



BECKETT COM DELEUZE: TECITURAS POSSÍVEIS DO ESGOTAMENTO

Fabiana Campos Baptista*

* fabianabap@ig.com.br

Doutora em Psicopatologia e Psicanálise pela Universidade Paris Diderot Sorbonne Cité, Professora do Centro Universitário de Belo Horizonte.

RESUMO: Defendendo a ideia de que a tarefa maior do escritor contemporâneo é denunciar o caráter ilusório da arte representativa, o autor irlandês Samuel Beckett realiza em sua obra um processo, nomeado por Deleuze, de esgotamento da linguagem. Primeiramente, mostraremos esse exercício beckettiano na busca do esgotamento da linguagem em sua trilogia romanesca do pós-guerra. Em seguida, mostraremos como em suas peças para televisão, pouco analisadas por seus críticos, esse projeto de esgotamento se fará presente, indo inclusive mais além: Beckett propõe não somente esgotar as palavras e as vozes, mas esgotar todas as possibilidades de expressão através do espaço e das imagens.

PALAVRAS-CHAVE: esgotamento da linguagem; imagens; vozes; Beckett; Deleuze.

RÉSUMÉ: A partir de l'idée que la tâche de l'écrivain contemporain est celle de montrer le caractère illusoire de l'art représentative, l'écrivain irlandais Samuel Beckett réalise dans son œuvre un processus, nommé par Deleuze, d'épuisement du langage. D'abord, nous allons montrer cette recherche de l'épuisement du langage dans sa trilogie romanesque du post guerre. Ensuite, nous allons montrer comment dans les pièces pour la télévision, peu analysés par ses critiques, le projet d'épuisement du langage sera présent, mais situé dans un au-delà: Beckett propose non seulement épuiser les mots et les voix, mais aussi d'épuiser toutes les possibilités d'expression à travers l'espace et les images.

MOTS-CLÉS: épuisement du langage; images; voix; Beckett; Deleuze.

INTRODUÇÃO

Em uma leitura das peças televisivas do escritor irlandês Samuel Beckett, o filósofo Gilles Deleuze desenvolve um conceito que, segundo ele, perpassa toda a obra beckettiana, desde a prosa linear e quase realista da juventude até as últimas peças, marcadas por um forte minimalismo e pelo abandono do suporte da linguagem. Esse conceito, chamado de “O esgotado”, é finamente destrinchado em uma publicação que Deleuze faz em 1992 e que foi anexada como posfácio de um livro que reúne quatro roteiros de peças para televisão de Beckett – *Quad*, *Trio de Fântome*, *...que nuages...* e *Nacht und Traüme*. Escritos primeiramente em inglês e publicados em 1980, esses roteiros irão ser objeto de estudo para Deleuze, que, em seu interesse pela imagem cinematográfica, irá articular a obra de Beckett a uma nova percepção de leitura, ligada à ideia da capacidade da imagem em produzir um evento.

A análise deleuziana da obra de Beckett fará uso de uma noção nomeada por ele de “língua”, que, juntamente com o conceito de “esgotado”, servirão de norte teórico para a compreensão do caminho percorrido pelo escritor para livrar-se, paulatinamente, do suporte da linguagem. Assim, partindo da combinatória, o filósofo observa que em Beckett há uma preocupação com o que ele chama de processo de esgotamento da linguagem, processo esse que será realizado, primeiramente, através da combinatória exaustiva das palavras, em seguida das

vozes e por último do espaço e das imagens. Essa combinatória exaustiva dará, então, origem a quatro maneiras de esgotar o possível: “língua I – língua de nomes”, “língua II – língua de vozes” ou “língua III – língua de espaços e de imagens”. Essas línguas evidenciam os movimentos de esgotamento do possível que perpassa toda a obra beckettiana. Haveria, assim, quatro caminhos para se esgotar o possível em Beckett: formando séries exaustivas de palavras, estancando-se os fluxos das vozes, extenuando as potencialidades do espaço ou dissipando a potência da imagem.¹ Para compreendermos como se constituem essas línguas que promovem o esgotamento do possível, vejamos como Deleuze entende a figura do esgotado.

A FIGURA DO ESGOTADO EM DELEUZE

Distinguindo a fadiga do esgotamento, Deleuze precisa que estar esgotado é estar ativo para nada. A figura do fatigado é apresentada como aquele que esgotou todas as possibilidades de um acontecimento qualquer se realizar. Ele explorou todo o possível e por isso se encontra fatigado dessa execução exaustiva. Para o fatigado, há sempre um objetivo a ser cumprido ao se realizar determinada tarefa. Para sair, explicita Deleuze, calçamos sapatos; para ficar em casa, pantufas. Se faz dia, saímos para realizar uma ação; se faz noite, ficamos em casa. Realizar o possível significa realizar uma ação levando-se em conta determinados objetivos e certas preferências pessoais. A realização é um horizonte de possibilidades.

1. DELEUZE. *L'épuisé*, p. 66-67.

Contrapondo-se à figura do fatigado, Deleuze nota que o esgotado é aquele que renunciou a esses objetivos, que renunciou à realização de algo visando um objetivo específico e que renunciou até mesmo à realização de algo segundo suas preferências. A figura do esgotado nos remete àquele que, tendo explorado todas as possibilidades, as esgota de tal forma que o sentido daquela ação se perde completamente. Aliás, a preocupação do esgotado não é com o sentido, mas com a própria exploração de todas as possibilidades do possível. Para esgotar o possível, Deleuze sublinha que se deve primeiramente realizar a arte ou a ciência da combinatória. O que importa na combinatória não é exatamente o sentido das ações ou das palavras em si, mas a articulação delas entre si. O objetivo dessa combinatória é o próprio ato de combinar. Preocupa-se com o número de maneira que se pode arrumar determinados elementos em posições diversas, em que cada maneira se diferencie, por exemplo, pela ordem em que os elementos aparecem na série. Para se realizar essa combinatória é preciso, entretanto, “ser esgotado”, isto é, realizar a combinatória só faz sentido se o próprio sujeito se apresente como esgotado. O esgotado é aquele que renunciou a toda ordem de preferência, que renunciou à realização de objetivos, que renunciou à significação das palavras e das coisas. É preciso assim que ele seja bastante desinteressado e bastante escrupuloso.

Para explicitar como a figura do esgotado e as formas de esgotamento se tecem nos escritos de Beckett, Deleuze parte do pressuposto que a função primordial da linguagem é nomear o possível. Ele chama de língua I a língua de nomes, que é uma língua que enumera os objetos e as palavras. Ela aparece notadamente nos romances e nas peças de teatro do pós-guerra, tais como *Malone Morre* ou *Esperando Godot*. A língua I corresponde à primeira maneira de esgotar o possível, através da formação infinita e quase exaustiva de séries de coisas, de objetos ou de palavras. Trata-se de uma língua que visa combinar, seriar e associar palavras ou objetos, realizando inventários. É uma língua “atômica, disjuntiva, cortada, picada, em que a enumeração substitui as proposições, e as relações combinatórias, as relações sintaxes: uma língua de nomes”². Para que essa associação de palavras e de coisas seja possível, é preciso que as relações de coisas sejam idênticas às relações de palavras, de tal modo que as palavras não simplesmente permitam a realização do possível, mas que deem a esse possível uma realidade que o seja própria, mais precisamente esgotável. Na realização desse esgotamento das palavras através da combinatória exaustiva, Beckett evita se ocupar do sentido das palavras, das frases ou da própria história, produzindo romances provocadores, de difícil leitura e por vezes considerados pela crítica como obscuros.

2. DELEUZE. *L'épuisé*, p. 66.

A FIGURA DO ESGOTADO EM BECKETT

Na trilogia romanesca do pós-guerra, composta por *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*, podemos observar o uso que Beckett faz dessa “língua de nomes”, até ultrapassá-la e passar a usar a língua II, “língua de vozes”. Considerada como um grande monólogo de um mesmo personagem, a trilogia encena, de modo gradativo, o processo de fracasso da linguagem em dar conta de representar sua experiência subjetiva. Este narrador-personagem atravessa a obra beckettiana, deixando rastros de sua escrita nominativa e enumerativa, apontando para as experiências de um corpo macilento e pálido em um espaço literário cada vez mais retraído. A linguagem é, assim, um meio e um muro: um meio de se ter acesso às experiências subjetivas e um muro que impede a simbolização total dessas experiências. O personagem aceita o acesso à linguagem para em seguida negá-la, é um “sim” para um “não”: Molloy a utiliza como ferramenta de trabalho, Malone a utiliza para esperar a morte e *O Inominável* a utiliza em seu aspecto fonético e a nega, mostrando que nem tudo pode ser passado à palavra.

Assim, a língua I aparece na trilogia, segundo Deleuze, como um experimento beckettiano, em que ele opera pela via da combinatória exaustiva das palavras e das coisas. Em *Molloy*, a personagem vive, após um período de errância forçada, em um espaço delimitado, mais propriamente, o

quarto de sua mãe. Molloy se movia até então por inércia, mostra-se incapaz de se lembrar porque iniciou seu relato e sua existência é quase um fardo. Ele está só, doente, velho. É das palavras que tira seu sustento, escrevendo folhas que “eles” o levam, a recompensa vinda de sua produtividade. Suas histórias são, assim, relatadas por uma espécie de compulsão interior, revelando que a obsessão pela escrita aponta para o fato de que a linguagem não serve. Esta, desgastada e incapaz de levar ao diálogo, não dá conta nem mesmo de elaborar um discurso interior reconfortante. Sua maneira de esgotar o possível emerge de forma inusitada na célebre cena em que Molloy se ocupa de suas pedras de chupar. Ele as combina de tal forma a produzir o esgotamento das possibilidades. O esgotamento é extenuado, dissipado, e renuncia a qualquer organização em torno de um objetivo:

Bom. Agora posso começar a chupar. Olhem bem para mim. Pego uma pedra no bolso direito do casaco, chupo-a, não a chupo mais, coloco-a no bolso esquerdo do casaco, o vazio (de pedras). Pego uma segunda pedra no bolso direito do casaco, chupo-a, coloco-a no bolso esquerdo do casaco. E assim por diante, até que o bolso direito do casaco esteja vazio (fora seu conteúdo habitual e de passagem) e que as seis pedras que acabo de chupar, uma após a outra, estejam todas no bolso esquerdo do casaco. Parando então, e me concentrando, pois trata-se de não fazer uma besteira, transfiro para o bolso di-

reito do casaco, onde não há mais pedras, as cinco pedras do bolso direito das calças, que substituo pelas cinco pedras do bolso esquerdo das calças, que substituo pelas seis pedras do bolso esquerdo do casaco; eis então que não há de novo mais pedras no bolso esquerdo do meu casaco, enquanto o bolso direito do meu casaco está de novo guarnecido, e da maneira certa, quer dizer, com pedras diferentes daquelas que acabo de chupar e que me ponho a chupar por sua vez, uma após a outra, e a transferir gradativamente para o bolso esquerdo do meu casaco, tendo a certeza, tanto quanto se pode ter certeza com essa ordem de ideias, de que não chupo as mesmas pedras que ainda há pouco, mas outras (...). E aqui estou pronto para recomeçar. Devo continuar? Não, pois está claro que ao fim da próxima série de chupadas e transferências, a situação inicial se restabelecerá.³

3. BECKETT. *Molloy*, p. 106.

De Molloy, personagem que consegue se manter em um corpo, ainda que errante, Beckett dá origem, no segundo romance da trilogia, a Malone, que espera a morte em sua cama. Aliás, sua única preocupação é acabar de morrer. Malone espera – não *Godot* – mas o último golpe que vai, finalmente, retirá-lo a vida: “logo enfim vou estar bem morto apesar de tudo. (...). Poderia morrer hoje, se quisesse, fazendo um pequeno esforço, seu eu pudesse querer, se eu pudesse fazer um esforço. Mas não me custa nada me deixar morrer, quietinho, sem precipitar as coisas”.⁴ Enquanto

4. BECKETT. *Malone Morre*, p. 09.

a morte não vem, Malone se conta histórias. Seu material consiste em um pequeno lápis, um pedaço de papel e ideias. Ele escreve pequenas histórias, inventadas na hora – *textos para nada* – em uma tentativa insólita de fazer o tempo passar mais rápido, enquanto a morte não vem. Seu espaço reduz-se a um quarto repleto de palavras e histórias que delimitam um espaço literário. Se seu corpo é moribundo, seu psiquismo fala através dessas histórias sem sentido ou mesmo através do silêncio: “sim, não preciso refletir, nem antes nem depois, é só abrir a boca para que ela preste testemunho sobre minha velha história e sobre o longo silêncio que me deixou mudo, tanto que agora tudo é silêncio. E se um dia eu me calar, é porque não há mais nada a dizer, embora nada tenha sido dito”.⁵

Entretanto, para esgotar o possível com as palavras é preciso ir mais além, pois será preciso esgotar as próprias palavras, ou seja, tentar não mais precisar delas. Deleuze mostra que a superação ou o abandono da superfície das palavras não será alcançada com a língua de nomes, mas com uma outra língua, chamada por ele de língua de vozes. Tal língua não se interessa pela combinatória exaustiva de nomes e de objetos, mas por seu fluxo. As vozes, tomadas como ondas que distribuem as palavras, permitem estancar o fluxo. Essa preocupação beckettiana em fazer desabar o edifício de palavras surge claramente com *O Inominável*: estamos diante de

5. BECKETT. *Malone Morre*, p. 79.

uma “bola falante” sem nome. O que existe aqui é uma voz - ou vozes - que falam sem cessar. Não se trata mais exatamente de produzir significados, mas de inventar histórias, evocar lembranças, construir narrativas sem fazer apelo ao sentido. O “eu” não habita um corpo, mas é reduzido a uma rede de palavras, ou mais precisamente, a uma máquina de palavras, funcionando de forma quase autônoma:

Sou toda uma outra coisa, uma coisa muda, num lugar duro, vazio, fechado, seco, nítido, negro, onde nada se mexe, nada fala, e que eu escuto, e que eu ouço, e que eu procuro, como um animal nascido numa jaula de animais nascidos numa jaula de animais nascidos numa jaula de animais nascidos numa jaula de animais nascidos numa jaula de animais nascidos e mortos numa jaula de animais nascidos e mortos numa jaula de animais nascidos e mortos numa jaula nascidos e mortos nascidos e mortos numa jaula numa jaula nascidos e depois mortos nascidos e depois mortos.⁶

Seu monólogo interior faz existir um referente enigmático que não nos permite chegar à significação do que ele diz. *O Inominável* atesta que as palavras não servem e seu discurso é produzido à duras penas, em que cada palavra se junta à outra, não produzindo, entretanto, um sentido. O estilo de seu texto se define por uma contínua recapitulação

para apagar os traços da escrita, produzindo no leitor um efeito perturbador. Neste romance, não há “nada de eu, nada de ter, nada de ser. Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante”.⁷

Assim, Beckett evoca não personagens protegidos por um nome, mas a vozes que ecoam nesse personagem: “mas é unicamente uma questão de vozes, qualquer outra imagem deve ser afastada”⁸ e mais adiante: “é uma questão de palavras, de vozes, é preciso não esquecer”.⁹ É o Outro que será o enunciador das palavras, já que, afinal, a língua é sempre estrangeira. Operando a linguagem dessa forma, Beckett rejeita todo recurso possível ao sentido, em que a língua aparece e se mostra a partir daquilo que é ela realmente: essencialmente xenopática. A referência é sempre ao que falha e ao que faz ruptura na fala e na aparelhagem do discurso. Retendo a significação à referência, Beckett nos mostra a linguagem como uma sequência de palavras, de significantes articulados entre si, confinados ao fora de sentido e se produzindo a partir de uma perda fundamental quanto ao Outro. Este romance faz assim vibrar o vazio – e não o sentido – apontando para a escolha de uma solidão radical, que prescinde do Outro.¹⁰ Os personagens evocados pelo *Inominável* fazem parte dele mesmo, são na verdade múltiplas facetas de um Eu fragmentado, sem individuação. As vozes se proliferam e falam através dele, sem que ele tenha

6. BECKETT. *O Inominável*, p. 150.

7. BECKETT. *O Inominável*, p. 42.

8. BECKETT. *O Inominável*, p. 100.

9. BECKETT. *O Inominável*, p. 147.

10. BAPTISTA. *Les écrits innommables de Samuel Beckett*, p. 23.

controle sobre isso. São as variadas entonações e modulações da voz que evocam uma gramática pulsional, puro encontro com a língua e seus efeitos sobre o corpo.

Ao discutir sobre o lugar da escrita, do vazio e da obscuridade do eu nos textos beckettianos, Blanchot afirma que estes giram constantemente em torno de uma fala errante, ávida e exigente.¹¹ Blanchot aponta que, nessa trilogia, ocorre a retração espacial e egoica do personagem, que é um só. Ele se questiona quem é esse que fala no Inominável, quem é esse eu condenado a falar sem repouso e sem descanso. Há um lugar vazio a partir do qual se estrutura uma fala vazia, coberta apenas de um eu poroso e agonizante. Para ele, o ato de escrever faz funcionar um espaço coberto pelo anonimato da linguagem.

Beckett inventa e se reinventa, em uma tentativa paulatina de colocar em prática seu projeto estético apresentado ainda em 1936, em uma carta dirigida a um colega alemão.¹² O autor irlandês defende que o esgotamento da linguagem é a tarefa maior do escritor contemporâneo. Se esse projeto estético de esgotamento da linguagem se esboça na trilogia, será nas peças para televisão, pouco analisadas por seus críticos, que esse projeto de esgotamento se fará presente, indo inclusive mais além: Beckett propõe não somente esgotar as palavras e as vozes ou esgotar a linguagem, mas esgotar todas as possibilidades de expressão através do espaço e das

imagens. Beckett é bem claro ao apresentar, por exemplo, sua peça para televisão, *Quad*: trata-se de esgotar o espaço. O esgotado, tomado aqui não no sentido negativo, mas no sentido positivo de abertura para uma gama de infinitas possibilidades, dá a ver o valor de uma obra. O esgotado revela a invenção desse modo menor do dizer, em um “work in regress”. Mas de que se trata esse esgotamento? Como é possível esgotar o espaço ou as imagens?

“FAZER UMA IMAGEM”

Segundo Deleuze, após ter esgotado o possível através das palavras e em seguida das vozes, Beckett continuará seu exercício de esgotamento através das imagens e do espaço. Esse processo de esgotamento via imagens e espaço será o foco da análise de Deleuze, em um segundo momento. Não mais combinatórias, séries, objetos enumeráveis, mas buracos ou alguma coisa que se refira ao visual ou ao sonoro. Essa é a língua III, totalmente liberada do aprisionamento das palavras e das vozes, pois não mais se trata de criar uma imaginação que evoque a memória, não mais se trata de criar vozes que evoquem lembranças insuportáveis ou histórias absurdas. Trata-se de criar uma imagem pura, que não esteja ligada a nenhuma lembrança. Trata-se de produzir, ou melhor dizendo, de “fazer uma imagem” – “c’est fait je fait l’image” –,¹³ que não é um objeto, mas um processo de criação com duração limitada.

11. BLANCHOT. *Le livre à venir*, p. 35.

12. ANDRADE. *Samuel Beckett: o silêncio possível*, p. 56.

13. BECKETT. *L’image*, p. 18.

Para se esgotar o possível através das imagens, Beckett faz uso de seu caráter efêmero: uma imagem “que é feita” tem a duração do nosso olhar sobre ela. Em *...que nuages...* o rosto feminino aparece quase sem cabeça, como um rosto suspenso no vazio. Ele será revelado somente no final da peça, aparecendo como cabeça morta, sob os apelos obsessivos do personagem H pedindo que o rosto retorne. Esse rosto se inclina, vira para o lado, se apaga e se desfaz exatamente como uma nuvem ou uma fumaça de neblina. A imagem se dissipa como as nuvens que passam pelo céu, tal como indicado no poema de William Butler Yeats, que dá título à peça.

Certamente as imagens se proliferam em uma série de romances beckettianos, mas na televisão elas ganham um contorno diferente. Em *Trio de Fantôme*, por exemplo, o velho personagem S (silhueta) termina a cena levantando a cabeça e mostrando seu rosto gasto. A imagem se apaga nesse momento, em que a composição de Beethoven, que dá origem ao nome da peça – Trio para piano, viola e violoncelo, Opus 71, número 1, conhecido como *O Fantasma* – parece ecoar do gravador que o velho mantinha todo o tempo em seu colo. É interessante notar como a ideia de Beckett é de iniciar a peça com uma voz feminina que tem como função descrever o local da ação, da qual ela não participa. Ela introduz, na verdade, os elementos que irão compor a imagem da personagem S, até que a imagem falará por si só, sem, no

entanto, utilizar o auxílio das palavras. A fala não está necessariamente articulada a um discurso, já que se apoia em uma vertente libidinal e não em seus efeitos de significação. Por sua vez, a imagem não é definida por seu conteúdo, mas sobretudo por sua forma, por uma espécie de tensão interna, que a permite de se liberar de lembranças. Ela não é um objeto, mas um processo indefinido e efêmero, aparecendo àquele que a faz como uma repetição visual ou sonora, que se compõe e se decompõe de forma exaustiva.

A VASTIDÃO LIMITADA DE QUAD

A língua III remete também ao espaço, mais precisamente à sua vastidão. Tal espaço deve ser um espaço qualquer, desafetado, ou um espaço que nunca foi afetado, ainda que ele seja bem determinado geometricamente. O espaço é, pois, uma repetição motora, onde se encenam posturas e posições. O esgotamento do espaço aparecerá de forma clara na peça *Quad*.

Em *Quad*, peça televisiva escrita originalmente em inglês em 1980, o esgotamento aparece em seu estado puro e nos interroga sobre seu lugar na obra de Beckett. Composta para a televisão e traduzida pelo próprio autor para o francês, *Quad* foi encenada pela primeira vez em 1981 pela Stüddeutscher Rundfunk e transmitida pela RFA. É uma peça composta por quatro intérpretes, de preferência com

alguma experiência na dança, que percorrem uma área determinada e seguindo um trajeto pessoal igualmente pré-determinado. As indicações cênicas de Beckett são extremamente precisas e imutáveis. A área onde os intérpretes devem realizar seu traçado é a forma de um quadrado, cujo título *Quad* vem justificar essa apócope de quadrilátero. Trata-se de percorrer o quadrado de forma a esgotar suas potencialidades. Para fazê-lo, os intérpretes devem percorrer toda a área do quadrado a partir de trajetos que formam combinações variadas e nunca iguais. Cada um terá uma trajetória bem delimitada e seguirá seu caminho sem se chocar com o outro intérprete, que também terá seu caminho determinado previamente.

Assim, o intérprete 1 traçará um trajeto que vai de AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD e DA. O trajeto de 2 será BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC e CB, o do intérprete 3 será CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB e BC. E o trajeto de 4 será DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA e AD. O intérprete 1 entrará em A, realizará seu trajeto e em seguida 3 irá se juntar a ele. Eles seguirão seus trajetos e 4 se juntará eles. Juntos, eles realizarão seus trajetos e 2 se juntará a eles. Finalmente, os quatro realizarão juntos seus trajetos até que o intérprete 1 saia de cena. Os outros continuarão seus trajetos, até que o intérprete 3 saia de cena. Os intérpretes 2 e 4 continuam a trajetória deles, até que 4 abandone a cena. A primeira série é assim esgotada

e dá início a uma nova combinação, que começará pelo trajeto solo do intérprete 2. Todos esses movimentos devem ser executados de forma ininterrupta pelos intérpretes, que serão filmados por uma câmera única e fixa, colocada ao alto do quadrado. Os solos possíveis a serem realizados pelos intérpretes devem ser todos esgotados, como bem indica Beckett: “quatro solos possíveis, todos assim esgotados. Seis duos possíveis (de dois a dois), todos assim esgotados. Quatro trios possíveis duas vezes, todos assim esgotados. Sem se chocarem, começar, continuar e fechar ao fundo em 1, que termina seu trajeto sozinho”.¹⁴

Cada um dos intérpretes terá uma luz de cor específica que se acenderá a cada vez que entrar na área do quadrado. Vestidos de longas túnicas com capuz, os intérpretes devem ser tão parecidos quanto possível em estatura e a diferenciação entre eles se fará somente pela cor da roupa, a mesma cor que se acenderá assim que eles iniciarem seus trajetos. A peça é pura imagem, a música é garantida pelos passos e ruídos rítmicos de cada um durante o trajeto, como corpos que falam através dos sons que eles produzem. Assim os intérpretes caminham, desaparecem, retornam, somem e voltam a aparecer, marcando uma paisagem própria. A caminhada é fatigante, mas o que importa é o espaço a ser esgotado, pelas múltiplas combinações que se fazem. Aqui, o objeto a ser esgotado não é a palavra, mas as potencialidades de

14. BECKETT. *Quad*, p. 11.

um espaço qualquer, mas limitado. As potencialidades desse espaço limitado referem-se à exploração de todas as suas possibilidades, dando suporte para que um acontecimento se realize. *Quad* é, assim, uma espécie de criação pictórica. Há na peça a visualização do tempo, fazendo de suas personagens prisioneiras do tempo, isto é, do quadrado.

A exploração do espaço é exaustiva, pois ela investe em todos os pontos cardinais. Trata-se de recobrir e de percorrer todas as direções possíveis, em linha reta. Trata-se de considerar o espaço em um sentido novo. As potencialidades do espaço se referem à exploração de todas as suas possibilidades, dando suporte para que um acontecimento se realize. O espaço é, assim, anterior à realização e sua potencialidade pertence ao possível.

DA CRIAÇÃO DO POSSÍVEL

Essas línguas finamente destrinchadas por Deleuze se constituíram como uma maneira de se aproximar do exercício beckettiano do esgotamento. Ultrapassando a ideia de um certo niilismo, as análises de Deleuze apontam, ao contrário, para seu avesso: trata-se de se estar ativado, não para a realização de um objetivo qualquer, mas ativado para nada. Para escrever seus romances, Beckett insiste na ideia de que a arte provém do fato que “o artista deve se livrar de conhecimentos exteriores, a fim de refinar suas

percepções buscando uma visão clara, concentrada, do ser interior fundamental”.¹⁵ Segundo ele, a tarefa do escritor deve ser a de mostrar a impossibilidade de representar a realidade subjetiva através das palavras. Essa tarefa será paulatinamente realizada em seus escritos que não cessarão de revelar que a linguagem representa, na verdade, a coisa morta. Ele leva o leitor a compreender que o significante não representa a coisa e que a palavra é a morte da coisa. Assim, o autor irlandês inventa uma estética bem original: nenhum recurso ao sentido e nenhuma referência ao Outro.

Suportando cada vez menos as palavras, Beckett tenta fazer operar em sua obra, notadamente nas peças para televisão, sua dissolução. As palavras são plenas de significação, de intenções, de lembranças pessoais, de “velhos hábitos” que acabam por cimentá-las e aprisioná-las. Para Deleuze, faltam às palavras uma certa “pontuação de deiscência”. Seria somente a partir de seu esvaziamento, de seu esgotamento e do fim da “apoteose da palavra”, que poderíamos chegar à “criação do possível”, como aponta Pál Pelbart.¹⁶ Beckett ultrapassa essa limitação da linguagem notadamente ao construir suas peças para televisão, apresentando-as seja como palavras faladas, como em *Quad*, seja servindo-se delas para enumerar, apresentar ou servir de decoração, como em *Trio de Fantôme*.

15. BAIR. *Samuel Beckett*, p. 198.

16. PAL PELBART. *O avesso do niilismo*, p. 67.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio. **Samuel Beckett**: o silêncio possível. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

BAIR, Deirdre. **Samuel Beckett**. Traduit de l'anglais par Léo Dilé. Paris: Fayard, 1979.

BAPTISTA, Fabiana. **Effondrement du langage et inexistence de l'Autre dans L'Innommable de Samuel Beckett**. 2010. Dissertação de mestrado. Université Paris 8. Paris, 28 de junho de 2010.

BAPTISTA, Fabiana. Les écrits innommables de Samuel Beckett. **La lettre mensuelle**: revue des ACF, n° 306, 2011.

BECKETT, Samuel. **L'image**. Paris: Les éditions de Minuit, 1988.

BECKETT, Samuel. **Malone Morre**. São Paulo: Codex, 2004.

BECKETT, Samuel. **Molloy**. São Paulo: Editora Globo, 2007.

BECKETT, Samuel. **O Inominável**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009.

BECKETT, Samuel. **Quad et autres pièces pour la télévision**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.

BLANCHOT, Maurice. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard, 1986.

DELEUZE, Gilles. L'épuisé. In: BECKETT, Samuel. **Quad et autres pièces pour la télévision**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.

PÁL PELBART, Peter. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: N-1 Edições, 2013.