

Deleuze: Beckett, Leibniz

Ulysses Pinheiro¹

Resumo: O artigo examina a interpretação que Gilles Deleuze oferece para a obra televisiva de Samuel Beckett, especialmente para uma delas, *Quad*. Através do contraponto entre seus comentários de Beckett e de Leibniz, mostra-se que Deleuze mobiliza um conceito de linguagem que pode ser recusado a partir de uma leitura do próprio texto de Beckett.

Palavras-chave: Deleuze, Beckett, Leibniz, linguagem.

Abstract: This article examines Gilles Deleuze's interpretation of Samuel Beckett's work for television – in particular one of them, *Quad*. Through the contraposition between his commentaries on Beckett and on Leibniz, it is shown that Deleuze formulates a concept of language that could be refused from the point of view of Beckett's own texts.

Keywords: Deleuze, Beckett, Leibniz, language.

“Tal é a natureza do desespero, esta doença do eu, esta doença até a morte. A pessoa desesperada está mortalmente doente [...] Ser salvo dessa doença pela morte é uma impossibilidade, porque a doença e seu tormento – e a morte – são precisamente essa inabilidade para morrer”.

Søren Kierkegaard (*A doença até a morte*, Parte I, A, XI, 134-135).

O estado de esgotamento não se confunde com a mera fadiga: esta última refere-se à incapacidade psicológica ou física para realizar qualquer outra coisa além do que já foi feito, enquanto que o primeiro pertence aos que exauriram todas as possibilidades, e indica algo mais ineliminável do que uma mera condição passageira. A diferença poderia ser expressa em termos leibnizianos: não mais existir no mundo atual, em um caso; não mais poder existir em nenhum mundo possível, no outro. É ao esgotado, àquilo que impede que qualquer novo possível seja dado porque todas as possibilidades foram percorridas, a que devemos recorrer, segundo Gilles Deleuze, para entender a obra de Samuel Beckett. No parágrafo inicial de seu ensaio sobre as obras beckettianas para a televisão, intitulado justamente “O esgotado”², Deleuze propõe uma distinção que serve como balizamento para o resto de seu texto: o fatigado esgotou toda realização, enquanto o esgotado esgotou toda possibilidade; é o fato de anunciar o fim das possibilidades que faz do pensamento de Beckett, segundo Deleuze, “um spinozismo furioso” (DELEUZE, 1992, p. 57).

¹ Professor Associado do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Endereço eletrônico: ulyssespinheiro@gmail.com. O presente artigo foi elaborado com o auxílio de uma bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

² *L'Épuisé*. O ensaio de Deleuze foi publicado como apêndice a *Quad et autres pièces pour la télévision*, de Samuel Beckett.

Esse “spinozismo” é o mesmo que Leibniz diagnosticou, já no século XVII, como um sintoma do fim da civilização europeia, o fim mesmo de toda possibilidade de vida moral, assim que tomou conhecimento da obra póstuma de Spinoza, e percebeu o erro em que caíra ao ter imaginado, antes da publicação do espólio, que encontraria nele um aliado: se todos os possíveis fossem, como quer o autor da *Ética*, realizados, todos seriam compostíveis, e não seria legítimo atribuir a Deus, propriamente, intelecto e vontade – Ele seria um ser “que produz tudo indiferentemente bom ou mau, sendo indiferente com relação às coisas e, conseqüentemente, nenhuma razão o inclinaria mais a um do que ao outro”³. O legado do cadáver de Spinoza era, aos olhos de Leibniz, o futuro estado mórbido da própria civilização como um todo. De fato, o reverso da obra de Leibniz – ou, o que dá no mesmo, sua radicalização até um ponto de inflexão que a faz voltar-se contra si mesma – é o que caracteriza o esgotamento a que se refere Deleuze. Sem ser mencionado uma única vez ao longo de seu ensaio sobre as peças para a televisão, o nome de Leibniz o percorre como um fantasma, precisamente como uma ausência a que o spinozismo veio substituir⁴. Veremos, porém, que, ao contrário do que Deleuze sugere, a obra de Beckett é atravessada por um spinozismo peculiar, sem salvação nem beatitude, um Spinoza que se apresenta justamente com o rosto doentio que o diagnóstico de Leibniz soube reconhecer. Uma imagem é sugerida: Beckett é a figura invertida que, espelhando o otimismo leibniziano, se coloca entre o iluminismo nascente e nossos dias. O que se passou nesse intervalo poderia ser descrito como uma perda, se quiséssemos propor um esquema histórico simplificador e escatológico (curiosa escatologia: em direção ao nada): um leibnizianismo sem Deus, um conjunto de possibilidades sem um princípio de seleção qualquer – bondade, sabedoria divinas –, uma condenação, não propriamente ao pessimismo (pois isso seria já uma posição bastante determinada), mas à indiferença dos possíveis que se equivalem todos; em suma, um leibnizianismo que não soube evitar sua transformação em spinozismo. Para ser menos simplista, menos escatológico: entre Leibniz e o tempo presente *nada* se passou – um hiato vazio, aquilo mesmo que Beckett pretendia expor; a própria história se esgotou, e o início do que projetamos ser, no distante Seiscentos, encontra-se sincronicamente no fim, encontra-se com sua finalidade, poderíamos dizer. Na distância sem espessura que separa esses dois pontos, nada há. É isso o que torna sua leitura sobreposta possível – não para “explicar” Beckett por Leibniz, nem para, recorrendo a uma suposta evolução histórica, ver no primeiro apenas um momento negativo do segundo, mas para, no encontro simultâneo entre ambos, tentar perceber esse nada que ainda assim os separa.

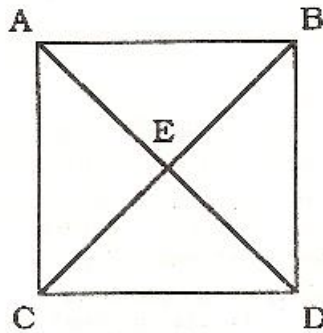
A idéia de que o fim encontra-se já desde sempre no começo, aliás, é não só um princípio metodológico para ver Beckett a partir de uma perspectiva leibniziana, mas também constitui o cerne da compreensão do modo como o primeiro trata do tema do esgotamento. “O fim está no começo e, no entanto, se continua”, diz Hamm em *Fim de partida* (BECKETT, 1971, p. 201): ao final da ação dramática, a situação inicial de Hamm e Clov mantém-se a mesma, precisamente porque, desde o início, já se partira do fim – a peça é “sobre” um fim de partida, e nesse fim se revolve indefinidamente. A

³ LEIBNIZ, 1965, vol. IV, p. 285 (doravante designada pela letra G., seguida dos números do volume (em romano) e da página (em, arábico). Esse trecho foi citado por FRIEDMANN, 1962, pp. 156-157.

⁴ Assim, quando Deleuze mobiliza em seu ensaio o conceito de mundo possível, reconhecemos nitidamente a marca das idéias de Leibniz. A discussão sobre a impossibilidade dos mundos possíveis é um dos capítulos mais importantes do livro de Deleuze sobre Leibniz, *A dobra. Leibniz e o barroco*.

repetição do mesmo (das mesmas ações, dos mesmos gestos, das mesmas falas), acrescida ou não de variações, é ela mesma uma das possibilidades das séries de acontecimentos a serem esgotados, constituindo, portanto, mais um de seus signos. É a repetição que explicita, simultaneamente, tanto a impossibilidade de uma narrativa que articule elementos distintos em uma ordem progressiva quanto a inesgotabilidade da própria narrativa, ainda que ela não avance um só milímetro do começo ao fim.

A combinação de todos os possíveis é ilustrada exemplarmente pela peça televisiva *Quad*, uma das obras analisadas por Deleuze em seu ensaio. O título remete, diretamente, a um quadrado, ou melhor, ao Quadrado ideal⁵, aquele mesmo percorrido, a partir dos quatro vértices do palco, por suas quatro personagens, distinguidas apenas pelos seus quatro trajetos individuais (os quais, no entanto, só se diferenciam dos demais graças à ordem de combinação de suas direções), pelas quatro cores diversas de suas roupas e das luzes que iluminam suas trajetórias⁶ e pelos quatro sons diversos de seus passos e das percussões que acompanham seus movimentos, em quatro séries que esgotam todas as combinações de (des)encontros em seu centro. Se fosse possível aproximar o título do advérbio latino *quoad* (que pode ser escrito com a grafia alternativa *quaad*), significando “até quando” (com ou sem sentido interrogativo), poder-se-ia responder a pergunta que ele inicia – supondo que tomemos o advérbio como exprimindo uma interrogação – através do próprio texto de Beckett: até quando todos os quatro solos possíveis forem esgotados, bem como todos os duos (seis duos possíveis, dois deles por duas vezes), todos os trios (duas vezes cada) e todos os quartetos (obviamente, sem repetição). No mesmo ato, todas as combinações de cores e sons terão sido esgotadas. Um espaço cênico aparentemente simples torna-se extremamente complexo graças à combinação dos trajetos, a ausência de trama e cenário identificável indicando de antemão que a “variedade” de eventos que tomarão esse espaço não será, ao final, distinta do vazio inicial. Espaço lógico de todas as possibilidades, nenhum conjunto de possíveis se impõe mais do que outro como candidato à existência⁷. Beckett desenhou esse espaço inicial/final em seu texto:



⁵ Como nota Deleuze, trata-se de um espaço inteiramente determinado (um quadrado, com tais medidas de lados – no caso, seis passos – e de diagonais), mas, por isso mesmo, de “um espaço qualquer, desafetado, inafetado” (DELEUZE, 1992, p. 74).

⁶ Em uma nota do próprio Beckett acrescentada após a montagem da peça em Stuttgart, a variação das luzes foi abandonada por ser “impraticável”; ao invés disso, foi adotada uma “luz neutra constante do começo ao fim” (BECKETT, 1992, p. 14).

⁷ Para Leibniz, sabemos, os possíveis tendem a existir, se nada os impede – mas nem todos os possíveis são compossíveis.

Um primeiro fato notável dessa figura é que há cinco, e não apenas quatro pontos assinalados: a forma do Quadrado ideal e das séries de quatro elementos que ele gera parece dever ser substituídas pela forma do Cinco. Mas essa discrepância é afastada quando percebemos que o ponto *E* nunca é atravessado por ninguém. É interessante notar, a esse respeito, que a “negociação” em torno de *E*, sem ruptura de ritmo, aparece como um problema para Beckett mesmo antes da montagem, em uma observação final que ele faz a seu texto. Ele se pergunta: “Ou, se forem admitidas rupturas, como explorá-las da melhor forma?”⁸. Em seu ensaio, Deleuze mostra que o não-encontro em *E* é um elemento essencial de *Quad*, pois o que é esgotado são todas as possibilidades de não haver um encontro nesse ponto: “seu encontro, sua colisão, não é um evento dentre outros, mas a única possibilidade de acontecimento, isto é, a potencialidade do espaço correspondente. Esgotar o espaço é extenuar sua potencialidade, tornando todo encontro impossível”⁹. É significativo, porém, que Deleuze não explique, neste momento, por que as séries solo de 1, 2, 3 e 4 também contêm um desvio em torno de *E*. Poder-se-ia alegar que esse desvio das personagens solo responde a uma mera questão *formal* de simetria, de modo a evitar que as séries realizadas por personagens solitárias fossem qualitativamente diferentes das séries com duas, três ou quatro personagens. Se, porém, não admitirmos a distinção entre *forma* e *conteúdo*, a mera simetria não poderia ser a única explicação para esse fato. Na verdade, a verdadeira explicação nos remete para o caráter infinito da repetição em *Quad*: cada personagem que realiza uma caminhada solo encontra-se já no meio de uma série repetida ao infinito, sem começo nem fim; ao se desviar de *E* mesmo sem nenhuma outra personagem que a impeça, cada personagem ao mesmo tempo antecipa e rememora o desencontro inevitável. Voltaremos a esse ponto no final deste texto. Por ora, é importante apenas notar que o quinto ponto, o único que se apresenta como ponto puro, e não como vértice (que é o ponto de inflexão de uma reta), é por isso mesmo, sem extensão percorrível, e, por ser não percorrido¹⁰ é, de certa forma, não existente, embora seja a condição de possibilidade para as combinações quaternárias que partem de cada um dos quatro vértices.

A ordem das combinações é determinada unicamente pelo ponto de partida de cada personagem: 1 parte de *A*, 2 de *B*, 3 de *C* e 4 de *D*, de tal modo que todos os quatro inícios sejam esgotados (em cada um de seus trajetos, cada uma das quatro personagens passa quatro vezes por cada um dos quatro pontos *A*, *B*, *C*, *D*). Mas é importante notar (e isso terá uma repercussão mais adiante na interpretação aqui proposta) que 1 começa e termina em *A*, o mesmo valendo para 2, 3 e 4, os quais começam e terminam, respectivamente, em *B*, *C* e *D*. A coincidência do fim e do início faz com que a diferenciação das personagens pela ordem de combinação das direções de suas trajetórias resulte, paradoxalmente, em sua indiferenciação. Assim, o trajeto da personagem 1 é: *AC*, *CB*, *BA*, *AD*, *DB*, *BC*, *CD*, *DA*, enquanto a da personagem 2 é: *BA*, *AD*, *DB*, *BC*, *CD*, *DA*, *AC*, *CB*, de tal modo que não há nenhum trajeto que seja exclusivo de uma personagem. O mesmo vale, é claro, para as personagens 3 e 4. Além disso, é importante observar

⁸ BECKETT, 1992, p. 14. Deve-se notar que, contrariamente ao que sugere o desenho de Beckett, o ponto *E* não se situa tampouco (a não ser virtualmente) no cruzamento das personagens no centro do quadrado, pois elas não realizam a diagonal em seu centro, desviando-se umas das outras em torno desse ponto puro. Na nota 4 a seu texto, Beckett propõe um outro gráfico que dá conta desse desvio em torno de *E*.

⁹ DELEUZE, 1992, pp. 82-83.

¹⁰ O fato de, no final das séries, ele não ter sido percorrido mostra que ele não é percorrível, pois todas as possibilidades foram então dadas.

também que 2 refaz a série de 1 a partir de BA, seu penúltimo trajeto (AC) sendo o primeiro de 1, o que implica um recomeço ou uma retomada da série de 1 por 2 a partir desse ponto, em um movimento circular contínuo. Desse modo, 2, ao terminar seu movimento com o percurso AC, CB, continua nos trajetos BA, AD, DB, BC, CD, DA, uma vez que os percursos de todas as personagens é refeito quatro vezes cada um em cada uma das quatro séries, se considerarmos que o primeiro percurso das séries 2, 3 e 4 é, ao mesmo tempo, o último percurso, respectivamente, das séries 1, 2 e 3 (com exceção da última, na qual o percurso da personagem 1 é repetido apenas três vezes – discutiremos as razões para essa aparente assimetria adiante), tornando a repetição e o círculo atualmente realizados¹¹. A repetição também se manifesta na imagem de espelho dos movimentos das personagens: a peça começa com a trajetória de 1, que tem seu movimento inicial AC localizado no lado esquerdo, do fundo do palco para o proscênio, seguida da de 4, que tem seu movimento inicial DB localizado no lado direito, do proscênio para o fundo do palco, o que se prolonga na seqüência de seus percursos (1: CB, BA; 4: BC, CD, etc.)¹². Ao final, todos os (não) encontros das personagens, em todas as ordens possíveis, terão sido dados: na primeira série, comandada por 1, temos 1, 13, 134, 1342, 342, 42; na segunda série, comandada por 2 (que terminou a primeira série), temos 2, 21, 214, 2143, 143, 43, e assim sucessivamente na terceira e na quarta séries¹³. Todos os lados e diagonais, em todas as direções, terão sido percorridos por todas as personagens, em uma repetição ritualística destituída de qualquer epifania. Contrariamente à obra do Deus do *Gênesis*, que trouxe à existência *um* mundo, *este* mundo, da qual se pôde dizer “Houve uma tarde e uma manhã: sexto dia” e “Assim foram concluídos o céu e a terra, com todo o seu exército” (*Gen.*, 1-30; 2-1), ao final dos circuitos quadrados de *Quad*, de sua quadratura do círculo, da movimentação incessante de suas personagens, *nada* aconteceu, *nada* foi feito ou criado – ao invés de uma existência que se apresenta para nós em sua singularidade, na riqueza de seu caráter e com seus acontecimentos peculiares, suas lutas, vitórias e fracassos, em uma trama habitada por protagonistas e antagonistas, o que (não) aconteceu foi apenas um conjunto de possibilidades anônimas, envolvendo mônadas sem interioridade, que se esgotou e, com ele, a realidade¹⁴.

¹¹ Veremos, adiante, que é possível estabelecer uma relação entre esse movimento circular e as preocupações de Leibniz em evitar um círculo vicioso na apreensão metafísica do mundo. Essa preocupação, que se manifesta concretamente no projeto de uma *characteristica universalis*, uma linguagem logicamente perfeita, que seja capaz de partir dos simples e deles deduzir todo o resto, é precisamente o que a linguagem em curto circuito de Beckett coloca a perder.

¹² Nesse sentido, é significativo que a ordem de entrada em cena seja 1, 4 e não 1, 2: o primeiro e o último são reflexos no espelho, sem que nenhum deles possa reivindicar o título de original e atribuir ao outro o estatuto de mera cópia.

¹³ Note-se que cada personagem “comanda” cada série quer com sua presença, quer com sua ausência; assim, na série 1, o percurso de 1 introduz os movimentos seguintes 13, 134, 1342 e sua saída introduz os movimentos finais 342, 42.

¹⁴ A trama do mundo, para Leibniz, é essencialmente pessoal e histórica, e a presença da história marca uma de suas diferenças essenciais com Beckett. Como nota Michel Fichant, em sua Introdução ao *Discurso de metafísica* (texto eminentemente teológico em sua articulação filosófica), as substâncias individuais de Leibniz são personagens, pessoas a quem os acontecimentos que lhes sucedem são elementos de uma história, individual ou coletiva, sagrada ou profana. Ver a rasura de Leibniz no manuscrito do *Discurso*, ao substituir, como exemplo de substância individual, o anel de Gíges (um ser inanimado) por Alexandre o Grande (a personificação por excelência de um agente que realizou feitos notáveis). Ao final do *Discurso*, Leibniz chega a afirmar que Deus criou o mundo *para* os homens (ou melhor, para os seres racionais em geral), como palco de suas histórias. Cf. o Artigo 37 dessa obra, onde Leibniz expõe os elementos de sua

Em seu ensaio, Deleuze sugere que, para compreender esse esgotamento da realidade, é preciso nos mover ao longo de três línguas¹⁵. A Língua I diria respeito a uma espécie de nominalismo combinatório: as coisas e seus rótulos, os nomes, associam-se na linguagem-objeto em listas e enumerações, sem chegar a estabelecer relações sintáticas. Em um nível metalingüístico, surgiria a Língua II, a das vozes que emitem narrativas e inventam histórias e lembranças, fluxos que articulam os nomes em frases¹⁶. Calar as vozes, terminar as narrativas, é a essa tarefa que as personagens beckettianas dedicam suas maiores energias, sem sucesso. *A não ser*, sugere Deleuze, quando elas se deslocam para a Língua III, a das puras imagens visuais ou sonoras, furos na narrativa que acolhem o que vem de fora da linguagem, uma singularidade impessoal e irracional – “está feito eu fiz a imagem”¹⁷. As imagens assim formadas não dizem respeito nem aos objetos da Língua I nem à metalinguagem da Língua II, nem devem sua potência desagregadora ao sublime de seu conteúdo – elas são geralmente bastante simples, pobres –, mas antes à força concentrada de sua forma, na medida em que elas são capazes de mobilizar o vazio que encerra as combinatórias de objetos e seca os fluxos narrativos, “pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica” (DELEUZE, 1992, p. 72). É essa Língua III que, segundo Deleuze, é especialmente falada nas obras de televisão; é ela que é dita, ou pelo menos invocada, no quase-silêncio ensurdecedor de *Quad*¹⁸.

Uma questão que imediatamente se coloca a partir dessa leitura deleuziana diz respeito ao que ocorre após o esgotamento das possibilidades. Como já foi dito, *Quad*, como tantas outras obras de Beckett, *começa* no ponto de esgotamento, e *nada se segue* do começo – entretanto, ainda assim, algo de certa forma continua acontecendo, nesse vazio: as seqüências de “ações” recomeçam sempre mais uma vez, os mesmos gestos adiando o fim entrevisto, mas que nunca pode chegar. Ora, se há esgotamento, qual é o acontecimento que se dá nesse espaço sem sombras, iluminado por uma “luz fraca, onipresente”, em “nuances da cor chamada cinza”¹⁹? E qual é o princípio que explica esses acontecimentos desacontecidos? Se tudo já foi esgotado, as combinações todas feitas, por que refazê-las? Deleuze sugere que a explicação da inesgotabilidade do esgotado encontra-se no nível da Língua II, essa linguagem “estrangeira, morta” (DELEUZE, 1992, p. 69), vocalizada por um Outro e aparentemente destinada a uma

crisologia ligados ao papel de Jesus na revelação das verdades eternas aos homens – dentre as quais “*que Dieu a plus d’égard à la moindre des âmes intelligentes qu’à toute la machine du monde*”.

¹⁵ Uma implicação de sua tese, não notada pelo próprio Deleuze, é que o famoso bilingüismo de Beckett, presente no nível da linguagem natural, deveria ser substituído, no nível da gramática profunda de seus textos, por um trilingüismo.

¹⁶ Sobre essas duas Línguas, cf. DELEUZE, 1992, p. 66.

¹⁷ BECKETT, 1988, p. 18; DELEUZE, 1992, pp. 68-73. Ao tratar da Língua III, Deleuze cita *Bing* (*Têtes-mortes*): “Bing image à peine presque jamais une seconde temps sidéral bleu et blanc au vent”, e a comenta assim: “Bing desencadeia um murmúrio ou um silêncio, freqüentemente acompanhados de uma imagem”.

¹⁸ Diz Deleuze: “... a língua I era a dos romances, culminando com *Watt*; a língua II traça seus caminhos múltiplos através dos romances (*O inominável*), banha o teatro, explode no rádio. Mas a língua III, nascida no romance (*Como é*), atravessando o teatro (*Oh os belos dias*, *Atos sem palavras*, *Catástrofe*), encontra na televisão o segredo de sua reunião, uma voz pré-registrada para uma imagem paulatinamente em processo de tomar forma. Há uma especificidade da obra-televisão” (DELEUZE, 1992, p. 74). Particularmente em *Quad*, não há utilização da Língua II, e a Língua III não é tampouco mobilizada. Mas é possível, no confronto com as outras obras televisivas, imaginar o que seria dito por essas duas linguagens nesse contexto. Quanto ao silêncio aludido acima, ele não é total – mas os passos e a percussão peculiar a cada personagem criam um ruído branco próximo do silêncio.

¹⁹ Essas são rubricas contidas na abertura do *Trio do fantasma*.

insolúvel aporia: para a série ser exaustiva, seria preciso não apenas nomear todos os objetos, usando para isso a Língua I, mas também nomear o próprio nomeador, e dessa forma calar as vozes, terminar as histórias que ele articula na Língua II – e, poderíamos acrescentar, ao situar a escrita de Beckett no interior da cultura ocidental, acabar com a própria literatura como uma atividade “artística”. “É sempre um Outro que fala”, observa Deleuze “[...] porque só há língua estrangeira” (DELEUZE, 1992, p. 67), ou seja, é sempre em uma outra linguagem (a Língua II) que algo é descrito e narrado tomando como base a Língua I. O problema, a aporia, é que esse Outro – ou, seria mais adequado dizer, esses Outros, já que as vozes não são emitidas de uma fonte única, mas são secretadas de forma intermitente em um fluxo que, se se cala momentaneamente, é apenas por fadiga, e não por esgotamento (DELEUZE, 1992, p. 67) – o problema, dizíamos, é que os Outros são inomináveis: “Seria preciso chegar a falar delas [*das séries*], mas como conseguir isso sem se introduzir a si mesmo na série, sem ‘prolongar’ suas vozes, sem repassar por elas?” (DELEUZE, 1992, p. 68). Porque o esgotamento dos objetos só pode se dar com o esgotamento da articulação dos nomes falados na Língua I, mas porque, por sua vez, o esgotamento dos nomes só pode se dar com o esgotamento das narrativas da Língua II, e porque essa última é sempre falada por um Outro, situado fora da série de objetos nomeados pela Língua I, a série dos esgotados parece ser ela mesma inesgotável, na medida em que sempre *falta* um nome: o do próprio nomeador; diz Deleuze: se os Outros são “mundos possíveis com seus objetos, com suas vozes que lhes dão a única realidade que podem pretender” (DELEUZE, 1992, p. 68)²⁰, há sempre algo externo ao próprio mundo, seu princípio de realidade, a perspectiva da qual é visto, que escapa à enumeração e às histórias. Para esgotar todos os possíveis, seria preciso nomear a condição de possibilidade da nomeação, o olhar que constitui a própria atividade de tentar esgotar as narrativas, a presença etérea percorre o espaço, conformando-o com seu olhar virtual²¹.

Mas Deleuze sugere que há uma forma de solucionar a aporia, ainda que essa “solução” seja precária, restringindo-se a um ato fugidio de *mostrar* – e não de *dizer*, para retomar uma dicotomia wittgensteiniana evitada pelo próprio Deleuze – o que está para além ou para aquém da linguagem. Na seqüência do trecho já citado acima, Deleuze constrói essa alternativa; no que diz respeito ao esgotamento das séries, “seria preciso chegar a falar delas, mas como conseguir isso sem se introduzir a si mesmo na série, sem ‘prolongar’ suas vozes, sem repassar por elas? [...] *Ou então* seria preciso que eu chegasse a mim, não como a um termo da série, mas como a seu limite, eu, o esgotado, o inominável” (DELEUZE, 1992, p. 68)²². A solução da aporia encontra-se, portanto, na constatação de que “o limite da série não está no infinito dos termos, mas pode estar em qualquer lugar, entre dois termos, entre duas vozes ou variações da voz, no fluxo [...] Esgotado desde muito tempo sem que se saiba, sem que ele o saiba” (DELEUZE, 1992, p. 69). É no esgotamento da Língua II que, segundo a leitura deleuziana, irrompe a Língua III²³: como um limite imanente à série, os hiatos na narrativa (provocados por

²⁰ Como notamos mais acima, o nome de Leibniz, não pronunciado, remete o leitor para a interpretação deleuziana dos mundos possíveis em *A dobra. Leibniz e o barroco*.

²¹ Cf. a obra televisiva *Trio do fantasma*.

²² Grifo do próprio autor; a ênfase dada por Deleuze a essa alternativa, veremos, é essencial para sua interpretação.

²³ O parágrafo seguinte, que introduz a Língua III, começa justamente enunciando uma conclusão da descoberta da solução da aporia: “Há, *pois*, uma língua III...” (grifo meu).

fadiga, mas signos de algo além do que simples cansaço: signos de esgotamento) são furos na linguagem através dos quais é acolhido “algo que vem de fora ou de alhures” (DELEUZE, 1992, p. 70). Esse algo é justamente uma imagem, visual ou sonora, ou ainda um puro espaço, inafetado (DELEUZE, 1992, p. 74). As imagens e os espaços indefinidos não remetem a nenhum objeto nomeado pela Língua I, a nenhuma narrativa articulada pela Língua II: pura singularidade impessoal, eles são refratários a qualquer determinação e, por isso mesmo, a qualquer linguagem articulada.

Deleuze sabe perfeitamente que, por sua própria natureza, isso que se mostra na imagem é fugaz: sua essência é dissipativa, porque, sendo apenas uma variação de grau de intensidade, seu ser coincide com o movimento fugidivo de decréscimo de sua potência até seu desaparecimento (DELEUZE, 1992, pp. 77 e 97). Logo a Língua II volta para reclamar seus direitos, e o ciclo recomeça. Ainda assim, no que poderíamos denominar um “otimismo deleuziano”, não sem parentesco com o famoso “otimismo leibniziano”, podemos reconhecer na caracterização proposta por essa leitura da Língua III um elemento que nos parece estranho ao pensamento de Beckett²⁴. De fato, Deleuze parece propor que a imagem pura, ultrapassando a imensa dificuldade de “furar” a linguagem para mostrar o que está para alguém dela, abre o espaço para uma espécie de “salvação das palavras” (“*salut des mots*”) (DELEUZE, 1992, p. 104) – um vocabulário escatológico e messiânico difícil de conciliar com a visão beckettiana da salvação impossível²⁵. Segundo essa leitura, a televisão teria sucesso lá onde a literatura fracassou²⁶: “É a televisão”, diz Deleuze, que “permite a Beckett superar a inferioridade das palavras” (DELEUZE, 1992, p. 104); só imagem indefinida “anuncia que o fim está próximo” (DELEUZE, 1992, p. 98). É ela, conclui Deleuze, que “capta todo o possível para o fazer saltar. Quando se diz ‘fiz uma imagem’, é que desta vez terminou, *não há mais possível*” (DELEUZE, 1992, p. 78). É interessante notar aqui que em outras obras, como *Diferença e repetição*, Deleuze já havia distinguido nitidamente o possível do virtual: enquanto o primeiro se opõe ao real, sendo ele mesmo algo que *pode ser representado* (e que, em certo sentido, só existe *como representação*), o virtual não é uma negação do atual: ambos, atual e virtual, convivem como puras diferenças em um

²⁴ Esse “otimismo” de Deleuze é tão mais estranho quando percebemos que, em seu livro sobre Leibniz, o reconhecimento de uma aporia insolúvel parece fazer parte central de sua interpretação: “Tem-se a impressão de que Leibniz nos condena ainda mais fortemente que Spinoza, segundo o qual havia ao menos um processo de libertação possível. Enquanto que, para Leibniz, tudo está fechado desde a partida, sob a condição de fechamento [*clôture*]. A maior parte dos textos onde Leibniz nos promete a liberdade do homem bifurca sobre a simples liberdade de Deus” (Deleuze 1988, pp. 93-94). Para o ponto que nos interessa aqui, o do esgotamento, é importante lembrar mais uma vez que, ao menos para o Deus leibniziano, nem todos os possíveis foram esgotados, já que nem todos os possíveis são compossíveis; ao eliminar essa cláusula restritiva, chegaríamos ao “*Deus sive Natura*” que paira sobre o “abismo spinozista” (Leibniz usa a expressão “abismo spinozista” nos *Novos ensaios*, Livro I, Cap. I; nessa passagem, em uma breve autobiografia intelectual, Leibniz parece confessar ter sentido, em certa época, a tentação de se converter ao spinozismo, para acrescentar logo em seguida: “mais ces nouvelles lumières m’ont gueri; et depuis ce temps-là jê prends quelquefois le nom de Théophile” (lembramos que o diálogo dos *Novos ensaios* contrapõe Teófilo/Leibniz a Filaleto/Locke).

²⁵ Cf. o Prefácio de Fábio de Souza Andrade para Beckett (2008), p. XIX: a ressurreição, para Beckett, é “o contrário de uma benção”. O prefaciador percebeu bem que o progresso em direção ao silêncio é infinito: “O único preceito é para melhor mal dizer, dizer menos” (p. XVII).

²⁶ A distinção entre três Línguas e a caracterização da terceira a partir das imagens e do espaço são movimentos essenciais para a interpretação de Deleuze sobre a especificidade da obra de televisão de Beckett.

espaço que não é mais representável por conceitos formulados a partir do Princípio de Identidade. Ao contrário, o virtual só pode se atualizar como diferença, como *repetição da diferença*. Apesar de não mobilizar o conceito de virtual para descrever a Língua III em *O esgotado*, parece ser nele que Deleuze está pensando para explicar a possibilidade de esgotar os possíveis através de uma imagem intensiva.

Mas qual é o princípio da explicação de Deleuze para a inesgotabilidade das narrativas? Ele mesmo se faz essa pergunta²⁷ e a responde através da referência a um *estado cognitivo* das personagens: elas continuam a agir e a narrar suas ações porque *não sabem* que o fim aconteceu. A dissolução do eu promovida pela repetição de séries que esgotam a individuação pessoal corresponde à dissolução de todas as faculdades cognitivas desse eu pauperizado; memória e certeza se perdem à medida em que se avança. Segundo Deleuze, “o fim terá sido, muito antes que ele [o personagem] possa *sabê-lo*” (DELEUZE, 1992, p. 92, grifo meu); “a única *incerteza* que nos faz continuar é que mesmo os pintores, mesmo os músicos, *não estão jamais certos* de ter sido bem sucedidos em fazer uma imagem” (DELEUZE, 1992, p. 78, grifo meu). Seria então o estado de incerteza que nos leva a sempre recomeçar as séries, em uma espécie de mecanismo obsessivo de ratificação pelo qual procuramos nos certificar de que tudo foi percorrido, nenhum elemento deixado de lado, justamente porque a figura evanescente da imagem se perdeu no esquecimento no momento mesmo em que acabou de ser feita.

Mesmo endossando a distinção entre as três Línguas proposta por Deleuze²⁸, e certamente aceitando que, nesse contexto interpretativo, duas dimensões que poderíamos denominar cognitivas, a incerteza e o esquecimento, explicam em parte a repetição, na medida em que são a contrapartida da dissolução do próprio “eu”, há uma outra dimensão desse sujeito em decomposição que deve ser levada em conta para explicar a inesgotabilidade do esgotado, a saber: *sua dimensão conativa ou volitiva*. Ao levarmos em conta a vontade de continuar, veremos também por que a Língua III está condenada ao fracasso, e por que a aporia se recoloca sem que seja possível entrever nenhuma “solução” para ela, ao contrário do que parece sugerir Deleuze.

Antes de prosseguir, um aviso: ao nos referirmos a “faculdades” de um “sujeito”, não se trata de propor uma análise psicológica das obras de Beckett. A degenerescência do sujeito manifestada na indecisão da Voz que o narra pertence antes a uma dimensão que poderíamos denominar metafísica (mas a uma metafísica ela mesma *degenerescente*), e suas “faculdades” só podem ser legitimamente mobilizadas, nesse contexto, se forem interpretadas como respostas individuais a uma situação ontológica que as determina e as explica. Nenhum “subjetivismo” ou recurso à “interioridade”, pois, devem contaminar a análise. É justamente nessa advertência metodológica que reencontramos as análises leibnizianas, através das quais, como em uma imagem negativa, a ação das personagens beckettianas podem ser entendidas em sua dimensão volitiva. De fato, o diagnóstico do spinozismo feito por Leibniz consiste precisamente na identificação de uma espécie de doença não psicológica, mas metafísica²⁹ que acometeria a alma que se encontrasse em um mundo no qual todos os possíveis fossem compostíveis, ou seja, em que existisse um

²⁷ “Por que, entretanto, o personagem recomeça, muito tempo depois que a voz se calou?” (DELEUZE, 1992, p. 92).

²⁸ Neste texto, aceitarei essa distinção para efeitos de argumentação. Apesar de muito elucidativa, porém, ela poderia ser questionada em alguns pontos.

²⁹ Ou um pecado, tal como a heresia quietista atacada no Artigo 4 do *Discurso de metafísica*.

único mundo possível, e ele fosse o próprio Deus – *Deus sive Natura*. Se esse mundo fosse o único mundo, sugere Leibniz, *todos os seus habitantes seriam metafisicamente doentios*.

Deve-se notar que, para a doença se manifestar, basta que se *acredite* viver em um tal mundo. Nesse sentido, ao criticar Spinoza, o que Leibniz queria evitar era a propagação dessa crença, a contaminação das almas que teria o mesmo resultado prático que a realização factual desse estado de coisas. Esse diagnóstico de Leibniz foi, como vimos, adiado até a publicação das obras póstumas de Spinoza. Durante anos, Leibniz tentara, sem grande sucesso, penetrar no círculo dos iniciados spinozistas, primeiro em Paris, através do amigo comum Tschirnhaus, e depois, em 1676, em Amsterdam, durante seu longo desvio na viagem para seu destino final em Hanover, onde esteve com os amigos do filósofo holandês – até o encontro tão aguardado com Spinoza em pessoa, em Haia. Mas Leibniz teve de esperar pela morte do autor da *Ética* para ter acesso a seu conteúdo, pois, durante sua vida, esse último nunca deixou de expressar suas reservas quanto às reais intenções do insistente candidato a leitor, impedindo assim seu acesso à obra. No longo ano que se seguiu à morte, na aventura subterrânea e perigosa que foi a publicação de um livro temido pelas autoridades civis e eclesiásticas da Holanda³⁰, Leibniz esperou ansiosamente, como atestam suas cartas a Schuller, que um exemplar chegasse a suas mãos. Ele foi um dos primeiros leitores de Spinoza, mas sua decepção foi imediata:

Vi Spinoza quando passei pela Holanda e falei com ele muitas vezes e por um bom tempo. Ele tem uma metafísica estranha, cheia de paradoxos. Dentre outras coisas, acredita que o mundo e Deus são apenas uma só coisa substancial, que Deus é a substância de todas as coisas, e que as criaturas são somente modos ou acidentes. Mas notei que algumas de suas supostas demonstrações, que ele me mostrou, não são corretas. Não é fácil, como se pensa, dar demonstrações verdadeiras em metafísica³¹.

Na visão de Leibniz, a linguagem metafísica de Spinoza nos enreda em aporias, círculos e regressos ao infinito – à semelhança do modo como Deleuze descreve a Língua II de Beckett. Seria na linguagem logicamente perfeita buscada de forma incessante por Leibniz que essas ameaças, ao mesmo tempo lógicas e morais, poderiam ser conjuradas; seria ela a língua irenista falada pelos homens racionais na civilização autêntica, tendo por centro o cristianismo.

O que nos importa aqui é apenas um dos tópicos sobre o qual a terapia leibnizana da linguagem se volta, a vontade doentia que Leibniz reconheceu como um dos sintomas dessa “metafísica estranha”. A equivalência de todos os possíveis seria, aos olhos de Leibniz, a equivalência de todas as razões para escolher isso ao invés daquilo; a própria idéia de vontade, entendida como a escolha determinada pela razão³², perderia sentido.

³⁰ Cf. ISRAEL, 2001, pp. 275-294. O título do Capítulo 16, ao qual as páginas mencionadas se referem, é “Publishing a Banned Philosophy”. As obras de Spinoza foram, mais de uma vez, e desde a publicação anônima do *Tratado Teológico-Político*, incluídas pelo próprio Leibniz entre esses livros perigosos que “dispõem todas as coisas à revolução geral pela qual a Europa está ameaçada” (G., V, p. 444). A atitude ambígua de Leibniz com relação a Spinoza, ao mesmo tempo de atração e repulsa, nunca o abandonou.

³¹ *Carta a Gallois*, 1677 (G, I, 118).

³² No Artigo 2 do *Discurso de metafísica*, Leibniz pretende provar que todo ato da vontade supõe alguma razão para o querer que seja *naturalmente anterior* ao próprio ato, ou seja, que determine a vontade em seu

Em um memorando de seu encontro com Spinoza em 1676, ele escreve: “Se todos os possíveis existissem, seria totalmente inútil recorrer a uma razão para a existência: a simples possibilidade bastaria”³³. Sem um critério do entendimento para determinar a vontade, “tudo seria indiferentemente bom ou mau”, e nenhuma razão “inclinaria mais a um do que ao outro”³⁴. O Princípio de Razão Suficiente não vale em um mundo onde todo o possível se realizou, pois nesse mundo o entendimento não poderia discernir nenhuma hierarquia entre o bem e o mal – não só para Deus, mas para todos os homens. Nada seria escolhido, ou tudo seria escolhido indiferentemente, pois nada seria intrinsecamente bom ou mau.

Ao aplicar esse diagnóstico leibniziano a Beckett, podemos finalmente entender por que, mesmo aceitando que as imagens puras furam a superfície da Língua II e dão acesso ao “limite da série”, é preciso sempre retomar as narrativas, de tal modo que a Língua III, por sua própria dinâmica interna, e não apenas devido à natureza fugaz das imagens que a compõem, recoloca a partir de si mesma a tarefa de voltar à Língua II, dando um passo atrás e reconhecendo em si mesma os germes da corrupção da linguagem narrativa. Isso ocorre porque, colocados diante da alternativa entre calar as Vozes e retomar a série, é *totalmente indiferente* para as personagens beckettianas qual delas escolher. Por um lado, o silêncio do fim é antecipado e desejado ansiosamente³⁵; por outro lado, porém, o que é querido não é nada, e, em comparação com ele, continuar falando parece uma opção igualmente boa – não devido a um sentimento de “angústia” derivado da percepção da arbitrariedade das escolhas, o que faria de Beckett mais um existencialista, mas porque continuar falando equivale a se calar, uma vez que *nada* se fala³⁶. Hamm e Clov falam sobre isso, ao falar sempre sobre nada:

HAMM: Eu, eu me sinto um pouco esquisito. (*Um tempo*) Clov. CLOV: Sim. HAMM: Você não já não teve o bastante disso? CLOV: Sim! (*Um tempo*) De que? HAMM: Desse... dessa... coisa. CLOV: Mas desde sempre. (*Um tempo*) Você não? HAMM (*morno*): Então não há razão para que isso mude (BECKETT, 1971, p. 147).

Desde sempre instalados no fim, Clov e Hamm anseiam que “isso” termine, mas o término, como assinalou Deleuze, encontra-se na própria série. Entretanto, devemos ir

conteúdo. Não teria sentido, segundo ele, um puro querer não direcionado a nada. Luiz Henrique Lopes dos Santos mostra que a tese da anterioridade do entendimento sobre a vontade é sustentada por uma razão adicional quando se considera as ações de um ponto de vista moral: “O que distingue uma escolha moral de uma escolha moralmente indiferente é o fato de que a escolha moral se reporta a uma gama de alternativas que se organizam numa escala de valor, pela qual se orienta a deliberação que resulta na escolha. A escala de valor deve, pois, ser independente do valor moral da escolha, já que é o valor moral da escolha que se define em termos dessa escala” (SANTOS, 1996, p. 98).

³³ LEIBNIZ, 1903, p. 530.

³⁴ G., IV, 285. Leibniz acrescenta, de forma particularmente relevante para a questão aqui tratada: “Assim, ou ele não faria nada ou ele faria tudo”. Como vimos, no final dos percursos de *Quad*, essas duas alternativas se equivalem.

³⁵ Como nota Theodor Adorno, a respeito de *Fim de partida*, “Somente no silêncio pode o nome da catástrofe ser pronunciado” – um nome inominável (ADORNO, 1969, p. 89).

³⁶ Como nota Maurice Blanchot, em Beckett “o vazio se faz palavra” (BLANCHOT, 1959, p. 287). Poderíamos complementar a observação de Blanchot pelo reconhecimento, nessa fórmula, de uma espécie de inversão do Verbo divino do começo do Gênesis, no qual uma plenitude de ser (o “ser sumamente perfeito”, “agregado de todas as perfeições compatíveis”, no vocabulário de Leibniz) manifesta-se na palavra.

além da análise de Deleuze, notando que a indiferença morna com relação aos valores explica não apenas a vontade de terminar como também a ausência de vontade de terminar: há uma espécie de movimento inercial que faz com que “isso” não termine, uma vez que querer terminar suporia uma avaliação qualquer, ainda que negativa. Em sua interpretação, Deleuze enfatiza o fato de que o limite da série encontra-se em qualquer um de seus pontos, dado que se partiu do fim – mas podemos agora inverter essa equivalência deleuziana: justamente porque o fim está no começo, justamente devido a esse seu “lugar” estrutural onipresente ao longo da série, cada fim é um recomeço necessário. A ruptura imagística da Língua III pertence essencialmente à série, e só pode acontecer nela; o retorno à série é inevitável porque a imagem só aparece no intervalo – e *como* intervalo. Com a mesma intensidade com que desejamos o fim da série, desejamos o fim do fim, o retorno às narrativas, à invenção de histórias. As vontades opostas se anulam, e a Língua II, desde o início, já fala nada.

O reconhecimento dessa ausência de epifania é dado pela constatação de que próprio “eu” puro que está para aquém da linguagem não existe; também ele é um efeito da linguagem, uma invenção. A linguagem apóia-se sobre nada. Maurice Blanchot assimila esse procedimento circular da linguagem (lembramos aqui que o círculo lógico é uma das falácias a ser evitadas pela linguagem perfeita de Leibniz) a um movimento que não pode terminar porque não começou (ou: começou no fim) – é essa a “descoberta terrível” de Beckett: “quando ela não fala, ela fala ainda, quando ela cessa, ela persevera, não silenciosa, pois nela o silêncio eternamente se fala” (BLANCHOT, 1959, p. 286). O inominável está condenado a esgotar o infinito, diz Blanchot (BLANCHOT, 1959, p. 291)³⁷. Talvez as palavras do próprio Inominável sejam as únicas que possam exprimir essa condenação – ou seja, talvez a *forma* pela qual Beckett exprimiou essa idéia seja essencial para a determinação de seu conteúdo, todo comentário expresso em língua teórica sendo necessariamente inadequado como descrição do deslocamento do eu que ele *experimenta na linguagem* (e nós como ele, ao ler sua descrição). É assim que o Inominável formula a constituição do “eu” (que, na verdade, não é nada, nem ao menos uma posição ou perspectiva) pela linguagem:

... as palavras estão em toda parte, em mim, fora de mim, veja só, ainda agora não tinha espessura, eu as escuto, sem necessidade de escutá-las, sem necessidade de uma cabeça, impossível pará-las, eu sou em palavras, eu sou feito de palavras, de palavras dos outros, quais outros [...] todos esses estrangeiros, essa poeira de verbo, sem fundo onde se depositar, sem céu onde se dissipar [...] não outra coisa, sim, uma coisa totalmente diferente que eu sou uma coisa totalmente diferente [...] como uma fera nascida na gaiola de feras nascidas na gaiola de feras nascidas na gaiola de feras nascidas na gaiola...³⁸.

Entre as duas opções que se apresentam: repetir ou parar, seria preciso não haver um “equilíbrio de indiferença” perfeito entre elas, se é que o Princípio de Razão

³⁷ Blanchot cita aí um trecho do livro *O inominável* no qual justamente a vontade é mencionada: “Não sabendo falar, não querendo falar, devo falar. Ninguém me obriga a tal, não ha ninguém, é um acidente, é um fato. Nada poderá nunca me dispensar disso, não há nada, nada a descobrir, nada que diminua o que resta a dizer...”.

³⁸ Trecho de *O inominável* citado por Blanchot (BLANCHOT, 1959, pp. 294-295). Esse deslocamento do “eu” pode ser tematizado teoricamente, mas sua expressão adequada talvez não possa ser formulada em outra linguagem a não ser na língua agonística do próprio Inominável.

Suficiente é válido³⁹. Mas ele não é válido: é indiferente qual deles se dá. O próprio fim, desejado, é indiferente diante da possibilidade de continuar. Deve-se notar que a repetição da *mesma* série que já foi esgotada coloca-se como uma *nova* possibilidade (a saber: a possibilidade da repetição sem fim). Entretanto, se parar ou continuar são alternativas indiferentes, por que não podemos parar? A resposta é dada quando consideramos que a dissolução do eu (o esgotamento de si) é simultâneo ao esgotamento das possibilidades, justamente porque essas possibilidades se dão no campo de imanência do eu que se esgota ao esgotar o possível. O eu é só um limite de unificação do múltiplo⁴⁰. Mas então, a cada vez que é preciso se decidir entre terminar ou repetir, aquilo que costumávamos chamar de um “eu”, quando tínhamos a ilusão de haver uma unificação possível desse múltiplo (e que Deleuze caracteriza em seu texto como a fonte emissora da Voz) se recoloca no horizonte em um nível superior⁴¹: a alternativa agora se dá entre, por um lado, a opção de terminar ou repetir e, por outro lado, a possibilidade de essa questão não se colocar, de a Voz que a enunciou se calar. Mas essa possibilidade deve ser ela mesma articulada pela Voz, em um novo nível que figura novamente o “eu” diante dessa nova opção, dissipando-se nela e recolocando-a novamente, e assim ao infinito⁴².

Mas estaria a interpretação aqui proposta tão distante da de Deleuze? Além de sublinhar o aspecto fugidío das imagens e seu conseqüente retorno à Língua II, Deleuze também está consciente de sua natureza inescapavelmente lingüística. Em um ensaio

³⁹ Sobre o erro de caracterizar a vontade como uma faculdade que é exercida a partir de uma situação de perfeito “equilíbrio de indiferença”, cf. *Ensaio de Teodicéia* (especialmente suas discussões sobre o asno de Buridan na Primeira Parte, 49, e na Terceira Parte, 306-307. Cf. também 302, 324, 367, 369). Sobre o conceito de liberdade em Leibniz como um meio termo entre a indiferença e o determinismo, cf. a interpretação de Deleuze em *A dobra*, que mobiliza modalizações temporais: “O motivo não é uma determinação, mesmo interna, mas uma inclinação. Não é o efeito do passado, mas a expressão do presente” (DELEUZE, 1988, p. 95); “O ato é livre porque ele exprime inteiramente a alma no presente” (DELEUZE, 1988, p. 96). Apesar de não ser o mero efeito mecânico do passado, o presente da escolha sempre exprime uma inclinação mais forte por um partido do que por outro, sem que isso retire a liberdade da vontade.

⁴⁰ Sobre a crítica leibniziana à concepção reificadora do “eu” cartesiano, como se o sujeito fosse uma *coisa* ao lado de suas representações, cf. os *Novos ensaios*, II. Cf. também a interpretação de Sarah Gendron: “A fragmentação do sujeito é uma conseqüência de se ter nascido dentro da linguagem”; “Capturado, tal como ele o é, no ato de escrever, Malone é incapaz de resistir à divisao que ocorre dentro de si mesmo: ‘They are not mine, but I say my pots, as I say my bed, my window, as I say me’” (GENDRON, 2004, p. 52; ênfase da autora).

⁴¹ Essa progressão ao infinito em direção ao nada é um elemento central da obra de Beckett: por exemplo, na seqüência *Molloy - Malone morre - O inominável*, as etapas da desagregação organizam-se em uma gradação contínua (um corpo semi-paralisado andando em círculos; um homem morrendo confinado a uma cama, movendo objetos com o auxílio de bastões; a voz que fala de dentro do nada que é a (quase) morte, no paradoxo de uma *experiência impessoal*). Sobre essa involução inesgotável em direção ao nada presente na trilogia, cf. o ensaio de Dieter Wellershoff de 1976.

⁴² Em suas notas sobre a obra póstuma de Spinoza, escritas em 1678, após sua primeira leitura do livro, Leibniz afirma que, sem conceitos simples aos quais se chega por intuição intelectual, a característica universal sofreria de um regresso ao infinito e de uma circularidade, as palavras teriam apenas definições nominais, teríamos apenas um sistema de sons sem significado, nada poderia ser dito. Ver seu comentário à Proposição 7 da Parte I da *Ética*: “Se alguém responde que não há um último conceito, retruco que então não há tampouco um primeiro, e eu o provo da seguinte maneira: uma vez que não há nada a não ser elementos extrínsecos no conceito daquilo que é concebido por outra coisa, então, procedendo por estágios através de muitos conceitos, ele ou bem não terá absolutamente nada em si ou bem nada a não ser aquilo que é concebido por si mesmo” (G., I, 139-150).

sobre a literatura intitulado “Gaguejou” (DELEUZE, 1997), a tese central é a de que os “grandes escritores” produzem uma “literatura menor”, pois escavam, no interior de sua língua natal, uma outra língua, estrangeira, aparentemente defeituosa diante do padrão da “língua culta” estabelecida. É essa visada estrangeira que força a língua a se dobrar – a gagueira não é entendida, nesse ensaio, como uma afecção da fala de uma pessoa em particular, mas como uma torção da própria linguagem em direção a seu limite⁴³. Ora, diz Deleuze, esse limite é interno à própria linguagem, e só se revela como linguagem (assim como o limite das séries, em Beckett, se encontra em qualquer um de seus pontos):

... 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” [...] “[As obras dos grandes escritores] chegam a puras visões, que não obstante referem-se ainda à linguagem na medida em que dela constituem a finalidade última, um fora, um avesso [...] As palavras fazem silêncio” [...] “Quando a língua está assim tensionada, a linguagem sofre uma pressão que a devolve ao silêncio (DELEUZE, 1997, pp. 128-129).

O estilo da “literatura menor” – a língua estrangeira falando no interior da língua natal – não deve ser confundido com um belo ornamento lingüístico, próprio da “grande literatura”, mas é esse movimento de desterritorialização da língua, exilada de si mesma em si mesma (“mal visto, mal dito”), pelo qual é possível “escavar por baixo das histórias” (DELEUZE, 1997, p. 129)⁴⁴. Nas dobraduras assim produzidas na linguagem⁴⁵, ela mostra sua exterioridade sem deixar de ser linguagem. Nesse ponto, a interpretação de Deleuze não difere da aqui proposta. Mais ainda, devemos também admitir que Deleuze está consciente do que denominamos “aspecto volitivo” dessa doença metafísica que tem como sintoma o colapso inesgotável da linguagem articulada. Em “Bartleby, ou a Fórmula”, ele analisa justamente o caso paradigmático da ausência de vontade que leva ao silêncio, ou melhor, que faz com que a linguagem inteira seja expressa em uma única formulação (“preferiria não”), constituída por uma “lógica da preferência negativa: negativismo para além de toda negação” (DELEUZE, 1997, p. 83), caracterizando com ela não apenas a personagem de Melville, mas também a obra de Beckett⁴⁶. Mesmo admitindo o caráter lingüístico da imagem e a noção de vontade negativa, porém, a interpretação de Deleuze parece comprometida com a possibilidade, ainda que fugaz, de

⁴³ Os escritores só são grandes “à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar [...] e não param de desequilibrá-la”; o escritor “é um estrangeiro em sua própria língua: não mistura outra língua à sua, e sim talha *na* sua língua uma língua estrangeira que não preexiste. Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma” (DELEUZE, 1997, pp. 124-125).

⁴⁴ Deleuze desenvolve a idéia de “literatura menor” em *Kafka. Por uma literatura menor*, escrito em parceria com Felix Guatari.

⁴⁵ A análise das dobraduras infinitas do barroco em seu livro sobre Leibniz (*A dobra*) não deixa de ter relação com esse ponto.

⁴⁶ “Beckett levou ao mais alto grau a arte das disjunções inclusas, que já não seleciona, porém afirma os termos disjuntos através de sua distância, sem limitar um pelo outro nem excluir o outro do um, esquadrinhando e percorrendo o conjunto de toda possibilidade” (DELEUZE, 1997, p. 126). Na tipologia dos “hipocondríacos” de Melville, a mesma ausência de vontade é mobilizada: eles são os “Excluídos da razão”, “sem que se possa saber se não se excluem a si mesmos, a fim de obter o que ela não pode lhes dar, o indiscernível, o inominável” (DELEUZE, 1997, p. 95).

dar um fim à série e de calar a linguagem, o que parece incompatível com a condenação discursiva das personagens de Beckett. Para esse último, o “fora da linguagem” é duplamente inacessível: primeiramente, porque ele é imediatamente engolfado e reabsorvido pela linguagem no momento mesmo em que se anuncia (propriamente falando, ele é apenas uma *anunciação*, um processo sem termo); em segundo lugar, porque a “lógica da preferência negativa” volta-se contra si mesma, negando, por ausência de vontade de chegar a um fim, até mesmo a negação da linguagem e a busca de uma exterioridade qualquer – se não podemos falar de “servidão voluntária”, pois isso seria já um índice de alguma avaliação determinada qualquer, talvez seja legítimo falar de um apaziguamento (in)voluntário no desterro da linguagem morta.

Voltemos a *Quad*, pois essa peça televisiva figura visualmente essa repetição incessante que vale também para o comportamento verbal, ilustrando *o mesmo* processo de repetição⁴⁷. Encontramos na descrição de um episódio de *Malone morre*, do qual *Quad* parece ser uma evocação tardia e uma radicalização, a associação entre o cruzamento de percursos e a indiferença da vontade; em suas escapadas breves do quarto, nas quais se encontrava com os demais internos, vemos que

outros além de Macmann vagavam da manhã à noite, curvados sob o peso das grossas vestimentas [...] Só raramente se aproximavam um do outro, porque seu número era pequeno e o parque era vasto. Mas quando o acaso juntava dois ou mais, bastante perto para que eles notassem, eles apressavam-se em dar meia-volta ou, sem chegar a tais extremos, simplesmente desviavam, como se tivessem vergonha de serem vistos por seus companheiros. Mas às vezes se chocavam sem parecer notar, a cabeça escondida dentro de amplos capuzes (BECKETT, 1958, p. 279)⁴⁸.

Explicando o propósito dessas caminhadas sem direção, no parágrafo anterior, Malone/Macmann as relacionava precisamente a essa “negra alegria do caminho solitário, indefeso e sem vontade [*in helplessness and will-lessness*], através de toda a beleza, todo o conhecimento e todo o amor” (BECKETT, 1958, p. 278). Apesar de não estar expressa verbalmente em *Quad*, a mesma indiferença parece guiar os passos de suas personagens. Em seu ensaio, um aspecto particularmente importante dessa peça não é enfatizado por Deleuze, a saber: o fato de que o último elemento de cada série é o primeiro elemento da seguinte, sem interrupção, e que o fim da peça, o percurso das personagens 2 e 1, sugere que 2 sairá de cena e que 1 voltará a executar seu solo – e, com ele, que todos os percursos (isto é, todos os possíveis, o esgotamento da possibilidade de encontro no ponto *E*) serão inteiramente retomados, ao infinito. Círculo de círculos, *o próprio conjunto das séries circulares* se repõe. E o solo virtual de 1 sugere mais do que isso: que desde o primeiro momento já se partiu do fim dado⁴⁹. Notamos, acima, que o

⁴⁷ *Nesse sentido*, não atribuo nenhuma especificidade à obra de televisão de Beckett em comparação com seus romances e suas peças de teatro, contrariamente a Deleuze. Que haja outras características específicas da obra de televisão é algo que não nego.

⁴⁸ Sigo, em parte, a tradução de Paulo Leminski, (BECKETT, 1986, p. 132).

⁴⁹ A frase final de *Molloy* sugere que a negação do que foi dito no começo é, por um lado, a negação de toda a história narrada, mas, por outro lado, e por isso mesmo, é sua reiteração. Sempre prestes a morrer, Molloy (como todos nós, desde sempre) gira em torno dessa iminência não concretizada, justamente porque desde o início partiu dela (na primeira frase do livro, escrita com a abertura ironicamente proustiana, ele nos informa que se encontra em seu leito de morte: “Je suis dans la chambre de ma mère” – e, como que para tentar afastar uma incerteza que se instala desde esse momento inaugural da narrativa, acrescenta de

percurso de cada personagem é refeito quatro vezes cada um, em cada uma das quatro séries (desde que, como observamos acima, tomemos os percursos iniciais das séries 2, 3 e 4 como idênticos aos percursos finais das séries 1, 2 e 3) – com exceção do percurso da personagem 1 na última série, que só é repetido três vezes. Longe de introduzir uma assimetria na repetição, porém, a ausência do último solo de 1 é um signo que recapitula sua presença virtual no primeiro momento da peça, o qual antecipava, assim, seu solo final ausente, *realizando-o* já desde o início, e indicando que a repetição das séries recomeçará (ou seja, que ela nunca começou, *moto continuo* de uma máquina ideal sem atritos, sem os impedimentos próprios da *existência real*). A aporia é, pois, necessariamente recolocada, expressando a dificuldade de se começar do fim, e de permanecer nele indefinidamente. A única Língua que pode exprimir esse fracasso constitutivo é ela mesma uma linguagem fracassada, a Língua II, o avesso da linguagem transparente almejada por Leibniz (e fugazmente entrevista na Língua III de Deleuze, *esse leibniziano*). Em seu incessante e obsessivo combate contra Spinoza, Leibniz repetia sempre as mesmas advertências terríveis, assombrando com o fantasma do espinosismo as luzes de uma Europa ameaçada pela “necessidade cega”; se todos os possíveis fossem dados, o melhor e o pior dos mundos possíveis seriam equivalentes, porque tudo seria realizado, até o esgotamento de todos os valores:

não haveria nenhuma ficção, por mais absurda que fosse, que não existisse no Universo, não somente os monstros, mas também as almas perversas e infelizes, e as injustiças. Não haveria nenhuma razão para considerar Deus como bom mais do que como mau, ou como justo, mais do que como injusto. Existiria um Universo onde todas as pessoas honestas seriam punidas por castigos eternos, onde todos os perversos seriam recompensados, e seus crimes receberiam como pagamento a felicidade (LEIBNIZ, 1903, p. 530).

O sorriso irônico de Voltaire, ao folhear páginas da obra de Leibniz contendo trechos como esse, talvez fosse interrompido se ele pudesse ler, duzentos anos mais tarde, as narrativas da Língua II de Beckett, e constatar que o pior aconteceu.

Bibliografia:

ADORNO, Theodor – “Towards an Understanding of Endgame”. In: *Twentieth Century Interpretations of Endgame*. Editado por Bell Gale Chevigny. New Jersey: Prentice-Hall, 1969, pp. 82-114.

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

_____ – *Fin de partie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1971.

forma aparentemente supérflua, porque redundante (mas o que *não é* redundante na linguagem?): “C’est moi qui y vis maintenant”). Toda a escrita de Beckett é constituída pelo desafio de se privar deliberadamente de todos os recursos narrativos convencionais, na medida mesmo em que parte de um ponto que não pode ter seqüência (sobre os pontos desenvolvidos nesta nota, cf. BLANCHOT, 1959, pp. 287 e 290). O que é dito, *mal dito*, é a impossibilidade de dizer – e isso *não pode* ser dito.

- _____ – *O despovoador e Mal visto mal dito*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008.
- _____ – *Molloy. Three Novels*. New York: Grove Press, 1958.
- _____ – *Malone dies*. In: *Three Novels by Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1958.
- _____ – *Malone morre*. tradução de Paulo Leminski. São Paulo, Editora Brasiliense, 1986.
- _____ – *L'image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- BLANCHOT, Maurice – “Où maintenant? Qui maintenant?”. In: *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959, pp. 286-295.
- DELEUZE, Gilles – *L'Épuisé*. In: *Quad et autres pièces pour la télévision*, de Samuel Beckett. Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- _____ – *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- _____ – “Gaguejou”. In: *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 122-129.
- _____ – “Bartleby, ou a Fórmula”. In: *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 80-103.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix – *Kafka. Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FICHANT, Michel – “L'invention métaphysique” - Introdução ao *Discurso de metafísica*. Paris: Gallimard, 2004, pp. 7-140.
- FRIEDMANN, Georges – *Leibniz et Spinoza*. Paris: Gallimard, 1962.
- GENDRON, Sarah – “A Cogito for the Dissolved Self”: Writing, Presence, and the Subject in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze” *Journal of Modern Literature*. Volume 28, N. 1, 2004, pp. 47-64.
- ISRAEL, Jonathan – *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity 1650-1750*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2001.
- LEIBNIZ, G. W. – *Die philosophischen Schriften von G.W. Leibniz*, ed. C.J. Gerhardt, 7 vols., Berlin, 1875-1890, reedição Georg Olms, Hildesheim, 1965.

_____ – *Discours de métaphysique et correspondance avec Arnauld*. Ed. por Georges Le Roy. Paris: Vrin, 1988.

_____ – *Nouveaux essais sur l'entendement humain*. Paris: Flammarion, 1990.

_____ – *Essais de Théodicée*. Paris: Flammarion, 1969.

_____ – *Opuscules et Fragments inédits de Leibniz*. Editado por Louis Couturat. Paris, 1903.

LOPES DOS SANTOS, Luiz Henrique – “Leibniz e a questão dos futuros contingentes”. In: *Analytica*, vol. 3, n. 1, 1996, pp. 91-121.

WELLERSHOFF, Dieter – “Toujours moins, presque rien”. In: *Cahier de L'Herne Samuel Beckett*. Paris: Éditions de l'Herne, 1976, pp. 123-147.