

O ESTILO TARDIO: DELEUZE E BECKETT **THE LATE STYLE: DELEUZE AND BECKETT**

*Larissa Drigo Agostinho**

*Ici tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait. Tout cesse, sans cesse.
[...] C'est ça, la littérature. (Samuel Beckett)*

RESUMO *Procuramos demonstrar, a partir de uma relação entre a noção adorniana de estilo tardio e obras tardias de Deleuze — sobretudo *L'épuisé*, que trata da obra igualmente tardia de Beckett para a televisão — que há no pensamento deleuziano uma importante reflexão sobre a morte. Procuramos salienta a presença desta ideia e diferenciar a morte da noção de negativo, criticada pelo autor. Uma vez traçada a natureza desta reflexão, pretendemos questionar sua relevância no estudo da obra de Beckett.*

Palavras chave: *Imagem, Possível, Morte, Negatividade.*

Abstract: *In this article, we sought to demonstrate that there is in Deleuze's philosophy an original reflection on death, which cannot be exhausted by an idea of negativity so common inside the Hegelian tradition. To achieve this objective a relation will be draw between Adornian notion of late style and Deleuze's late works - especially *L'épuisé*, We seek to highlight the presence of this idea of death and to differentiate it from the notion of negative so criticized by Deleuze. Once drawn the nature of this reflection, we intend to question its preponderance in Beckett's late works for television.*

* Universidade de Paris IV – Sobornne. Artigo recebido em 01/05/2016 e aprovado em 14/10/2016.

Keywords: *Image, Possible, Death, Negativity.*

1 Introdução

Certas obras de arte tardias têm um caráter particular, pois não apresentam o resultado de um desenvolvimento progressivo, mas sim de uma história. Uma história intempestiva, em que a forma sofre uma transformação tal que não pode ser explicada do ponto de vista da expressão ou do psicológico. Para Adorno, a lei formal do estilo tardio revela-se precisamente pelo contato que estabelece com a morte. Não que a morte dilacere e dissolva a força da obra, ela, na verdade, transfigura a subjetividade, que resiste diante da morte e a metamorfoseia numa forma de verdade.

O estilo tardio é marcado por gestos irascíveis que, sem expressão, destroem as barreiras nas quais até então a forma se sustentava. Uma ruptura visível na superfície mesma da obra: “Tocada pela morte, a mão do mestre libera massas de material que ele usou para criar formas; suas lágrimas e fissuras testemunham a impotência finita do eu diante do ser. Esta é sua obra final” (Adorno, 2000, p. 566).

Se a obra tardia de Beethoven dilacera a aparência e rompe com todo desenvolvimento é porque ela é movida por dois extremos irreconciliáveis. Esses extremos dizem respeito à técnica de composição, ao uníssono da frase e à polifonia. Adorno (2000, p. 567) explica esta fratura afirmando que a objetividade é uma paisagem fraturada, e a subjetividade seria a luz que *resplandece e irradia a vida*. Sem uma síntese harmônica, a força da dissociação as dilacera no tempo, talvez para preservá-las da *eternidade*.

Para Said (2006, p. 7), o estilo tardio envolve tensão não serena, não harmônica, “improdutividade produtiva que se coloca contra”. O estilo tardio é animado por uma negatividade que constitui seu caráter irremediavelmente irreconciliável. Essas obras são o testemunho de uma “totalidade perdida”. No entanto, é justamente por essa razão que as obras do estilo tardio impressionam, pois nelas podemos vislumbrar o futuro da arte. Assim, no estilo tardio de Beethoven, delinea-se o que está no seio da música moderna até os nossos dias.

É importante salientar que Adorno, no curto ensaio sobre o estilo tardio de Beethoven, não faz referência nenhuma à “negatividade” ou à perda da totalidade da obra musical. A base de seu argumento está em afirmar que o estilo tardio não apenas dissolve ou dilacera certo estado do material musical como, ao fazê-lo, abre um horizonte *novo* para a história da música.

Adorno também seria, para Said, uma figura do estilo tardio, estilo este que adquire quem está no final da vida, totalmente consciente, cheio de me-

mória e também extremamente seguro e certo com relação ao próprio presente (Said, 2006, p. 14). A questão que o estilo tardio nos coloca é a de saber que consciência é essa, o que é esse saber sobre o presente que só pode se manifestar no momento em que a vida atinge seu ponto de maior fragilidade, em que ela se depara com a morte.

O estilo tardio de Beethoven, em que se colocam os desafios e problemas com os quais a música por vir deverá obrigatoriamente se confrontar, nos permite afirmar, com Said (2006, p. 13), que tardio é o que sobrevive para além do aceitável ou normal, aquilo que impõe um limite que não pode ser ultrapassado, apenas aprofundado. É por essas razões que Adorno afirmava que obras tardias são verdadeiras catástrofes. Isso significa que elas não são o fim para aqueles que ficam e podem ser banhados pela luz que delas irradia.

Já na obra de Deleuze, o estilo tardio, seja ele filosófico ou criação artística, que faz da proximidade com a morte o motor de sua própria renovação, tem uma função específica: reconfigurar a noção de limite ou repensar uma cisão que teria marcado toda a história da filosofia.

Talvez a questão *O que é a filosofia?* só possa ser colocada tarde quando vem a velhice e a hora de falar concretamente. Na verdade, a bibliografia é muito curta. É uma questão que se coloca à meia-noite, quando não há mais nada para perguntar. (...) Há casos em que a velhice dá, não uma eterna juventude, mas uma soberana liberdade, uma necessidade pura onde gozamos de um momento de graça entre a vida e a morte, e onde todas as peças da máquina se combinam para enviar ao futuro um traço que atravessa as eras: Ticiano, Turner, Monet. (Deleuze; Guatarri, 1991, p. 7)

É justamente a velhice que permite, segundo os autores, que esta questão “o que é a filosofia?” seja colocada abertamente, sem desvios, exigindo uma resposta *concreta*. Exemplos do dom ofertado pela terceira idade podem ser encontrados não apenas na arte, mas também na filosofia. *A crítica do julgamento*, por exemplo, é uma obra em que “todas as faculdades ultrapassam seus limites, os mesmos limites que Kant havia cuidadosamente fixado em seus livros de maturidade” (Deleuze; Guatarri, 1991, p. 8).

Aqui se apresenta a questão que, desde *Diferença e repetição*, é fundamental para o pensamento deleuziano, quando se trata de criticar a metafísica ou a razão e delimitar o espaço de uma filosofia desprendida das amarras da representação, Deleuze recorre invariavelmente à noção de *limite*¹. É ela que desvela o que é próprio de cada faculdade, pois, ao atingir seu limite, as faculdades encontram o que as constitui, seu outro ou o que lhe é próprio. Esta noção pode nos ajudar a compreender também a tarefa nietzschiana que Deleuze

1 Cf. Lapoujade, D. “Conclusion. philosophie-limite”. In: Deleuze. Les mouvements aberrants. Paris: Minuit, 2014. p. 292.

recupera, a reversão do platonismo, pois ela nos permite compreender que não se trata aqui de uma simples inversão, revalorizar o sensível que teria sido deixado de lado por um pensamento da Ideia como forma pura, mas de encontrar, no limite entre a cisão que separa a Ideia e o sensível, uma maneira de *reverter* a própria cisão e assim redefinir os limites ou o limite, agora como espaço de encontro e reconfiguração do empírico e do transcendental, ou seja, o limite é o “ponto de passagem” que transfigura a natureza da Ideia e do sensível, este ponto em que eles se encontram, em que suas naturezas se transformam, esse “ponto de passagem”, o limite, pode estar em qualquer lugar. Essa é a verdadeira imagem, a imagem não representativa, uma Ideia que se tornou, que é, que aparece justamente como sendo sensível.

Por essa razão, podemos afirmar que o pensamento deleuziano é, desde o princípio, habitado por essas forças caóticas que irromperiam apenas quando nos aproximamos da morte. Ao pensar o eterno retorno, por exemplo, Deleuze encontra no caos não apenas uma força destruidora, que desgoverna a razão, potência externa que a filosofia madura confrontaria para garantir ordem e harmonia àquilo que a morte dilacerou. Como nos mitos primordiais, é do caos que o cosmos se desprende, e é neste abismo sem fundo que a filosofia mergulha para construir, a partir da potência de um pensamento sem fundamento, um conceito à altura da Vida.

Assim, a proximidade com a morte, esse estilo tardio é uma maneira de dilacerar uma certa história da metafísica, uma certa história da filosofia, ele seria uma das figuras dessa crítica e reinvenção filosófica. É justamente no interior dessa crítica que podemos dimensionar a natureza e a importância da renovação do conceito de limite.

A crítica deleuziana ao pensamento representativo procura demonstrar que este se funda numa imagem do pensamento, de cunho moral, que é tomada de empréstimo do senso comum. A filosofia toma como universalmente reconhecida a forma da representação ou da reconhecimento em geral. Ela pressupõe que todos sabem o que significa “ser”, “pensar” ou “eu”. O pensamento é tomado como exercício natural de uma faculdade dotada para o verdadeiro, da qual depende a boa vontade daquele que pensa e a natureza mesma do pensamento. “A forma mais geral da representação está, portanto, no elemento de um senso comum como natureza correta e boa vontade” (Deleuze, 1969, p. 171). Nessas condições, começar a filosofar ou pensar sem pressupostos requer uma crítica radical da imagem e dos postulados que ela implica. A diferença só pode ser encontrada a partir de uma “luta rigorosa contra a Imagem, denunciada como não-filosófica” (Deleuze, 1969, p. 173).

O que deve ser colocado em questão é a natureza inata ou natural do pensamento, ou o pertencimento de direito do pensamento ao verdadeiro, sua afi-

nidade com o verdadeiro. É o bom senso ou o senso comum, tomados como determinação do pensamento puro, que postulam a universalidade do pensamento e sua comunicabilidade por direito. Essa imagem do pensamento, válida por direito, pressupõe uma divisão do empírico e do transcendental, no interior da qual o transcendental é decalcado da experiência empírica ordinária.

O modelo transcendental implicado na imagem do pensamento é o da reconhecimento. O objeto do pensamento é uma realidade compreendida sob a forma da identidade. A identidade entre pensamento e objeto funda o conhecimento, assim todo objeto de conhecimento é, a princípio, *reconhecido*.² Isso significa que, por natureza ou direito, o pensamento concebe os objetos como eles realmente são. Isso também implica que o objeto é sempre idêntico a si mesmo. Assim, o pensamento encontra nos objetos a realização de sua forma, e esses não são outra coisa a não ser a materialização da forma mesma do pensamento.

O grande problema desse modelo de reconhecimento é que um objeto é sempre carregado de valores. A identidade do objeto porta em si os “valores estabelecidos”. O pensamento encontra então o Estado, a Igreja e todos os valores sob os quais se assentam uma prática social e suas formas de vida. Deleuze recorre à distinção nietzschiana entre os valores estabelecidos e a criação de novos valores para afirmar que esta distinção não é um relativismo histórico, pois o novo difere, na sua forma e na sua natureza, do objeto reconhecido sob a forma da identidade. O novo é sempre novo e se mantém assim, pois não cessa de insistir enquanto tal. Ele não é perecível, descartável ou intercambiável, como uma mercadoria qualquer. Sua potência se conserva como força que leva a novos começos e recomeços. Assim, o pensamento só pode de fato começar quando se depara, quando encontra algo que lhe é totalmente estranho, solicitando forças que estão além da reconhecimento e do reconhecimento. Para Deleuze, só podemos pensar quando o pensamento é forçado a isso, ao se deparar com o que lhe escapa, com o que não pode ser reconhecido ou identificado.

A sensibilidade diante daquilo que só pode ser sentido, pois se encontra diante de seu próprio limite (do insensível) e atinge um exercício transcendental, deixa a alma perplexa e faz pensar. Da mesma maneira, a memória está diante do que lhe é próprio quando se depara com o que só pode ser lembrado; não o que já aconteceu e pode ser acessado pela memória empírica, mas o imemorial. Esta memória transcendental coloca o pensamento diante daquilo que só pode ser pensado. O limite do inteligível se encontra, portanto, no limite de cada faculdade, ou quando todas as faculdades excedem seus próprios limites. O que só pode ser pensado é aquilo diante do qual o sujeito não pode se reconhecer, ou aquilo diante do qual o senso comum fracassa. O ser do

2 Cf. Zourabichvili. “Deleuze. Une philosophie de l'événement”. Paris: PUF, 1994. p. 12.

sensível, o imemorial na memória, o ser do inteligível. *Sentiendum, memorandum, cogitandum*. Cada faculdade sai dos limites que lhe são próprios, limites assinalados pela *doxa*, pelo senso comum. Elas se submetem a uma violência sem a qual não é possível pensar. Para atingir o máximo de sua potência, cada faculdade encontra o paradoxo no seu exercício transcendental, elas se deparam com o que lhes é próprio ao discordarem umas das outras: “Discórdia das faculdades, cadeia de força ou cordão de pó onde cada faculdade se depara com seu limite, e só recebe da outra (ou só comunica a outra) a violência que a coloca diante do que lhe é próprio, como de seu dispar ou de seu incomparável” (Deleuze, 1969, p. 184).

A tarefa posta por *Diferença e repetição* é a procura por uma imagem, uma Ideia como imagem, que escape das duplicações do pensamento representativo. A questão que Deleuze formulará nos seus estudos sobre cinema e também no livro sobre Beckett, a saber, é o que é pensar para além da representação. É possível criar uma imagem, produzir uma imagem, uma ideia, fora do pensamento representativo? O que é pensar para além da reconhecimento, pensar o que escapa ao repertório do senso comum e da *doxa*? Como pensar o novo?

Esgotado

L'épuisé é um texto que pode ser considerado como tardio. Publicado em 1992, está há um ano de distância de *O que é a filosofia?* O esgotamento estaria, de alguma maneira, relacionado com o estilo tardio, com a proximidade da morte ou com a velhice? Evidentemente não se trata aqui de cansaço físico. O cansaço é esgotamento da realização, já o esgotamento propriamente dito concerne ao possível. Esgotar é esgotar *todo o possível*. Esta é a operação que Beckett coloca em cena nos textos que Deleuze comenta: *Quad, Trio du fantôme* (*Ghost trio*), *Que des nuages* (*But the clouds*) e *Nacht und Träume*.

O esgotamento é uma aposta cega de que há algo além dos limites visíveis a olho nu, uma aposta literalmente cega e loucamente confiante. Mover-se, criar, escrever, como quem procura esgotar todas as possibilidades de uma ideia, é um movimento cuja força pode produzir imenso cansaço. Mas a ideia, essa nunca se esgota, somente o corpo, apenas certa forma de vida.

A distinção entre cansaço e esgotamento introduz um conceito fundamental para o pensamento deleuziano, o de síntese disjuntiva. Aqui ela aparece como síntese inclusiva. Para defini-la, Deleuze a distingue da síntese exclusiva. Esta é composta de um par de opostos contraditórios, noite e dia, entrar e sair. Ela provoca o cansaço. Já o esgotamento produz uma disjunção inclusa, “eu fui meu pai, eu fui meu filho”. Os pares de opostos tornam-se possíveis, simples possíveis, e toda existência é também apenas um possível. Aquele

que está cansado não pode realizar mais nada; já o esgotamento é produzido quando não há mais *possibilidades*, quando não se pode mais “possibilizar” (o neologismo é deleuziano). Possibilidades já não podem mais ser criadas, não há mais possíveis. Neste momento, só pode haver o impossível. Deleuze cita Beckett (1992, p. 57): “Que me peçam o impossível, quero isso mesmo, o que mais podem pedir-me?” Se o impossível é o outro do possível, uma vez que este se esgota, o impossível pode ser alcançado. É nesta direção que a prosa, o teatro, as imagens beckettianas caminham. Elas buscam produzir uma imagem do impossível. Agora o impossível é posto em cena; uma vez visto, ele pode até ser pensado.

O esgotado é aquele que esgota “o que não se realiza no possível”. Ele esgota o que *excede* o possível. O possível é realizado em função de certos objetivos, fins, projetos, preferências (Deleuze, 1992, p. 58). Realização que supõe a exclusão, a substituição, a variação. Ou chove ou faz sol, se chove não faz sol, hoje faz sol, amanhã chove. O possível é substituível, intercambiável. No possível atua a disjunção exclusiva (Deleuze, 1992, p. 59). É importante salientar que o possível traz em seu corpo a racionalidade da identidade, identidade conceitual que reduz o diverso, que compara a partir de princípios e seleciona os possíveis; identidade que permite igualar o diverso a partir de um princípio de realidade que estabelece a possibilidade. Princípio de realidade que aqui é figurado pelo cálculo de objetivos ou fins. O possível é sempre limitado e condenado a repetir a partir de uma margem de variação, que, com a pretensão de abarcar o um e o outro, é sempre dual, mas jamais múltipla.

De repente, quando uma série de possíveis se esgota e o impossível é atingido, tudo se transforma em acontecimento, cada movimento é uma metamorfose. E se esse fosse o ponto de partida de Beckett, e não o ponto de chegada de suas obras, onde o impossível é uma imagem efêmera que se dissolve no instante em que o esgotamento dos possíveis o produziu?

Há quatro maneiras de esgotar o possível, segundo Deleuze: formar séries exaustivas de coisas; interromper o fluxo da voz; extenuar as potencialidades do espaço; dissipar a potência da imagem.

Tomemos a primeira peça *Quad*, produzida para a televisão em 1980. A peça é feita para quatro intérpretes, luz e percussão. Ela pretende esgotar todas as possibilidades de combinação no interior de uma ação limitada. Essa ação é limitada pelo próprio autor, que estabelece o jogo, bem como suas regras. Ela é dividida em três séries.

Na primeira série, os intérpretes, atores reduzidos à condição de corpos no espaço, devem realizar a maior combinação possível de movimentos no interior de um quadrado. Em seguida, trata-se de esgotar as possibilidades de combinação entre cores distintas de iluminação. Finalmente há uma série de

combinações entre instrumentos de percussão. Beckett descreve o figurino dos atores. Quando caminham, o som que os espectadores ouvem é o de seus passos. A câmera é fixa. O autor calcula inclusive a duração da gravação, de acordo com o tempo de cada passo e o espaço a ser percorrido.

No entanto, um problema aparece, ele marca justamente o fim da apresentação: “Negociação de E sem ruptura quando três ou quatro intérpretes se encontram num ponto. Ou, se admitirmos rupturas, como explorá-las da melhor maneira?” (Beckett, 1992, p. 14). O problema seria como realizar múltiplas ações, não apenas ações complementares e que podem ser somadas, mas também ações que operam rupturas? E se as rupturas são admitidas, como torná-las tão produtivas quanto a soma de ações distintas e múltiplas?

Deleuze, no entanto, procura ler em Beckett outro problema. “O texto de Beckett é perfeitamente claro: trata-se de esgotar o espaço” (Deleuze, 1992, p. 88). Ora, para além do espaço a ser percorrido pelos atores, há também as combinações de luz, precisamente de cores de luz e de sons. Nas indicações, Beckett também deixa claro que cada ator deve produzir um som distinto ao caminhar, e as séries sonoras devem ser intermitentes, para que o espectador possa ouvir esses passos. Assim, não se trata apenas de esgotar o espaço, mas as combinações possíveis entre som, luz e movimento.

Para Deleuze, o esgotamento das possibilidades postas pelo próprio autor produziria uma imagem efêmera, do impossível. Este esgotamento atingiria o campo mesmo do possível. Mas e se Beckett estivesse já recomeçando, de outro lugar? Deste lugar aberto pela impossibilidade de narrar, pelo acaso da representação que faria do teatro, o palco onde algo, de fato, *acontece*? Que acontecimento seria este, capaz de nos colocar diante de outra arte de narrar e viver histórias?

O problema de Beckett — problema ao mesmo tempo teatral e cinematográfico, que cabe até mesmo na tela da TV — seria: dadas certas condições (dadas as condições mínimas para que haja teatro, ou seja, na presença de atores no palco, havendo luz e som), como explorar ao máximo as combinações entre estes elementos? O que o teatro é capaz de fazer com o que ele tem como condição mínima de existência? O que pode a cena? Que espaço é esse onde há ação?

Essas questões sobre a capacidade produtiva do teatro nos afastariam definitivamente dos clichês niilistas que assombram a obra de Beckett, já que estaríamos, como espectadores, diante da evidência de que ações se produzem com *quase nada*.

A questão de Beckett é a questão pura de todo criador. Ela talvez só possa ser posta nesse momento da história do teatro em que este se desvencilhou

completamente da representação. Em que não se trata de contar uma história, de estabelecer relações entre momentos, de pensar dinâmicas de ação e razões que levam personagens a agir, mas de explorar as potencialidades ativas dadas pelo material bruto, reduzido a sua condição mínima. O minimalismo seria, neste caso, a vitória da arte sob uma noção teológica de história, a vitória da arte sob a catástrofe iminente, pois a criação de Beckett não parte de determinado estado do material, de determinada condição histórica de sua arte, como se esta tivesse começo, meio e fim. Essa ideia de que há um estado necessariamente histórico do material artístico (em que a história é sempre um caminho para a morte ou o fim) pode funcionar como argumento para certa ideia, muito presente nos estudos literários, segundo a qual teríamos chegado ao fim da narrativa, não seria mais possível, no momento histórico pós-moderno em que vivemos, contar história alguma, como se todos os recursos literários, teatrais, picturais tivessem sido esgotados e nenhum outro pudesse mais ser inventado, fazendo com que a arte (sobretudo no pós-Segunda Guerra e ainda mais a partir dos anos 1980) estivesse condenada a repetir eternamente a miséria de sua condição terminal, com os mesmos velhos truques de sempre.

Beckett parece criar na direção oposta, como quem procura salientar que há condições mínimas para toda e qualquer criação no interior de determinado campo da arte. Condições mínimas que diferem entre domínios distintos, mas, independentemente do momento histórico, são as condições a partir das quais toda criação pode acontecer. Neste caso, um espaço, alguns atores, luzes e instrumentos musicais. O teatro é reduzido às suas condições mínimas para que elas possam ser exploradas em todo o seu *potencial*, ao limite da exaustão. Uma vez alcançado, portanto, o esgotamento das possibilidades, estamos no território da potência de um espaço cênico e de seus múltiplos recursos, que só precisam ser minimamente utilizados para criar grandes efeitos. Beckett extrai, assim, da ausência da narrativa o sublime de uma ação máxima, explorada em toda a sua potencialidade, a partir, no entanto, de recursos mínimos, combinações de movimentos, luzes, sons. O teatro ou a ação é reduzida a sua forma pura, contraste e diferença entre formas antes “acessórias” (movimento, luz, som), elevadas à condição de atores principais.

Os eventos e movimentos apresentados por Beckett são sempre ridiculamente simples e ordinários. É com o que há de mais insignificante no ordinário, com aquilo que é desprezível e que o cálculo dos fins jamais consideraria como sinal ou signo de um acontecimento, que Beckett produz o inominável.

Beckett é um explorador do ínfimo. É justamente por se colocar no interior de situações extremas que o desejo que move os personagens beckettianos é sempre, ao mesmo tempo, banal e extraordinário. Por ser banal passa despercebido aos olhos da crítica, cuja visão de lince para generalidades é cega

para o movimento do próprio texto. Beckett é econômico e sutil, mas isso não diminui a grandeza das ações que narra e fabrica, das imagens que compõe. É esse contraste que produz uma escala de valores a partir da qual podemos repensar o alcance de gestos mínimos e ordinários.

Deleuze não insiste na insignificância das imagens beckettianas. Prefere salientar seu caráter informe e a dissolução que o esgotamento produz. E, assim, seu texto entra numa deriva que o leva a uma reflexão sobre a morte, sobretudo a morte do eu, em *Malone meurt*. Seria *Malone meurt* um livro sobre a morte? Seria mesmo Beckett o destruidor da narrativa, o exemplo maior de uma literatura que experimenta a finitude e a morte, a doença e a decrepitude, a espera inútil pela transcendência ou salvação?

Se o esgotamento esgota o possível, não é difícil conceber que este processo seja mesmo muito próximo da morte. Pois morto é aquilo que vive sob o signo do mesmo, os objetos intercambiáveis ou as vozes do eu. Worm, Murphy, Mahood, Watt, personagens que parecem em vida habitar a morte, como se pela morte eles já tivessem passado, que vivem como se viessem da morte.

Em *Deleuze, La clameur de l'être*, Badiou tece duras críticas à filosofia deleuziana, colocando em questão seu vitalismo ao afirmar que ele jamais admitiria, contrariamente a Deleuze, que a morte pudesse ser um acontecimento.³ Assim, Deleuze teria caído num lugar-comum que marca a recepção de Beckett e que identifica este autor a um pensamento da negatividade, a uma literatura impotente, a uma dialética negativa?⁴ Estaria Deleuze ao lado de uma crítica que ele tanto negou ao escrever, por exemplo, *Kafka, por uma literatura menos?*

- 3 Em Deleuze. *La clameur de l'être*, Badiou (1997, p. 116) afirma contra Deleuze: "Para mim, (...) a morte não é um acontecimento". O que Badiou critica é a forma como Deleuze pensa o acaso, como produto de um único lance de dados, supor que o acaso é uno, um, significa assumir que a morte é também um acontecimento, por isso Badiou insiste na multiplicidade do acaso, que realiza acontecimentos de natureza distinta, no amor, na arte, na ciência e na política. Não é apenas no interior da concepção deleuziana do acaso que a morte está presente. Em *Logique du sens* podemos encontrar afirmações como "Cada acontecimento é como a morte". (Deleuze, G. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969. p. 178). Badiou publicou Beckett, *l'incroyable désir* em 1995. Uma resposta ao livro de Deleuze? Certamente sua leitura é muito distinta da leitura deleuziana. Vemos as posições habitualmente atribuídas aos autores se inverterem, pois é Badiou, o filósofo normalmente associado a Hegel, que defende que a obra de Beckett é movida por um desejo inquebrantável. Ele também critica uma doxa ou consenso crítico que transformou a obra de Beckett na confirmação da "consciência impiedosa do nada do sentido, que se estende através dos recursos da arte ao nada da escrita, que se materializa numa prosa cada vez mais limitada, densa e que abandona todo princípio narrativo. Um Beckett que medita a morte e a finitude (...)". Na contra-corrente das leituras deleuzianas, David Lapoujade insiste também na presença e na importância da morte para o pensamento deleuziano (Cf. Lapoujade, D. *Deleuze: Les Mouvements Aberrants*. Paris: Minuit, 2014. p. 84).
- 4 Citamos um exemplo recente deste tipo de interpretação que define a escrita de Beckett como uma resignação marcada pela impotência da linguagem. Marx, William. *L'Adieu à la littérature: histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Minuit, 2005. p. 180. Mas há também, evidentemente, o clássico ensaio de Adorno sobre Beckett. Cf. Adorno. *Versuch, des Endspiel zu verstehen*. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. Há também ainda a tese de Bousquet, Mirelle. *L'épuisement dans l'œuvre de Samuel Beckett: point critique ou lieu commun?* Thèse (Doctorat). Université de Paris VIII, 2009.

2 Vencer o risco da aporia

A aporia é o risco da confrontação com uma série de possíveis. E a aposta deleuziana para vencer a aporia depende do encontro com o limite, do ponto que desencadeia uma transformação, que excede o mecanismo de repetição do mesmo, de séries idênticas de possíveis intercambiáveis e que desencadeia uma verdadeira metamorfose. Este ponto não estaria no final de um caminho que nunca se completa, pois pode ser infinitamente percorrido. Trata-se de um ponto qualquer. O limite não é um fim absoluto, mas relativo ao movimento que o gera.

Os exemplos deleuzianos são extremamente variáveis nesse sentido. Além do já citado sublime kantiano, é possível citar muitos outros. Primeiramente, um exemplo de *Mille Plateaux*, presente no capítulo “Aparelho de captura”. Deleuze e Guattari (1980, p. 544-546) se perguntam se haveria um modelo de troca distinto ou independente das noções de estoque, trabalho ou mercadoria e recorrem ao marginalismo para pensar esse modelo. Neste caso, a avaliação coletiva das trocas recai sobre o *último* dos objetos ofertado ou recebido. Essa ideia determina todas as trocas e também suas possíveis transformações. O último aqui seria, na verdade, o penúltimo objeto, aquele que precede a perda de interesse ou a transformação da natureza destas. Essa experiência concerne a uma economia da vida cotidiana, mas também da arte. O que é o último copo para um alcoólatra ou o último amor proustiano, aquele que não é mais parte de uma série de amores, mas que abre espaço para outro agenciamento, a escritura, a obra de arte a fazer?

Podemos também citar outro exemplo, do mesmo livro, mas de outro capítulo, “O que aconteceu?”. Deleuze e Guattari privilegiam as novelas entre outros gêneros literários, pois estas têm uma estrutura narrativa muito particular, são atravessadas por múltiplas linhas e eixos narrativos que não necessariamente se cruzam num final reconciliador. Mas este exemplo não diz respeito a uma novela e sim um depoimento de Fitzgerald sobre sua relação com Zelda. Os amigos diriam que foi seu alcoolismo que tornou Zelda louca ou que foi a loucura de Zelda que provocou o alcoolismo de Fitzgerald. No entanto, o escritor responde às acusações dizendo que ela amava o gosto do uísque em seus lábios e ele acolhia suas alucinações mais extravagantes com carinho. Eles se destruíram talvez, mas nunca destruíram um ao outro. Este caso limite, atravessado por todas as linhas que atravessam um sujeito, a linha da família, dos amigos, que explicam, interpretam e procuram as causas dos problemas, serve para ilustrar que a vida do casal, a paixão que os unia, passava *entre* essas linhas, no espaço que elas não são capazes de ocupar.

Não se trata de demonstrar a potência do negativo, termo utilizado por Said para tratar do estilo tardio e que Deleuze certamente repudiaria. Para De-

leuze (1968, p. 74), o negativo ou a negatividade não são capazes de capturar o fenômeno da diferença. Tais críticas podem nos ajudar a elaborar o que seria o pensamento da morte no estilo tardio teorizado por Adorno, assim como no pensamento deleuziano. A filosofia da diferença recusa a ideia de que toda determinação é negação porque ela recai na representação infinita, numa alternativa entre a indeterminação, o indiferenciado e a determinação compreendida como negação⁵. Esse é o neurótico universo do cansaço. O esgotamento diz respeito a outra relação como o limite, inclusiva e não negativa, excludente ou alternada.

Além disso, Deleuze retoma as críticas de Nietzsche ao gosto moral que acredita que só é possível afirmar depois da expiação, das cisões, infelicidades e dilaceramentos. Ele critica também o conservadorismo de uma ideia de negação (*Aufheben*) que conserva o negado, pois esse movimento de negação transforma, mas também conserva os momentos que foram deixados para trás. Isso implica um movimento de representação, de conservação e repetição do mesmo, numa memória infinita. Hegel certamente não teme o erro, mas, ao fazer dele um momento constitutivo da formação subjetiva, também não consegue evitar sua repetição *ad infinitum*, a não ser que admitamos uma noção de progresso ou desenvolvimento na qual aquilo que foi conservado não venha a se repetir, pois foi definitivamente ultrapassado, mas isso Hegel não aceitaria. Assim, conclui-se que ele não teria sido capaz de escapar das artimanhas do pensamento representativo e de suas repetições idênticas.

A crítica deleuziana ao negativo se torna interessante quando o filósofo afirma que não há negatividade no interior dos processos de diferenciação. “A Ideia ignora a negação”. Por isso, o esforço de sua crítica consiste em mostrar que o negativo é apenas a sombra de um processo, uma falsa aparência. Para Deleuze (1968, p. 266), “a crítica do negativo só pode ser bem fundada quando ela opera, ao mesmo tempo, a gênese da afirmação e a gênese da *aparência* da negação”.

Essas críticas ajudam a compreender a função que pode adquirir, no interior do pensamento deleuziano, uma reflexão sobre a morte. Ela não diz respeito à negatividade, ao movimento dialético que transforma e conserva. A morte é, tanto para Deleuze quanto para Adorno, uma “destruição necessária”, pois é o efeito de uma irrupção irrevogável.⁶ É preciso, portanto, para que não se caia nas armadilhas conservadoras da negatividade, fazer uma distinção entre o ne-

5 É interessante observar que esta dicotomia está presente na crítica literária que se consagra à obra de Beckett. Ela encontra no autor, por um lado, a negação como determinação ou afirmação de uma impossibilidade de dizer ou ver. Cf. Gavard-Perret, Jean-Paul. “L’Imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett”. Paris: Lettres modernes Minard, 2001; por outro, ao tentar escapar do pessimismo, recai num elogio da indeterminação, Cf. Perloff, Marjorie. “The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage”. Princeton, N.J.: Princeton University Press. p. 1981.

6 Um belo exemplo da força desagregadora da negação pode ser encontrado no comentário ao conto de Melville, *Bartleby*. Cf. Deleuze. *Bartleby ou la formule*. In: “Critique et clinique”. Paris: Minuit, 1993.

gativo e a morte. O negativo pode implicar conservação, já a morte tem como consequência uma destruição, necessária porque porta em si uma afirmação.

Não é por outra razão que um dos conceitos fundamentais da filosofia deleuziana é o de síntese disjuntiva, a proximidade com o limite, que é também proximidade com a morte, ou flerte com a morte, que possibilita a criação e a invenção de algo que em outras condições não seria possível. Mas isso não significa que a morte seja condição, muito menos condição necessária para a criação. Ela é, na verdade, tomada de maneira concreta, a morte não é uma metáfora, mas um risco que deve ser evitado: “Não a sabedoria, mas a prudência, como dose, como regra imanente a toda experimentação” (Deleuze; Guatarri, 1980, p. 187). A prudência é que funciona como condição para o pensamento deleuziano, que se concebe justamente como uma experimentação. Por isso, o maior exemplo da presença e do risco da morte, presente em toda a experimentação, talvez seja o do corpo sem órgãos.

De qualquer maneira vocês possuem um (ou muitos), não porque ele preexiste, ou seja, dado já pronto — mesmo que ele preexista sob alguns aspectos — mas de qualquer maneira vocês produzem um, vocês não podem desejar sem fazer um, — ele os espera é um exercício, uma experimentação inevitável (...). Não é tranquilizador, pois vocês podem fracassar. Ou ele pode mesmo ser aterrorador, levando-os à morte. (Deleuze; Guatarri, 1980, p. 186).

Da mesma maneira que a fabricação do corpo sem órgãos não é livre de riscos, inclusive do risco de morte, o esgotamento do possível pode desembocar numa “aporia”. É buscando traçar esta linha entre todas as outras que determinam a vida social, a linha de fuga que permite a instauração de outros modos de vida e que não está livre de riscos, que Beckett escapa da aporia que poderia se instaurar a partir do esgotamento do possível: “A aporia encontrará sua solução se considerarmos que o limite da série não se encontra no infinito dos termos, mas pode estar em qualquer lugar, entre dois termos, entre duas vozes, ou variações de vozes” (Deleuze, 1992, p. 69). Ela pode estar na variação ou na disjunção entre a imagem e a voz, ou em uma voz que narra e provoca ações, que transforma a fala de personagens em didascálias teatrais, que faz da voz do personagem ação da câmera. Neste caso, não se trata de uma afirmação da morte como acontecimento, pois vencer uma aporia é criar uma disjunção capaz de produzir uma imagem, ou seja, neste momento em que uma série encontra seu limite, por acaso, num ponto qualquer, a morte transforma sua natureza, há um movimento de transformação de natureza qualitativa em que o risco de morte e destruição é vencido.⁷

A imagem “clarifica” o que as palavras obscurecem, “tudo assim visto

7 Cf. Deleuze; Guattari. “Mille Plateaux”. Paris: Minuit, 1980. pp. 636; 639.

não dito” (Beckett apud Deleuze, 1992, p. 70). O que é visto ou o que pode ser escutado é a Imagem, mas é muito difícil fazer uma imagem desprendida de todas as aderências, das companhias insuportáveis, das lembranças e das histórias. Deleuze cita Beckett: “Imagem morte imagem”. Trata-se de produzir uma imagem pura, uma imagem para além ou aquém da representação. Fazer uma imagem seria o objetivo de toda arte, por mais pobre e miserável que seja o conteúdo da imagem. Se há neste texto uma ideia de morte, ela surge quando a terceira língua aniquila as outras, quando a língua das imagens substitui a língua das palavras e dos sons, o que poderia simplesmente ser considerado como uma criação, além da representação ou destruição da representação: “A imagem não é um objeto, mas um “processo”. Não sabemos qual a potência de tais imagens” (Deleuze, 1992, p. 71). É na dissolução das imagens que seu poder ou força se propaga.

A imagem acaba rapidamente e se dissipa, porque ela é o meio mesmo para acabar. Ela capta todo o possível para fazê-lo saltar. Quando dizemos “fiz uma imagem” é porque desta vez, acabou, não há mais possível. A única incerteza que nos faz continuar é que, mesmo os pintores, mesmo os músicos, nunca são capazes de ter certeza se fizeram uma imagem. (Deleuze, 1992, p. 78)

A imagem que se dissipa é aquela que não se deixa feticizar ou alienar, que não é extática, que encontra sua vida ao dissipar sua potência, ao se dissolver. Neste sentido, a morte está presente mais uma vez, agora não mais como aniquilamento da linguagem representativa, mas no caráter efêmero da imagem. A morte dissipa a potência das imagens, pois escapa das barreiras, dos limites impostos pela representação. Nesse sentido, há duas mortes para Deleuze e Guattari. Ao escapar de formas de vida limitadas pela normatividade da vida social, a morte transforma sua natureza. Ela se torna não mais aniquilamento da potência de vida cerceada, mas liberação de potência, da mesma maneira que a morte, no estilo tardio de Beethoven, libera a forma da obra e abre novos horizontes para a arte por vir.

Deleuze (1992, p. 102) não se contenta em afirmar a potência das imagens a partir de sua dissipação. Ele vai mais longe ao afirmar que “além do possível só há o preto”, o “negro da liberdade”, de Murphy. Trata-se de escavar a linguagem à procura dos buracos de onde surge o que ficara escondido. É possível criar esses buracos negros na superfície das telas ou do som, para fazer surgir o vazio ou o visível em si, o silêncio ou o audível em si. Nesse sentido, é através do esgotamento do possível, seja sonoro, visual ou espacial que o artista atinge o ponto em que uma Imagem-Ideia é produzida. A Ideia na arte está além do visível e do audível, ela está no vazio que esgota todo o domínio da empiria, que só pode surgir como um horizonte unânime que cabe à filosofia pensar.

3 Fabricar imagens

Ghost trio é uma obra musical que também procura, como *Quad*, esgotar as potencialidades do espaço. O isolamento do velho Beethoven, surdo, que volta as costas para a sociedade, configura um contraponto radical ao Beckett, que consagrado, escreve peças para a televisão, utilizando inclusive uma peça de Beethoven (que não pertence ao estilo tardio), “Trio Fantôme”, opus 70 n. 1, em ré maior. Ironia maior da escolha: um *allegro vivace con brio*.

Agora a câmera não está mais fixa; ela é guiada por uma voz feminina. O segundo personagem é uma silhueta masculina. O espaço é dividido, há uma janela, um quarto com uma cama muito simples, um corredor. O espaço cujas potencialidades devem ser esgotadas é rigidamente determinado, dividido em partes definidas pelos objetos em cena. A câmera constitui a passagem de uma parte a outra do espaço,

mas também (e isso é o que há de mais profundo no ‘Trio’), todas as partes mergulham no vazio, cada uma a sua maneira, cada uma fazendo emergir o vazio no qual elas mergulham, a porta se entreabre para um corredor obscuro, a janela dá para uma noite chuvosa, a cama miserável e plana mostra seu próprio vazio. De tal maneira que a passagem e a sucessão de uma parte a outra conectam e ligam vazios insondáveis. (Deleuze, 1992, p. 88).

Não se trata apenas de um mergulho no vazio aberto por um espaço dividido e entrecortado, mas de explorar as relações entre a voz da personagem feminina (verdadeiras vozes de comando) e as ações da silhueta masculina. A peça começa com as seguintes indicações, feitas pela voz feminina: “Boa noite. Minha voz deve ser dificilmente audível. Favor regular seus receptores em função disto. (Pausa) Boa noite. Minha voz deve ser dificilmente audível. Favor regular seus receptores em função disto. (Pausa)” (Beckett, 1992, p. 21). Estaria ela dando orientações aos espectadores? Esta voz não evoca a voz sempre ausente, em toda apresentação teatral, de um diretor? Ao ler o *script* da peça, o leitor pode se perguntar se Beckett transformou as didascálias ou a voz de um narrador de romance em voz da personagem, como se a narração romanesca, ao ser transplantada para a peça de televisão, pudesse se tornar “ação da câmera” ou olhar do espectador. A escrita de Beckett delinea-se justamente nas disjunções ou a partir dos recursos distintos de cada arte, romance, filme, teatro. Disjunções ou diferenças que, transplantadas para espaços distintos, produzem efeitos igualmente distintos. O que é ação no teatro é narração no romance. A descrição no romance é o movimento da câmera ou a constituição da imagem, no cinema ou na televisão. Por meio dessas diferenças, delinea-se outra modalidade de ação e materialidade na escrita beckettiana, como se ela fosse capaz de trazer para o interior do romance o que só o teatro poderia

realizar. Assim, pensar essas peças de televisão como imagens construídas e dispersas não ajuda a compreender do que as imagens são realmente capazes. Para que elas não sejam alienadas ou estáticas, para que sejamos capazes de escapar da representação, é preciso não apenas garantir à imagem uma dimensão transcendental, mas também uma materialidade irrevogável.

Na primeira parte da peça, que Beckett nomeia “pré-ação”, a voz da personagem invisível apresenta o espaço e guia a câmera. Após ouvir a voz que diz “o tipo de janela”, a câmera apresenta um grande plano de toda a janela, até que todo o espaço seja apresentado. Em seguida, aparece a silhueta que, na segunda parte da peça, será guiada pela voz invisível, que agora se parece com a de uma diretora de TV ou de uma narradora de romance. Cada palavra é palavra de ordem e ação. Ela diz: “Ele vai agora acreditar ter ouvido a mulher se aproximando”, e o que vemos é a silhueta masculina que eleva sua cabeça, volta-se na direção da porta, tenso, sem deixar que seu rosto seja visto pelos espectadores. Basta que a voz diga “até a porta” para que o personagem se mova. Beckett não cria, assim, um vazio; ele nos coloca diante da mágica teatral, em que as palavras não são metáforas ou símbolos, mas a realização de ações que ocorrem diante dos olhos dos espectadores.

A voz narrativa torna-se ação da própria câmera, como se Beckett encenasse a direção de uma peça televisiva, de um filme ou a escrita de um romance. Isso só poderia ocorrer com esse tipo de recurso, a câmera. No teatro, a apresentação do espaço poderia ser criada com efeitos de luz e sombra, mas o espectador não teria a mesma sensação que a câmera pode criar: ela oferece ao espectador a possibilidade de passear por um espaço. A câmera o guia como se ele pudesse ocupar e percorrer o espaço fisicamente.

Na terceira parte da peça, denominada reação, é a câmera que esgota todas as possibilidades do espaço, acompanhada de música. A voz feminina desaparece e o espectador pode, por duas vezes, ver nitidamente o rosto do personagem, que, neste momento, limita-se a levantar e abaixar a cabeça.

Se na primeira peça o espaço era esgotado pelos personagens, aqui é a câmera que o percorre, de todas as maneiras, alternando *travellings*, grandes planos e closes. Mais uma vez, esgotar o espaço significa pensar maneiras de construir relações ou explorar as múltiplas possibilidades de ação no interior de um espaço determinado e com recursos igualmente mínimos. Uma silhueta, uma voz, um quarto, um corredor, uma janela, uma cama, um espelho. Beckett divide essas possibilidades em três grupos: a voz e o espaço; a voz e o personagem; a música e a câmera. Com isso, explora todas as combinações possíveis de ação, mas, desta vez, as possibilidades são outras, pois surgem das combinações entre dois recursos distintos. A ação surge das combinações entre estes recursos, a partir da diferença e da disjunção entre a voz e o espaço, a voz e

a personagem, a música e a câmera. Toda *ação* é resultado e produto dessas combinações entre linguagens distintas.

But the clouds se presta muito bem à leitura deleuziana, segundo a qual trata-se aqui da constituição de uma ideia efêmera: “A imagem visual é levada pela música, imagem sonora que corre em direção a sua própria abolição. Ambas caminham na direção do fim, todo possível esgotado” (Deleuze, 1992, p. 94). Aqui, o rosto feminino dissolve-se, desfazendo-se como uma nuvem, como fumaça.

É também importante notar que, no poema de Yeats, no qual estão presentes os versos citados por Beckett e que dão nome à peça, o eu lírico declara querer forjar sua alma, como quem procura libertar-se de todo mal e infelicidade, da perda dos entes queridos, e é justamente neste momento que os versos “*but the clouds*” aparecem. No poema de Yeats, forjar a alma significa basicamente esquecer, fazer com que a infelicidade, o luto, a tristeza desapareçam. As nuvens são outro começo, um recomeço. Na peça de Beckett, é com a aparição da personagem feminina que sonha o personagem.

Existem três possibilidades postas pelo personagem: 1. Ela aparece e desaparece; 2. Ela aparece e olha para V, como ele tanto suplicou que ela fizesse; 3. Ela aparece e, de maneira quase inaudível, F pronuncia as palavras “nuvens... apenas nuvens... passando no céu...”. A imagem se dissipa ou cria aqui uma indeterminação que não nos permite saber ao certo o que teria acontecido. E se essa imagem fosse a que se constrói justamente quando o personagem realiza seu desejo? Como se, de repente, a alma se tornasse leve, como as nuvens que passeiam no céu. Essa imagem não é a de uma dissolução, mas de um movimento lento e suave e que dura... (como insinuam as múltiplas reticências). E se essa imagem fosse a de um corpo sem órgãos, o que o eu lírico do poema-peça fabricaria (esta é sua intenção inicial: forjar sua alma) ao ter seu desejo realizado, ao se deparar com a aparição feminina? Ela não apenas apareceu, ela não apenas olhou para ele, como ele tanto desejava, mas houve também mais, esse excesso que não pode ser representado e é figurado pelas nuvens. Forjar sua própria alma talvez seja tornar-se parte das nuvens, apenas nuvens, mais nada. Uma imagem de felicidade?

A última peça presente no livro e analisada por Deleuze é “*Nacht und Träume*”. É a imagem de um sonho que Beckett procura criar aqui. Para Deleuze, é o sonho da insônia, questão de esgotamento. Nele não se trata de realizar o impossível, mas de esgotar o possível, “reduzindo-o a um mínimo que o submete ao nada de uma noite sem sono” (Deleuze, 1992, p. 101). Mas não seria justamente o contrário? Beckett demonstra aqui que um sonho pode ser encenado com pouquíssimas ações ou movimentos. Basta que uma cabeça se mova, se volte em outra direção, para indicar que o personagem em questão

sonha. Por menores que sejam os movimentos, por mais insignificantes que sejam as ações, algo *acontece*. E o que acontece está muito além do que pode ser representado. Trata-se de dar ao sonho uma imagem que em vez de aprisioná-lo na vagueza e na indeterminação, o libera dos limites da representação. É o sonho de todo artista contemporâneo: criar para o sonho uma imagem que não se esgota, que não se reduz à sua encenação e que não se dissipa, ou seja, fazer dele uma imagem em ação. Quando a peça chega ao fim, escutamos a música de Schubert exclamando: “doces sonhos, voltem”. Assim, um ciclo de repetição instaura-se, ele parece salientar a força desagregadora de uma imagem que não cessa de afirmar sua presença, que não cessa de produzir-se e de fazer-se como imagem, como ação.

4 Conclusão

Segundo Adorno, o teatro de Beckett apresentaria componentes do teatro após sua morte. Seu problema seria o mesmo enfrentado pela música serial após Schönberg: qual a razão de ser da forma quando sua tensão interna é suprimida e transformada em algo exterior e heterogêneo à própria forma?

Este problema também está presente na estética deleuziana, sobretudo nos livros sobre o cinema. Quando a forma perde sua tensão interna e passa a ser movida por um princípio externo e heterogêneo a ela é que o cinema sofre uma transformação fundamental (a passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo). Ela é localizada justamente no pós-guerra, entre o neorealismo italiano, a *nouvelle vague* francesa e o cinema alemão.⁸

No caso de Beckett, no qual, segundo Adorno, os elementos do teatro retornam após a sua morte — ou seja, a intriga, a ação, a peripécia são decompostos —, deve-se considerar que não se trata aqui da narrativa de uma longa agonia, mortal, do esgotamento absoluto da forma teatral, mas de sua reinvenção. Beckett reconhece o estado atual do teatro e de sua forma, por isso sua experiência teatral e de escrita, sua experiência artística se tecem a partir do diálogo entre teatro e cinema ou a televisão e a escrita romanesca. Poderíamos imaginar que a questão é encontrar uma nova imagem para o teatro, para a literatura, a partir de uma experiência cinematográfica, pois esta imagem não se deixa fixar sob o modo da presença, mas Beckett parece nos guiar na direção oposta.

8 Cf. O comentário de Deleuze sobre “Teorema”, de Pasolini, em que um personagem é guiado por uma resposta a que não é capaz de responder, como se o pensamento fosse levado e guiado por uma exterioridade fora de toda interioridade e de todo saber. Neste momento, o cinema descobre o fora (Dehors), totalidade dispersa composta por diferenciações. O que conta nesta situação é o interstício entre as imagens, um espaçamento que faz com que cada imagem se desprenda do vazio para retornar a ele, em seguida. “Deleuze. Image-temps. Cinéma 2”. Paris: Minuit, 1985. pp. 228-233.

Beckett se serve da linguagem ordinária, do inglês mais simples, do francês de um estrangeiro, nem a bela língua dos clássicos, nem a língua falada, com suas variações locais, gírias, etc. Se o limite que separa a representação da nova arte pode se encontrar em qualquer ponto de uma série, a arte pode escapar das amarras e aporias da representação, servindo-se de qualquer linguagem, de uma língua qualquer. E é a partir e através dessa língua comum, da língua acessível a todos, dos jornais, da opinião, da língua que a literatura até então se esforçava para vencer e ultrapassar (Joyce) que Beckett transforma a literatura num espaço de ação. Quando a linguagem é reduzida ao mínimo, quando seus personagens parecem fadados à morte, é que as histórias começam a ser contadas. Em um universo tão escasso, tão miserável, cada gesto ou palavra adquire uma *potência* inaudita.

É também servindo-se dos recursos mínimos da televisão ou do cinema (personagem, som, luz) que Beckett constrói espaços, imagens em movimento, imagens-sonho, imagens-desejo. Porque algo acontece quando o dramaturgo se torna romancista ou invade o espaço da televisão ou do cinema. O texto parece exigir o teatro ou a televisão, parece insistir em ocupar um espaço fora do livro, como se o movimento próprio do texto guiasse as imagens na direção de uma concretude real.

Que operação um leitor realiza ao ler um texto destinado ao palco ou a um cenário de filme beckettiano? Aqui o texto é palavra de ordem e ação, imagem em movimento, imagem que se desvela diante de um leitor que só tem diante de si palavras. A escrita é marcada pela sua experiência teatral, contrariamente ao que a *doxa* crítica proclama, sua escrita é ação na sua forma mais pura. Assim como suas imagens, sua escrita se constitui como monumento ou em-si e dispensa todo suporte, referência ou mesmo tradição. Uma ação não precisa ser grandiosa para existir; basta um gesto, uma cabeça que se eleva, um corpo que se move, uma combinação de luz ou sons. A arte não precisa criar vazios para abrir espaço para o que só pode ser pensado. Ela é o desdobramento mesmo de uma Ideia que não se esgota. Uma Ideia em ação e em movimento. É nesta Ideia que Beckett parece insistir, sem se cansar, a de que escrever é sempre (como se o papel fosse um palco, uma tela) ação.

Esta talvez seja a natureza do movimento dos afetos próprios à arte, pois se Beckett esgota o possível criando imagens que se dissipam, isso não significa que suas imagens sejam efêmeras. “A arte conserva e é a única coisa no mundo que se conserva” (Deleuze; Guattari, 1991, p. 163). Isso porque a arte é feita de afetos, percepções e sensações que excedem o material que a forma ou o sujeito que a experimenta. A tarefa do artista é justamente compor um bloco de sensações e afetos que se mantém, se sustenta e se conserva em si mesmo (Deleuze; Guattari, 1991, p. 164).

A força criativa que transforma as imagens em fulgurações explosivas ilustra a força da escrita de Beckett. Muito além do cansaço, ela é movida por um esgotamento que transforma a natureza da morte. Não se trata do cansaço provocado pela repetição do mesmo, pela espera inútil. O esgotamento atinge um excesso inesgotável, que mobiliza a Ideia, esgota o possível e leva a arte para fora do horizonte limitado das oposições e sínteses inclusivas. O que Deleuze procura na escrita ou nas imagens beckettianas é o ponto, o limite em que a morte se torna um recomeço. Esse ponto, como se vê, é um ponto qualquer no interior de uma série, um ponto em que interior e exterior deixam de ser redundantes, deixam de ser o mesmo, um ponto em que a metamorfose da imagem tem início.

Referências

- ADORNO. “Late style in Beethoven. Essays on music”. Tradução de Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California, 2000.
- _____. “Versuch, des Endspiel zu verstehen”. In: “Noten zur Literatur”. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- BADIOU, Deleuze. “La clameur de l’être”. Paris: Hachette, 1997.
- BECKETT. “Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L’épuisé par Gilles Deleuze”. Paris: Minuit, 1992.
- BOUSQUET, Mirelle. “L’épuisement dans l’œuvre de Samuel Beckett: point critique ou lieu commun?” Thèse (Doctorat), Université de Paris VIII, 2009.
- DELEUZE, G. “Différence et répétition”. Paris: PUF, 1968.
- _____. “Critique et clinique”. Paris: Minuit, 1993.
- _____. “Image-mouvement. Cinéma 1”. Paris: Minuit,
- _____. “Image-Temps. Cinéma 2”. Paris: Minuit, 1985.
- DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. “Qu’est-ce que la philosophie?” Paris: Minuit, 1991.
- _____. “Mille Plateaux”. Paris: Minuit, 1980.
- LAPOUJADE, D. “Deleuze: Les Mouvements Aberrants”. Paris: Minuit, 2014.
- OST, I. “*Samuel Beckett et Gilles Deleuze: cartographie de deux parcours d’écriture*”. Bruxelles: Saint-Louis Facultés universitaires, 2008. (coll. Lettres)
- SAID, E. “On late style”. New York: Vintage Book, 2006.
- ZOURABICHVILI. “Deleuze. Une philosophie de l’événement”. Paris: PUF, 1994.