

Deleuze e o esgotamento da linguagem: uma leitura de Samuel Beckett



Gilles Deleuze e Samuel Beckett. Montagem, fotografias sem autoria, s./d. (detalhe).

Cláudia Tolentino Gonçalves Felipe

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Autora, entre outros livros, de *Facês da Hidra anarquista: linguagens utópicas e projetos políticos (1945-1970)*. Teresina: Cancioneiro, 2021. claudiatolentino.ufu@gmail.com

Deleuze e o esgotamento da linguagem: uma leitura de Samuel Beckett

Deleuze and the exhaustion of language: a reading of Samuel Beckett

Cláudia Tolentino Gonçalves Felipe

RESUMO

Pretende-se discutir a ideia de esgotamento da linguagem em Gilles Deleuze e avaliar a maneira como o filósofo aborda a literatura e revê a obra de Samuel Beckett para refletir sobre as potencialidades do fazer literário. Quanto à disposição, este artigo se distribui em três partes: sonda o papel desempenhado pela literatura no pensamento deleuziano; retoma a obra beckettiana para compreender seu teor; analisa o texto *O esgotado*, que Deleuze escreveu em 1992 como posfácio às peças televisivas de Beckett transmitidas pela BBC de Londres entre 1975 e 1982.

PALAVRAS-CHAVE: esgotamento; Samuel Beckett; Gilles Deleuze.

ABSTRACT

*Our aim is to analyze the idea of language exhaustion in Gilles Deleuze and to evaluate the way the philosopher approaches literature and takes up the work of Samuel Beckett to reflect on the potentialities of literature. This article is divided into three parts: it probes the role played by literature in Deleuze's thought; it takes up Beckett's work to understand its content; it analyzes the text *The Exhausted*, which Deleuze wrote in 1992 as an afterword to Beckett's television plays broadcast by the BBC in London between 1975 and 1982.*

KEYWORDS: exhaustion; Samuel Beckett; Gilles Deleuze.



Em 1969, a revista francesa *Le Nouvel Observateur* publicou um ensaio de Michel Foucault sobre a obra *Diferença e repetição* (1968), de Gilles Deleuze. Na ocasião, Foucault compara o livro com uma performance teatral que recorre a vozes díspares para expressar o teor da peça: “Gostaria que vocês abrissem o livro de Deleuze como se empurram as portas de um teatro, quando se acendem os fogos de uma rampa e a cortina se levanta. Autores citados, inúmeras referências – eis os personagens. Eles recitam seu texto, o texto que eles pronunciaram em outro lugar, em outros livros, em outras cenas, mas que, aqui, se representa de outra forma; trata-se da técnica, meticulosa e astuciosa, da “colagem”.¹

A colagem, no caso, não pressupõe uma repetição mecânica daquilo que foi teorizado e proposto por outros autores.² Ou seja, não se trata de uma

¹ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 142.

² É importante ressaltar que o fazer filosófico, para Deleuze, se dá por meio da intercessão entre diferentes pensadores, sejam eles filósofos, cientistas ou artistas. Em *O que é filosofia?* (Rio de Janeiro: Editora 34, 1992), Deleuze e Guattari demonstram que a criação de conceitos filosóficos só é possível por meio de trocas, ecos e ressonâncias entre diferentes disciplinas. Se os artistas criam pensamento por meio de afetos e perceptos, os cientistas criam pensamento por meio de funções e os filósofos criam pensamento através de conceitos. Em suas palavras: “é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas

operação mimética de recomposição integral dos enunciados das obras retomadas. Trata-se, antes, de uma prática de colagem da citação original, no contexto de articulação de seu próprio pensamento, dando a ela novos sentidos. Por meio de uma crítica à metafísica platônica, fundamentada na constituição do pensamento representativo e, portanto, na eterna reprodução do mesmo, Deleuze compreende a repetição como uma potência que conduz ao infinito, o que demonstra uma preocupação com a historicidade das fontes e referências retomadas, que acabam partindo de outros pressupostos e atendendo a outros propósitos. Na repetição, o objeto mimetizado acaba sendo reconfigurado, o que institui uma novidade, ancorada na diferença: “Retenhamos sobretudo essa grande subversão dos valores da luz: o pensamento não é mais um olhar aberto sobre formas claras e bem fixadas em sua identidade; ele é gesto, salto, dança, discordância extrema, obscuridade tensa. É o fim da filosofia (a da representação). Incipit philosophia (a da diferença)”.³

Entre as décadas de 1950 e 1970, autores como Foucault e Deleuze, cada um à sua maneira e segundo perspectivas particulares, condenaram modelos totalizantes e universais. Apesar das particularidades de cada um, é possível sugerir que ambos colocaram em questão o papel e o alcance das linguagens, indicando que poderes e saberes não podem ser determinados a priori, pois são desdobramentos de relações complexas e dinâmicas, cujas tensões dificilmente resultam em perspectivas unívocas ou unidirecionais. Logo, as certezas e convicções iluministas, calcadas na razão e, muitas vezes, em parâmetros transcendentais, progressivos, evolutivos, deterministas e idealistas, acabam sendo escrutinadas e submetidas a críticas e revisões. Pensar a diferença coloca em xeque o império da razão, a soberania da ordem e os paradigmas da linguagem:

É tornar-se livre para pensar e amar o que, em nosso universo, ruge desde Nietzsche; diferenças insubmissas e repetições sem origem que sacodem nosso velho vulcão extinto; que fizeram espoucar, desde Mallarmé, a literatura; que fissuraram e multiplicaram o espaço da pintura (divisões de Rothko, sulcos de Noland, repetições modificadas de Warhol); que definitivamente quebraram, desde Webern, a linha sólida da música; que anunciam todas as rupturas históricas de nosso mundo. Possibilidade finalmente oferecida de pensar as diferenças de hoje, de pensar o hoje como diferença das diferenças.⁴

A literatura, segundo Deleuze, pode proporcionar, em alguns casos, essas “repetições sem origem”. Em *Crítica e clínica*, para refletir sobre a arte da escrita, Deleuze retoma Proust para afirmar que “os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira”.⁵ Essa língua, no caso, seria capaz de tornar a literatura uma saúde, ou seja, um instrumento que cria potências gramaticais e/ou sintáticas ao inventar, na língua, uma nova língua, arrastando-a para fora dos seus sulcos costumeiros (criando formas de ver e ouvir, de sentir e de pensar) e promovendo um “delírio”. Longe de representar uma patologia clínica, o delírio literário aparece como remédio do mundo, uma “linha de

estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si”. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Conversações (1972-1990)*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 156.

³ FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 143.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 144.

⁵ PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 305.

fuga”.⁶ Ele é um limite assintático e agramatical que institui o fora da linguagem, uma “sintomatologia do mundo”:

O limite não está fora da linguagem ele é o seu fora: é feito de visões e audições não linguageiras, mas que só a linguagem torna possíveis. Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras. É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve. Beckett falava em “perfurar buracos” na linguagem para ver ou ouvir, “o que está escondido atrás”. De cada escritor é preciso dizer: um vidente, um ouvidor, “malvisto maldito”, um colorista, um músico.⁷

Deleuze está refletindo sobre a maneira como a linguagem pode superar, suplantar e/ou ultrapassar o domínio das convenções, figurando situações que confrontam o “bom-gosto” do público e os paradigmas estéticos que, desde meados do século XVIII, têm conduzido o juízo dos críticos e hierarquizado o valor das obras. “Perfurar buracos” para buscar o “fora da linguagem” implica frustrar as expectativas do leitor acostumado com os artifícios que prescrevem enredos, formulações e estilos convencionais. Para expressar o mundo em sua complexidade, Deleuze sugere que a linguagem precisa se emancipar, suspendendo os regimes de verossimilhança e recorrendo a estratégias que intuem novas formas de pensamento, novos devires:

o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro [...] mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornariam impossíveis.⁸

Essa medicina, portanto, que encontra subsídio na literatura, deriva da capacidade do escritor de romper com as normas estipuladas por meio de um tratamento deformador, contorcionista, que promove o “gaguejar” da língua. Trata-se de uma subversão, de uma transgressão que descontinua a linguagem em seus formatos e formulações correntes. Para Deleuze, a grandiosidade de autores como Kafka (um tcheco que escreveu em alemão) e Beckett (um irlandês que recorreu ao francês) reside não na mistura entre os idiomas, mas na capacidade de

inventar um uso menor da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles minoram essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante

⁶ “Escreve-se sempre para dar a vida, para libertar a vida aí onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga. Para isso é preciso que a linguagem não seja um sistema homogêneo, mas um desequilíbrio sempre heterogêneo: o estilo cava nela diferenças de potenciais entre as quais alguma coisa pode passar, pode se passar, surgir um clarão que sai da própria linguagem, fazendo-nos ver e pensar o que permanecia na sombra em torno das palavras, entidades de cuja existência mal suspeitávamos”. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Conversações*, op. cit., p. 176.

⁷ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 9.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 13 e 14.

*modulação. Isso excede as possibilidades da fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem.*⁹

Deleuze afirma que Beckett levou às últimas conseqüências a “arte das disjunções inclusas”, proporcionando uma “gagueira criadora” que “faz a língua crescer pelo meio”. Isso promove um desequilíbrio incessante, que pode ser observado em *O inominável*, romance de 1953 no qual Beckett utiliza essa “gagueira” com frequência para fazer a língua crescer pelo meio e inflar, como na passagem abaixo:

*Acrescento, para maior segurança, isto. Estas coisas que digo, que vou dizer, se puder, não são mais, ou ainda não, ou não foram nunca, ou não serão nunca, ou se foram, ou se são, ou se serão, não foram aqui, não são aqui, não serão aqui, mas em outro lugar. Mas eu, eu estou aqui. Sou, portanto, obrigado a acrescentar isto. Eu, que eis aqui, eu, que estou aqui, que não posso falar, não posso pensar, e que devo falar, portanto pensar um pouco, não o posso somente em relação a mim que estou aqui, aqui onde estou, mas o posso um pouco, o suficiente, não sei como, não se trata disso, em relação a mim que estive em outro lugar, que estarei em outro lugar, e a esses lugares onde estive, ou onde estarei. Mas nunca estive em outro lugar, por mais incerto que seja o futuro. E o mais simples é dizer que o que digo, o que direi, se puder, relaciona-se com o lugar onde estou, comigo que ali estou, malgrado a impossibilidade de pensar nele, de falar nele, devido à necessidade que tenho de falar dele, portanto de pensar nele talvez um pouco.*¹⁰

O fragmento propõe a desconexão entre as palavras e sua falta de sentido, o que fica sugerido na fala do personagem. Convém notar a repetição das palavras, o encadeamento entre elas e a dissolução entre as representações de passado, presente e futuro, algo que comparece com insistência no romance e em outras obras do autor. A vontade de reiterar o que já foi dito com novas palavras, ou o ímpeto de se corrigir, propondo a indefinição do pensamento, remete às ideias deleuzianas de gagueira e delírio: “E assim como a nova língua não é exterior à língua, tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ela é o *fora* da linguagem, não está fora dela. É uma pintura ou uma música, mas uma música de palavras, uma pintura com palavras, um silêncio nas palavras, como se as palavras agora regurgitassem seu conteúdo, visão grandiosa ou audição sublime”.¹¹

Samuel Beckett investe nos silêncios, nas narrativas lacunares. Note-se, por exemplo, o diálogo entre Vladimir e Estragon, presente em *Esperando Godot* (1953):

VLADIMIR: *Eis o homem: jogando nos sapatos a culpa dos pés. (Tira o chapéu, examina o interior com o olhar, vasculha-o com a mão, sacode-o, bate nele, sopra no interior, torna a vesti-lo) Alarmante, isto está ficando alarmante. (Silêncio. Estragon mexe o pé, separando os dedos para que respirem melhor) Um dos ladrões foi salvo. (Pausa) É uma estatística razoável. (Pausa) Gogô?*

ESTRAGON: *O quê?*

VLADIMIR: *E se nos arrependêssemos?*

ESTRAGON: *Do quê?*

VLADIMIR: *Ahhnn... (Reflete) Não precisamos entrar em detalhes.*

⁹ *Idem, ibidem*, p. 124.

¹⁰ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 20.

¹¹ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 128.

ESTRAGON: *De termos nascido?*

Vladimir rompe numa gargalhada, prontamente contida, levando as mãos ao púbis, rosto contraído.

VLADIMIR: *Nem rir ousamos mais.*

ESTRAGON: *Terrível privação.*

VLADIMIR: *Apenas sorrir. (Seu rosto abre-se num sorriso máximo que se fixa, dura um certo tempo, depois se desfaz repentinamente) Não é a mesma coisa. Enfim... (Pausa) Gogô?*

ESTRAGON: *(irritado) O quê?*

VLADIMIR: *Você já leu a Bíblia?*¹²

Uma das técnicas mais recorrentes, em Beckett, é a justaposição de assuntos sérios e comentários incoerentes ou risíveis, quando o autor articula gravidade e elementos cômicos. É o caso do trecho acima: enquanto Gogô arejava os pés calejados, Didi comenta uma passagem bíblica controversa, relativa à salvação de um dos ladrões que foram crucificados com Jesus no Calvário. A retomada da controvérsia não contribui com o encaminhamento da peça: antes, Estragon e Vladimir discorriam sobre a privação do ato de rir; na sequência, voltaram a palestrar sobre Godot e a necessidade de esperá-lo.

Outro fator, igualmente presente, decorre das inúmeras incertezas e imprecisões escaladas na peça, como destaca Fábio de Souza Andrade:

*Nessa peça em que a simetria imperfeita, forma particularmente cara a Beckett, encarna-se numa multiplicação de duplos ligeiramente discrepantes (dois atos, dois dias, dois pares – Didi e Gogô, Pozzo e Lucky), a indefinição do espaço – um meio do caminho na terra de ninguém, demarcado unicamente pela presença insistente de uma árvore –, a incerteza da espera anunciada no título, a ausência de um quadro de referências naturalistas e a falta de consequência prática dos diálogos despertaram várias leituras alegóricas. Houve quem buscasse um deus oculto em Godot; outros, uma eterna e absurda condição humana; outros ainda procuravam alusões mais diretas a um contexto histórico determinado.*¹³

A trama, repleta de lacunas, impede uma articulação coerente do enredo. A história figura uma espera contínua que não cessa, com desfecho que permanece em aberto. Logo, os componentes do drama muitas vezes soam como ingredientes deslocados e sem propósito, como os calos de Gogô, a pompa de Pozzo, a subserviência de Lucky e a espera de Didi. Os personagens de Beckett atuam sem demonstrar preocupação com os objetivos e os significados de suas ações, isto é, eles agem para nada. Sendo assim, como podemos definir a obra beckettiana?

Como se sabe, Samuel Beckett é uma figura-chave da chamada “arte modernista”. Ele escreveu romances, peças teatrais, poesias e novelas, recorrendo ao inglês e ao francês. Em carta escrita em 1937 para Alex Kaun, ele menciona seu incômodo ao escrever utilizando a própria língua:

Na verdade, está se tornando mais e mais difícil, até sem sentido, para mim, escrever num inglês oficial. E mais e mais minha própria língua me parece um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou a nada) por trás dele. Gramática e estilo. Para mim

¹² BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac & Naif, 2015, p. 21.

¹³ ANDRADE, Fábio de Souza. Prefácio. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*, op. cit., p. 10.



*eles parecem ter se tornado tão irrelevantes quanto o traje de banho vitoriano ou a imperturbabilidade do verdadeiro cavalheiro. Uma máscara. Tomara que chegue o tempo, graças a Deus em certas rodas já chegou, em que a linguagem é melhor empregada quando mal-empregada com mais eficiência. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja algo ou nada – comece a vazar; não consigo imaginar objetivo mais elevado para um escritor de hoje.*¹⁴

Rasgar o véu da linguagem, cavando nela um buraco: este deveria ser, para Beckett, o objetivo mais elevado dos escritores na contemporaneidade. Outro assunto abordado na carta diz respeito ao estilo de escrita adotado por James Joyce (1882-1941), que foi, para Beckett, uma espécie de tutor. Na carta, ele afirma que Joyce produzia uma literatura que apostava na “apoteose da palavra”, marcada por uma escrita verborrágica que tentava expandir a linguagem e criar microuniversos. Contrário a esse método de expansão, Beckett queria forjar uma “literatura da despalavra”, valorizando o uso cada vez mais reduzido de palavras. Assim, ele aposta na compreensão do texto com o intuito de canalizar o poder da linguagem a partir de seus elementos mais básicos.

Por meio da narrativa, Beckett se volta para o fracasso, para a ruína, para a impossibilidade. O interesse dele é retratar os limites do homem, o trauma, a dor, a espera, as angústias da velhice. Seus personagens estão sempre em espaços indefinidos, geralmente trancafiados em um quarto, inválidos na cama ou perdidos em ambientes áridos e cinzentos. São criaturas depauperadas, desmemoriadas e, muitas vezes, a caminho da morte, mas por uma travessia longa e tortuosa, em meio à qual eles fabulam. A fabulação, por sinal, é tudo que lhes resta. Há, em suas obras, uma confusão nas percepções de espaço e tempo, uma suspensão dos sentidos. São tramas que não seguem uma narrativa cronológica, que não apresentam um arremate, que apostam na repetição, sem oferecer a catarse ou uma reviravolta edificante. Beckett vai contra o modelo narrativo romântico, heroico e moralista e aposta em uma comi-tragédia (promove o riso em meio ao sofrimento, mas sem um final feliz). Como afirmamos há pouco, seus textos desconcertam porque, geralmente, frustram as expectativas da recepção, habituada a ler romances com início, meio e fim, distribuídos de forma orgânica, com personagens bem definidas e verossímeis. Não é sem razão que o propósito beckettiano é afetar os nervos antes de estimular o intelecto. Adepto de um estilo “minimalista”, Beckett compõe enredos, cenários e personagens vazios de realizações: “Menos melhor. Não. Nada melhor. Melhor pior. Não. Não melhor pior. Nada não melhor pior. Menos melhor pior. Não. Mínimo. Mínimo melhor pior. Mínimo nunca ser nada. Nunca a nada ser levado. Nunca por nada ser anulado. Inanulável mínimo. Diga aquele melhor pior. Com minimizastes palavras diga mínimo melhor pior”.¹⁵

Menos, mínimo: persevera, no trecho, a ideia de reduzir, mas não se trata, apenas, de uma redução quantitativa. Ou seja, a ideia não é apenas sugerir

¹⁴ BECKETT, Samuel. *Disjecta*: escritos dispersos e um fragmento dramático. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2022, p. 74 e 75.

¹⁵ *Idem*, Pioravante Marche. In: *Últimos trabalhos de Samuel Beckett*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p. 29.

a adoção de um número reduzido de palavras. Algumas vezes, ocorre justamente o oposto: dizer muito para expressar pouco ou nada. Assim, é possível reparar numa certa economia no que diz respeito ao cenário, aos personagens, às variações no interior do drama. O palavrório, muitas vezes, é realizado para preencher, sem sucesso, os vazios da matéria performada, as lacunas do sentido que as pessoas perseguem. Na perspectiva de Deleuze, Beckett trabalha minimizando/esgotando a linguagem, levando isso às últimas consequências em seus trabalhos finais, como veremos no tópico a seguir.

O esgotado

Em *O esgotado* (1992), Deleuze examina quatro peças televisivas de Beckett¹⁶ que considera fundamentadas na exaustão, característica, que para ele, fundamenta os personagens beckettianos. O texto é dividido em duas partes: na primeira, ele conceitua essa ontologia; na segunda, realiza um exame da obra beckettiana com o intuito de demonstrar três níveis ou três línguas que compõem a exaustão. Como a ideia não é repassar toda a análise de Deleuze, mas compreender o que caracteriza as três línguas, este artigo não pretende refazer todos os passos do filósofo, tampouco explorar toda a produção de Beckett que ele perpassa.

Em primeiro lugar, para compreender o conceito de esgotamento elaborado por Deleuze, é preciso distingui-lo do cansaço. O cansaço é fruto de realizações, de rotinas e de escolhas. Ele pode ser resultado, por exemplo, do hábito que o indivíduo mantém de calçar sapatos para sair e recorrer aos chinelos quando permanece em casa. A realização ocorre por exclusão, “pois ela supõe preferências e objetivos que variam, sempre substituindo os precedentes. São essas variações, essas substituições, todas essas disjunções exclusivas (a noite/o dia, sair/voltar...) que acabam cansando”.¹⁷ Há, no procedimento de tirar os sapatos e calçar os chinelos, uma escolha, um projeto, uma preferência que, pela repetição, acaba se transformando em costume. O cansaço, para Deleuze, é consequência da rotina, das ações que ela comporta.

Em contrapartida, o esgotado combina o conjunto de variáveis de uma situação, porém sem vislumbrar qualquer objetivo ou preferência; afinal, ele não tem um projeto. Sua ação não visa a uma realização, por se voltar para o nada: “estava-se cansado de alguma coisa, mas esgotado de nada”. No esgotamento, as disjunções são inclusas. Um bom exemplo disso é a fórmula “I would prefer not to”, usada por Bartleby, personagem de Melville, e examinada por Deleuze em um ensaio de *Crítica e clínica* que, segundo ele,

exclui qualquer alternativa e engole o que pretende conservar assim como descarta qualquer outra coisa; implica que Bartleby para de copiar, isto é, de reproduzir palavras;

¹⁶ São elas: *Quad*, escrita em inglês em 1980, gravada pela Süddeutsches Rundfunk e transmitida pela R.F.A na Alemanha em 1981 sob o título *Quad I & II*, e transmitida pela BBC 2 de Londres em 1982; *Ghost Trio*, escrita em inglês em 1975, foi encenada apenas em 1977 e transmitida pela TV alemã e pela TV londrina no mesmo ano; ... *que nuages ...*, escrita em 1976, também em inglês, e encenada pela primeira vez em 1977, sua transmissão ocorreu no mesmo ano tanto na TV alemã quanto na londrina; *Nacht und träume*, escrita em inglês em 1982 e produzida no mesmo ano, ela foi transmitida em 1983 pela R. F. A e pela BBC 2. Para mais informações, ver DELEUZE, Gilles. L'épuié: In: BECKETT, Samuel. *Quad et autres piéces pour la télévisión*. Paris: Minuit, 1992.

¹⁷ DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos – o esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 22.

cava uma zona de indeterminação que faz com que as palavras já não se distingam, produz o vazio na linguagem. Mas também desarticula os atos de fala segundo os quais um patrão pode comandar, um amigo benevolente fazer perguntas, um homem de fé prometer. Se Bartleby recusasse, poderia ainda ser reconhecido como um rebelde ou revoltado, e a esse título desempenharia um papel social. Mas a fórmula desarticula todo ato de fala, ao mesmo tempo que faz de Bartleby um puro excluído, ao qual já nenhuma situação social pode ser atribuída. É o que o advogado percebe com terror: todas as suas esperanças de trazer Bartleby de volta à razão desmoronam, porque repousam sobre uma lógica dos pressupostos, segundo a qual um patrão "espera" ser obedecido, ou um amigo benevolente, escutado, ao passo que Bartleby inventou uma nova lógica, uma lógica da preferência que é suficiente para minar os pressupostos da linguagem. Como observa Mathieu Lindon, a fórmula "desconecta" as palavras e as coisas, as palavras e as ações, mas também os atos e as palavras: ela corta a linguagem de qualquer referência, em conformidade com a vocação absoluta de Bartleby, ser um homem sem referências, aquele que surge e desaparece, sem referência a si mesmo nem a outras coisas. Por isso, apesar de seu aspecto correto, a fórmula funciona como uma autêntica agramaticalidade.¹⁸

Os personagens de Beckett agem como Bartleby, são desinteressados e escrupulosos, esgotam qualquer possibilidade de realização e agem sem qualquer finalidade, sem nenhum objetivo ou intenção predefinida. Sua existência comporta ações casuais e variáveis, destituídas de qualquer significação. Eles apenas jogam com possibilidades em um programa desprovido de sentido ou intenção, no qual o que conta é o puro jogo da combinatória: alternar as ordens de fazer qualquer coisa. A combinatória aparece como uma arte ou ciência de esgotamento do possível.¹⁹

Parece-nos esclarecedora uma passagem de *Murphy* na qual o protagonista reconhece, durante uma refeição realizada na grama do Hyde Park, que sua predileção por alguns biscoitos o impedia de desfrutar de várias possibilidades degustativas:

Murphy afastou-se um pouco rumo ao norte e preparou-se para terminar seu almoço. Retirou, cuidadoso, os biscoitos do pacote e colocou-os sobre a grama, virados para ele, na ordem que julgava ser a de sua comestibilidade. Eram os mesmos de sempre, um pão de mel, um de água e sal, um integral, um amanteigado e um anônimo. Sempre comia o primeiro por último, porque era o de que mais gostava, e o anônimo primeiro, porque acreditava ser ele, muito provavelmente, o menos palatável. A ordem em que comia os três remanescentes era-lhe indiferente e variava, sem método, ao sabor do dia. Ajoelhado agora, diante dos cinco, ocorreu-lhe pela primeira vez que estas predisposições reduzem a irrisórias seis as maneiras possíveis de levar a efeito a refeição. Mas isso violava a própria essência do sortido, era um permanganato vermelho sobre a Rima da variedade. Mesmo que vencesse o preconceito contra o anônimo, ainda assim os modos pelos quais os biscoitos poderiam ser comidos não ultrapassariam vinte e quatro. Mas se conseguisse superar a predileção pelo pão de mel, então o sortimento ganharia vida a seus olhos, bailando a medida radiosa de sua total permutabilidade, comestível de cento e vinte maneiras! Siderado por tais perspectivas, Murphy mergulhou a cara na grama, ao lado dos biscoitos, dos quais se poderia dizer, com tanta propriedade como a respeito das estrelas, que cada um diferia do outro, mas dos quais não poderia desfrutar plenamente, senão quando aprendesse a não preferir nenhum deles a outro.²⁰

¹⁸ *Idem, Crítica e clínica, op. cit., p. 85 e 86.*

¹⁹ Ver NABAIS, Catarina Pombo. *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*. Paris: L'Harmattan, 2013, p. 412.

²⁰ BECKETT, Samuel. *Murphy*. São Paulo: Cosac Naif, 2013, p. 60 e 61.

*em Bresse de Testu e Conard que o homem enfim numa palavra que o homem numa palavra enfim não obstante os avanços na alimentação e na defecação está perdendo peso e ao mesmo tempo paralelamente não se sabe por quê não obstante os avanços na educação física na prática de esportes tais quais quais quais o tênis o futebol a corrida o ciclismo a natação a equitação a aviação a conação o tênis a camogia a patinação no gelo e no asfalto o tênis a aviação os esportes os esportes de inverno de verão de outono de outono o tênis na grama no saibro na terra batida a aviação o tênis o hóquei na terra no mar no ar a penicilina e seus sucedâneos numa palavra recomeço ao mesmo tempo paralelamente de novo não se sabe por quê não obstante o tênis recomeço a aviação o golfe o de nove e o de dezoito buracos o tênis no gelo numa palavra não se sabe por quê no Sena Sena-e-Oise Sena-e-Marne Marne-e-Oise a saber ao mesmo tempo paralelamente não se sabe por quê está perdendo peso e encolhendo recomeço Oise e Marne numa palavra a perda líquida per capita desde a morte de Voltaire sendo da ordem de por volta de duzentos gramas aproximadamente na média arredondando bem pesados e pelados na Normandia não se sabe por quê numa palavra enfim tanto faz fatos são fatos e considerando por outro lado o que é ainda mais grave aquilo que se evidencia o que é ainda mais grave à luz de à luz das experiências em curso de Steinweg e Petermann o que se evidencia ainda mais grave se evidencia ainda mais grave à luz de à luz das experiências interrompidas de Steinweg e Petermann que nas planícies na montanha no litoral junto aos rios de água corrente fogo corrente o ar é o mesmo e a terra a saber o ar e a terra na grande glaciação o ar e a terra feitos de pedras na grande glaciação ai de mim no sétimo ano da sua era o éter a terra o mar feitos de pedras na grande escuridão na grande glaciação sobre o mar sobre a terra e pelos ares que pena recomeço não se sabe por quê não obstante o tênis fatos são fatos não se sabe por quê recomeço adiante numa palavra enfim ai de mim adiante feitos de pedras quem poria em dúvida recomeço mas não nos precipitemos recomeço a cabeça ao mesmo tempo paralelamente não se sabe por quê não obstante o tênis adiante a barba as labaredas as lágrimas as pedras tão azuis tão calmas ai de mim a cabeça a cabeça a cabeça a cabeça na Normandia não obstante o tênis os esforços interrompidos inacabados mais grave as pedras numa palavra recomeço ai de mim ai de mim interrompidos inacabados a cabeça a cabeça na Normandia não obstante o tênis a cabeça ai de mim as pedras Conard Conard... (Confuso, Lucky deixa escapar ainda voçiferações) Tênis!... As pedras!... Tão calmas!... Conard!... Inacabadas!...*²²

Seria despropositado tentar assimilar o sentido do fragmento, pois o pensamento de Lucky é proposto justamente como paradigma de um fluxo supostamente mal-arranjado de palavras, com várias repetições e ausência de pontuação, o que indica uma narrativa incessante que quer confundir, proferida por um personagem que desaprendeu a pensar ou que pensa sem qualquer propósito ou preferência. Note-se que, apesar do arranjo disparatado, há certa ligação entre palavras, como no caso em que menciona três rios da França (“Sena Sena-e-Oise Sena-e-Marne Marne-e-Oise”), ou em combinatórias baseadas na sonoridade (“*apathia, athambia e aphasia*”).

Ao romper com as convenções e recorrer a um linguajar cujo sentido nos escapa, se portando como verdadeiro orador erudito a entreter convivas, Lucky causa verdadeiro pavor em Pozzo, Didi e Gogô. O discurso cessa apenas quando tiram seu chapéu. De tanto palestrar sobre nada, o pensador cai prostrado e Pozzo pisoteia o chapéu, que funciona como metáfora do pensamento. Por mais que o roteiro da peça descreva a reação dos personagens, a dramatização cênica dos atores intensifica o humor da situação. Para um leitor/espectador desavisado, talvez o aspecto patético garantisse o humor; na perspectiva

²² BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*, op. cit., p. 49-51.

de Deleuze, por outro lado, é possível que a passagem ecoasse como um esforço de esgotamento da linguagem.

Há, também, elementos da língua II no discurso de Lucky, uma vez que suas palavras parecem contrastar com o ambiente e se descolar do orador que, na maior parte da trama, desempenha o papel de escravo subserviente e mudo. Diferentemente da língua I, que trabalha com combinatórias, a II opera com fluxos de vozes que misturam informações, memórias e citações. O objetivo, segundo Deleuze, é esgotar as palavras, superar as combinatórias e, por meio da memória descontrolada, projetar o silêncio. Um bom exemplo pode ser observado em *O inominável*, quando uma voz incessante esvazia continuamente o sentido daquilo que diz. Trata-se de um narrador que busca rememorar e definir sua identidade, mas sem obter sucesso. O romance “passa a ser uma máquina de palavras que gera a si própria, autônoma, desgarrada e fora de controle. O movimento é sisífico, interminável, a narrativa oscila entre a série infinita e o impasse, o murmúrio incessante e o silêncio”.²³ Esse aspecto pode ser percebido logo no primeiro parágrafo da obra:

Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar isso. Dizer eu. Sem o pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vá, eu tenha simplesmente ficado, no qual, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar o dia e a noite tão longe quanto possível de casa, não era longe. Pode ter começado assim. Eu não me farei mais perguntas. A gente pensa que vai só descansar, para agir melhor depois, ou sem outra intenção, e eis que em muito pouco tempo estamos na impossibilidade de jamais fazer alguma coisa. Pouco importa como isso aconteceu. Isso, dizer isso, sem saber o quê. Talvez eu tenha apenas confirmado um velho estado de coisas. Mas não fiz nada. Pareço estar falando, mas não sou eu, de mim, não é de mim. Algumas generalizações, para começar. Como fazer, como vou fazer, que devo fazer, na situação em que estou, como proceder?²⁴

Há uma labirintite que (des)regula a enunciação; uma indefinição espaço-temporal; a indeterminação de um “eu” que diz algo e desdiz com frequência; que promete não fazer mais perguntas e, logo em seguida, as faz, demonstrando a precariedade e provisoriedade de qualquer categoria ou percepção. A incapacidade de reaver a memória, por parte do narrador, se desdobra em um estado de desesperança contínuo, sem remissão ou reviravolta.

A língua III, por fim, diz respeito à imagem. Imagens visuais ou sonoras sem razão (fundamento da língua I) e sem memória (objeto da língua II). A imaginação combinatória (I) e a imaginação mnemônica (II) asfixiam a imagem, reduzindo-a a objetos e histórias. É preciso esgotar a imaginação (as coisas e as vozes) para que a imagem irrompa. Levar à exaustão os nomes das coisas e as histórias exprimidas, esvaziando-as de toda subjetividade. Por meio da combinação das coisas e das vozes, Beckett prepara o processo de morte da imaginação e libertação da imagem.²⁵ Nas peças televisivas essa dimensão da língua se torna evidente. É importante entender que essas imagens englobam a vastidão do espaço: espaço que possui uma predeterminação geométrica, como um círculo, ou quadrado a ser percorrido por um movimento que o esgota. Beckett priorizou uma produção minimalista: espaços pequenos, objetos escassos,

²³ HANSEN, João Adolfo. Eu nos faltará sempre. In: BECKETT, Samuel. *O inominável*, op. cit., p. 146.

²⁴ BECKETT, Samuel. *O inominável*, op. cit., p. 8.

²⁵ Ver NABAIS, Catarina Pombo, op. cit., p. 426 e 427.



poucas personagens. Para tanto, ele recorreu à tecnologia audiovisual, explorando o uso do close da câmera, os recursos de áudio e edição que foram instrumentos para a criação de cenas “vazias”.

Quad I, por exemplo, combina espaço, silêncio e música. Trata-se de uma peça sem palavras na qual uma câmera imóvel projeta um quadrado com certas dimensões, no qual quatro personagens encapuzados, com o mesmo porte físico, seguem um percurso predeterminado. Num primeiro momento, os autores vestem roupas coloridas e percorrem o espaço em um ritmo acelerado, ao som de instrumentos de percussão. Eles aparentam cansaço e seguem uma ordem que cresce, decresce, volta a crescer e decrescer de acordo com o aparecimento e desaparecimento dos personagens no cenário. Já em *Quad II*, os autores vestem roupas com cor neutra e parecem esgotados, realizando o mesmo percurso predeterminado, mas dessa vez a música é marcada pelos sons de seus passos. Personagens indefinidos e esgotados em um espaço incerto que realizam uma série de movimentos com a finalidade de esgotar o espaço. Segundo Deleuze, a expectativa se volta para o encontro entre os atores, algo que nunca ocorre, pois eles evitam o centro do cenário, único local que tornaria possível esse encontro:

*Esgotar o espaço é exaurir sua possibilidade, tornando todo encontro impossível. Desde então, a solução do problema está nesse leve recuo em relação ao centro, nesse esgueirar-se, nesse desvio, nesse hiato, nessa pontuação, nessa síncope, nessa rápida esquivia ou pequeno salto, que prevê o encontro e o conjura. A repetição não retira nada do caráter decisivo, desse gesto. Os corpos evitam-se respectivamente, mas evitam o centro absolutamente. Eles se esgueiram em relação ao centro para evitar um ao outro, mas cada um se esgueira, em solo, para evitar o centro. O que é despotencializado é o espaço. “Pista apenas suficientemente larga para que um único corpo nunca dois aí se cruzem”.*²⁶

Na peça *...but the clouds... (...nuvens apenas...)*, Samuel Beckett, também recorre a uma câmera imóvel, voltada para um cenário no qual há um círculo iluminado projetado no centro, e sombras no seu entorno. O círculo tem cinco metros de diâmetro. Para entrar no recinto, o personagem chega da posição oeste e, depois de cinco passos, atinge o centro do círculo, onde estaciona por cinco segundos, com seu sobretudo e chapéu. Segue, então, rumo ao leste. Depois de cinco passos, desaparece nas sombras, troca de roupas e reaparece, com roupão e gorro. Com cinco passos, regressa ao centro do círculo. Em seguida, vai na direção norte, rumo ao seu santuário. Nesse local, ele aparece de costas, sentado em um banco invisível e curvado sobre uma mesa invisível. Há, no caso, uma referência a *Murphy*, quando o personagem buscava alcançar o mundo do espírito em uma cadeira de balanço. Essa cadeira proporcionava a Murphy o repouso do corpo, algo necessário para se movimentar rumo ao mundo do espírito.

Em *...but the clouds...* há o relato da vida rotineira de um homem que repete movimentos retilíneos, cronometrados. Suas passadas perseveram no mesmo ritmo, e o corpo se mantém curvado, esgotado. No santuário, o corpo agachado, encolhido, esgotado, busca alcançar uma imagem mental. Ele passa parte da noite no santuário, evocando a imagem ou memória de uma mulher,

²⁶ DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*, op. cit., p. 26.

que raramente atende ao seu chamado. A cada mil tentativas, apenas em uma ou duas ele conseguia uma dessas três situações: (1) a imagem da mulher irrompe e logo desaparece; (2) a imagem permanece um pouco mais; (3) além de aparecer, a imagem profere, de forma inaudível, um trecho do poema de William Butler Yeats intitulado “The tower”, de 1937. Essa evocação está no terreno da memória involuntária (para adotar um termo de Proust). O personagem esgota todas as possibilidades para a formação de uma imagem alógica, amnésica, quase afásica, que o poema evocado figura por meio da metáfora do ocaso:

*Now shall I make my soul,
Compelling it to study
In a learned school
Till the wreck of body,
Slow decay of blood,
Testy delirium
Or dull decrepitude,
Or what worse evil come-
The death of friends, or death
Of every brilliant eye
That made a catch in the breath-
Seem but the clouds of the sky
When the horizon fades;
Or a bird's sleepy cry
Among the deepening shades.*

*Preparo a alma, agora,
Votando-a ao estudo
Numa douta demora,
Até o fim de tudo.
Sangue que deteriora,
Desgaste da memória,
Estancamento mudo.
Ou, ainda pior,
A morte dos que outrora
Foram grandes, do olhar
Que fez sustar o alento –
Como as nuvens no ar
Quando o sol cai e um lento
Grito de ave ressoa
Na sombra que se escoia.*

(Trad. Augusto de Campos ²⁷)

Esse é apenas o fragmento final de “The tower”, utilizado por Beckett para a composição de sua peça. Note-se que a proximidade da morte (*wreck of body, slow decay of blood, decrepitude*) é representada como crepúsculo, quando o horizonte se desvanece e as nuvens desaparecem. Há, portanto, uma analogia entre o desvanecer das nuvens, a fragilidade da memória/vida e a existência efêmera da imagem que, nas raras ocasiões em que aparece, logo é tragada “among the deepening shades”.

²⁷ CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 186 e 187.

Deleuze encara a criação da imagem como uma libertação dos aprisionamentos da representação. É um processo que obriga o pensamento a superar os limites convencionais. A imagem acumula uma energia potencial ao dissipar-se. Ela não é nada em si mesma, não tem conteúdo e não manifesta nada: não passa de um reduto de energia. Trata-se de uma imagem do espírito, ou imagem mental, que potencializa um devir, algo irrepresentável, só possível de ser atingido por meio da dissipação da imagem.

Samuel Beckett apresenta a linguagem em sua disfuncionalidade, retratando situações banais, corriqueiras, cômicas, dramáticas, satíricas, improváveis, distópicas e grotescas. Sua arte não tinha como mote ser instrutiva, moralizante, passando ao largo dos paradigmas iluministas, transcendentais, racionalistas e realistas. Beckett trata as falhas, as ruínas do indivíduo moderno ao mesmo tempo em que aborda os malogros da forma, da narração, da razão, da expressão da linguagem e de suas convenções. Segundo Deleuze, “não é apenas que as palavras sejam mentirosas; elas estão tão sobrecarregadas de cálculos e de significações, e também de intenções e de lembranças pessoais, de velhos hábitos que as cimentam, que a sua superfície, tão logo fendida, se fecha”.²⁸

Nas peças, as palavras acabam “afrouxadas” pela introdução de coisas e movimentos, mas também pela proliferação de murmúrios quase inauditos e inesperados. Nas palavras de Deleuze, elas se tornam poesia, produzindo visões e audições.²⁹ Cravadas com buracos, as formulações deixam escapar a sobrecarga de significações, fazendo emancipar uma língua menor cuja potencialidade desarticula ou explicita os limites da língua-sede, exaurindo esquemas prévios e convencionais.

Artigo recebido em 14 de julho de 2023. Aprovado em 6 de setembro de 2023.

²⁸ DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*, op. cit., p. 29.

²⁹ Ver *idem*.