Zourabichvili 2003: 49).

<sup>11</sup> Refiro-me às experimentações da poesia sonora e da música eletroacústica, em poetas e compositores como Henry Chopin, Edgard Varèse, Bernard Heidsieck, John Cage e o Grupo Fluxus ou mesmo Karlheinz Stockhausen e a geração de Colônia – conforme desenvolvido em artigos anteriores, como: “Música e voz para além do som” (Malufe/Ferraz 2015); “Poema-partitura e poéticas vocais” (Malufe/Ferraz 2013).

<sup>12</sup> A que Hans-Thies Lehmann (2007) denominou teatro pós-dramático; independentemente da pertinência do termo, há traços interessantes para se compreender tendências contemporâneas da dramaturgia. A questão da voz é tanto para ele quanto para Jean-Pierre Sarrazac – que evita o “pós” e prefere falar em uma crise do drama e portanto em um novo drama no contemporâneo – um elemento central das novas propostas: a voz em off, a voz em coro, a polifonia, a voz que se disjunta das personagens e adquire uma existência própria. (Ver por exemplo vocábulo “Voz”, Sarrazac (org.) 2012)

<sup>13</sup> Ele complementa: “É a realidade física e mental do ato de falar, ou da performance como fala e da performance da fala, que estão no centro desse teatro. Trata-se do ato físico e real da fala, da situação do performer e do espectador em um confronto íntimo; trata-se da performance – e não de uma preocupação exclusiva ou predominante com o texto, – que pode ou não ser dramático” (*ibidem*).

<sup>14</sup> “... quoi?... langue?... oui... bouche... lèvres... joues... mâchoire... langue... pas un seconde de répit... bouche en feu... flot de paroles... dans l'oreille... pratiquement dans l'oreille... n'y comprenant rien... par la moitié... par le quart... aucune idée... de ce qu'elle raconte... imaginez !... aucune idée de ce qu'elle raconte... et ne peut arrêter... impossible arrêter... elle qui un instant d'avant... un instant !... rien pu sortir... pas un son... aucun son d'aucune sorte... la voilà qui ne peut arrêter... imaginez !... ne peut arrêter le flot...”.

<sup>15</sup> “I hear it breathless, urgent, feverish, rhythmic, panting along, without undue concern with intelligibility. Addressed less to the understanding than to the nerves of the audience which should in a sense share her bewilderment”.

<sup>16</sup> “Her speech a purely buccal phenomenon, without mental control or understanding, only half heard”.

<sup>17</sup> Pressuponho a ideia de que toda leitura é uma performance, na acepção de Paul Zumthor (2000).

<sup>18</sup> “Espérons que viendra le temps (...) où le langage sera utilisé au mieux là où il est malmené avec le plus d'efficacité. Comme nous ne pouvons pas le supprimer d'un seul coup, tâchons au moins de le discréditer. Y forer un trou après l'autre jusqu'à ce que ce qui est tapi derrière lui, que ce soit quelque chose ou rien, commence à suintier”.

<sup>19</sup> Diante da dificuldade da tradução desse título, que remete à expressão em inglês dita pelos marinheiros britânicos para indicar a direção em que ia o barco no Rio Thames (“eastward” ou “westward”, somadas à interjeição “ho!”) – e utilizada pelo britânico Charles Kingsley no título de seu popular romance *Westward ho!* (1855) –, a tradução brasileira optou por *Para frente o pior* (trad. Ana Helena Souza, in: *Companhia e outros textos*, Globo, 2012) e a portuguesa por *Pioravante marche* (trad. Miguel Esteves Cardoso, Gradiva, 1988). Este é um dos poucos textos de que Beckett não realizou a auto-tradução, tendo apenas supervisionado a tradução francesa *Cap au pire*, por Edit Fournier.

<sup>20</sup> Tido como o último poema de Beckett, de 1989, incluído em: Beckett 1999.

<sup>21</sup> Subverter ou “fazer fracassar a representação”, conforme Ost (2008: 121).

<sup>22</sup> “Dans sa quête de «la littérature du non-mot», de la langue impossible, de la langue du dépossédé, Beckett cherche à trouver le visible, pour faire advenir sur l'espace de la scène sa vision intérieure, à travers une parole visuelle et sonore”. Em francês o sentido duplo de parole (tanto *palavra* quanto *fala*) é mais explícito do que em português, daí a opção por traduzir por

“palavra”, que possui sentido mais amplo.

<sup>23</sup> “Car avant qu’elles en aient – avant que l’œil en ait le temps voilà que l’image s’embue” (Beckett 1981: 40).

<sup>24</sup> “*Cap au pire* ou *Mal vu mal dit* são textos em que tudo está incluído. Basta fazer sair as sonoridades que já estão no interior do texto. E encontrar o tempo, os tempos, pois frequentemente não há pontuações” (Aperghis in: Mathon/Laufffer 2013: 273).

Apesar das ressonâncias, não me refiro ao “canto falado” tal como denominado e desenvolvido por Arnold Schoenberg, em especial em sua peça *Pierrot Lunaire*, de 1912, de registo dodecafonista, em que há um jogo de alturas que não necessariamente obedece à prosódia. Pensa-se aqui ao contrário em uma música da própria voz que fala.

## Bibliografia

- Andrade, Fábio de Souza (2001), *Samuel Beckett: o silêncio possível*, São Paulo, Ateliê.
- (2001A), “O inominável ou a vida no limbo”, *Novos Estudos CEBRAP*, n. 61, v. 3: 77-92.
- Beckett, Samuel (1951), *Malone meurt*, Paris, Minuit.
- (1951), *Molloy*, Paris, Minuit.
- (1953), *L’Innommable*, Paris, Minuit.
- (1972), *Têtes-mortes*, Paris, Minuit.
- (1974), *Oh les beaux jours – suivi de Pas moi*, Paris, Minuit.
- (1981), *Mal vu mal dit*, Paris, Minuit.
- (1984), *Collected shorter plays*, New York, Grove Press.
- (1984), *Disjecta*, New York, Grove Press.
- (1985), *Compagnie*, Paris, Minuit.
- (1989a), *Le monde et le pantalon*, Paris, Minuit.
- (1989), *O Onominável*, tradução de Waltencir Dutra, São Paulo, Nova Fronteira.
- (1991), *Cap au pire*, Tradução de Edith Fournier, Paris, Minuit.
- (1995), *The complete short prose 1929-1989*, Ed. Stanley Gontarski, New York, Grove Press.
- (1998), *Trois dialogues*, Paris, Minuit.
- (1999), *Poèmes, suivi de Mirlitonades*, Paris, Minuit.
- (2003), *Como é*, tradução de Ana Helena Souza, São Paulo, Globo.
- (2007), *Objet Beckett*. Paris, Éditions du Centre Pompidou/ Imec.
- (2009), *Company; Ill seen, Ill said; Worstward ho; Stirrings still*, London, Faber and Faber.
- (2009), *The Letters of Samuel Beckett - Volume 1 (1929-1940)*, Ed. Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck. Cambridge, Cambridge University Press.

- (2011), *The Letters of Samuel Beckett - Volume 2 (1941-1956)*, Ed. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2014), *The Letters of Samuel Beckett - Volume 3 (1957-1965)*, Ed. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2016), *The Letters of Samuel Beckett - Volume 4 (1966-1989)*, Ed. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck, Cambridge, Cambridge University Press.
- Blanchot, Maurice (1959), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard Folio.
- Boué, Rachel (2009), *L'Éloquence du silence*, Paris, L'Harmattan.
- Brather, Enoch (1991), *Beyond minimalism - Beckett's Late Style in the Theater*, Oxford, Oxford University Press.
- Deleuze, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Minuit.
- (1992), "L'épuisé", in Beckett, Samuel, *Quad - et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1972), *L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit.
- (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.
- (1995), *Mil Platôs - volume 2*, tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, São Paulo, Editora 34.
- (1997), *Mil Platôs - volume 4*, tradução de Suely Rolnik, São Paulo, Editora 34.
- Gontarski, Stanley (2015), *Creative Involution: Bergson, Beckett, Deleuze*, Edingburgh, Edingburgh University Press.
- (2015A), "Nos desdobramentos do teatro pós-dramático: Beckett através de Artaud e Deleuze", tradução de Juliana Pamplona, *Questão de Crítica*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 64, maio de 2015: 240-264.
- Grossmann, Evelyne (2004), *La Défiguration: Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit.
- Hansen, João Adolfo (2009), "Apresentação", in Beckett, Samuel, *O Inominável*, tradução de Ana Helena Souza, São Paulo, Globo.
- Lehmann, Hans-Thies (2007), *Teatro pós-dramático*, tradução de Pedro Sússekind, São Paulo, Cosac Naify.
- (2013), *Pós-dramático, doze anos depois*, Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013.
- Malufe, Annita Costa / Ferraz, Silvio (2015), "Música e voz para além do som", *Literatura & Sociedade*, São Paulo, USP, n. 19: 149-167.
- (2013), "Poema-partitura e poéticas vocais", *Outra Travessia*, Santa Catarina, UFSC, n. 15: 113-131.
- Mathon, Geneviève / Lauffer, David (orgs.) (2013), *Beckett et la musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- Ost, Isabelle (2008), *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis.
- Parisse, Lydie (2008), "La parole trouée" - Beckett, Tardieu, Novarina, Caen. *Lettres Modernes* Minard, 2008.

Sarrazac, Jean-Pierre (org.) (2012), *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, tradução de André Telles, São Paulo, Cosac Naify.

Uno, Kuniichi (2012), *A gênese de um corpo desconhecido*, tradução de Christine Greiner, São Paulo, n-1.

Zourabichvili, François (2003), *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses.

Zumthor, Paul (2000), *Performance, recepção, leitura*, tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo, Educ.