

L'épuisé

Uma política em Beckett e Deleuze

Alexandre Henz*

Estamos cansados do homem.

Nietzsche

Estava-se cansado de algo; esgotado, de nada.

Deleuze

O personagem Hamm é subitamente assaltado por uma dúvida: “Não estamos a caminho de... de... significar alguma coisa?”, pergunta com emoção. E Clov tranquiliza-o imediatamente: ‘Significar? Nós, significar! (breve sorriso.) Ah! Essa é boa!’”. Esse fragmento, destacado do livro *Fim de Partida* (BECKETT, 2002, p.81) por Alain Robbe-Grillet (1965, p.133), está implicado com uma política que emerge no encontro Samuel Beckett e Gilles Deleuze, política que nada quer significar ou comunicar. Um fio delgado, quase imperceptível na trama da sensibilidade contemporânea, e que ganha força com a noção de esgotamento. O esgotamento é ação e invenção, para nada. Ele pode constituir órgãos do tato para muitas espécies de encontro. Diferente do cansaço é a capacidade de dizer sim à vida em suas variações. “Não é apenas cansaço, não estou apenas cansado, apesar da subida”, referem Beckett e Deleuze (BECKETT, 2006, p.86; DELEUZE, 1992, p.57). É menos isto que tem sido chamado de esgotamento do sujeito moderno, do eu, e mais que a mudança de um conceito, é uma política com a vida que implica o intensivo, é, talvez, uma nova formação histórica.

Para acompanhar essa experimentação estética e política, recorreremos ao último longo texto de Gilles Deleuze (1992), que se intitula *L'épuisé* [O esgotado], cujo tema é o esgotamento do possível. Esse ensaio foi anexado como posfácio à publicação de quatro roteiros de peças para televisão de Samuel Beckett. Nele, Deleuze analisa três línguas em Beckett, e quatro maneiras de esgotar o possível que a elas correspondem. Essas línguas evidenciam os movimentos de esgotamento do possível presentes nas obras do escritor.

A língua I é especialmente a dos romances, e se configura em obras tais como *Molloy*, *Murphy* e *Esperando Godot*. Ela diz respeito à primeira maneira de esgotar o possível, procedendo por formação de séries exaustivas de coisas (DELEUZE, 1992, p.78). Está ligada a combinatórias, séries e palavras. A língua I é a língua “atômica, disjuntiva, recortada, retalhada, em que a enumeração substitui as proposições, e as relações combinatórias substituem as relações sintáticas: uma língua de nomes” (DELEUZE, 1992, p. 66).

* Professor do Departamento de Ciências da Saúde da Universidade Federal de São Paulo. Integra o grupo de articulação do Laboratório de Sensibilidades da UNIFESP. Contato: alexandrehenz2000@yahoo.com.br

¹ Esta peça radiofônica foi traduzida para o português com o título *Letra e Música* por Ivan Lessa, conforme o áudio do Serviço Brasileiro da BBC. *Letra e Música* foi gravada e encenada em português no ano de 1988, por ocasião do cinquentenário da BBC-Brasil. Direção de Eduardo San Martin. Música incidental: Márcio Mattos. Vozes: João Albano, Angela de Castro e Rogério Correia. Técnicos de estúdio: Hugh Saxby e Phil Critchlow. Duração: 25'25". *Words and Music* teve sua estreia mundial na BBC Rádio Três de Londres, em 1962, com música de John Beckett, primo do autor. Escrita em inglês e publicada em 1961, foi traduzida para o francês como *Paroles et Musique* pelo próprio Beckett.

A primeira maneira de esgotar o possível – com traços de razão e imaginação – está presente não apenas nos primeiros trabalhos, mas também nas obras posteriores de Samuel Beckett. As combinatórias e séries exaustivas deflagram um processo de intensificação crescente, que não se confunde com um começo de progresso até as obras finais, mas que se apresenta como uma estratégia e um experimento, assim como o são, ao seu modo, as outras investidas que aparecem nos romances *Como é*, *O Inominável* e nas peças para televisão.

A segunda maneira de esgotar o possível que Deleuze percorre na obra de Beckett diz respeito à língua II. Ela refere-se a estancar os fluxos de voz e a engendrar uma língua que “não é mais a dos nomes, mas a das vozes, que não procede mais por átomos combináveis, mas por fluxos misturáveis. As vozes são as ondas ou os fluxos que conduzem e distribuem os corpúsculos linguísticos. Quando se esgota o possível com palavras, cortam-se e retalham-se átomos e, quando as próprias palavras são esgotadas, estacam-se os fluxos. É este o novo problema, acabar com as palavras” (DELEUZE, 1992, p. 66).

Questão do silêncio, um silêncio de cansaço das histórias e indiferente aos significados. Na língua II, Beckett apresenta algumas figuras do esgotamento que implicam: invenção de histórias, inventário de lembranças, outros e vozes. Mas nada de representação e psicologia. A peça radiofônica *Palavras e Música*¹ problematiza as línguas, pois ora se inscreve na língua II, com seu blá-blá-blá nauseante e seus fluxos de voz e memória, ora produz puras imagens sonoras inscritas na língua III, de que tratarei a seguir. Nessa peça radiofônica, a tensão das vozes é levada até o desaparecimento da personagem Croak, que tenta comandar as ações. Ele é chamado de mestre pela personagem Palavras. No final da peça, os últimos traços de personalidade e lembranças se evadem, restando a dança das personagens Palavras (Joe) e Música (Bob). Na tradução para o português, *Words and Music* recebeu o nome de *Letra e Música*, provavelmente uma tentativa de dar algum significado à poesia musical, quase um *lied* que se ouve no momento em que Palavras e Música se movem juntas tentando atender aos insistentes gritos de Croak.

Com o estancamento dos fluxos de voz, na segunda maneira de esgotar o possível, surge a explosão de um fluxo-floema que nutre outros desdobramentos: é a deserção do eu já alinhavada e deflagrada pelas séries e combinatórias. Diferentemente de *Murphy*, *Molloy* e *Malone Morre*, obras nas quais encontramos uma expressão tremida em individuação, o que agora se impõe é uma agonística ainda mais intensa: múltiplas vozes e forças em luta. Em *O inominável*, as *personae* são máscaras; o si, uma lâmina, pluralidade de forças que se juntam, se aglomeram, criam aglutinações de forças salpicadas por histórias e lembranças.

A terceira e quarta maneiras de esgotar o possível, foco principal de Deleuze, emergem da língua III, presente nos últimos trabalhos de Beckett e enunciada desta forma: “extenuar as potencialidades do espaço e dissipar a potência da imagem”. Essa língua articula a análise de quatro telepeças de Beckett, encetada na segunda parte de *L'épuisé*.

¹ Sobre a arte do invisível e da inobjetividade que alia Beckett a Godard na problematização do ocularcentrismo e da narratividade produzindo uma liberação do olho marcado pelo eu, confira Yee-Woo, 1994.

Nela, o esgotado é o extenuado e o dissipado. São figuras do espaço extenuado em pequenos escritos, tais como *Para Acabar Ainda* e *No Cilindro*, e fragmentos de imagens em dissipação no romance *Como é* e nas peças *Dias Felizes*, *Not I* e *Catástrofe*. Nos desdobramentos desta última – *Catástrofe* –, encontramos a fabricação de uma imagem.

A produção de uma imagem que nada expressa ou representa é um dos temas centrais do ensaio de Samuel Beckett (1990), *O Mundo e as Calças*, publicado em 1945 e escrito por ocasião das exposições parisienses dos irmãos Van Velde. Beckett elege a obra destes pintores holandeses, Bram e Geer van Velde, como intercessora de um pensamento mais absorvido, segundo ele, “pelo que saía do pincel” (BECKETT, 1990, p. 50) do que pelo tema. O escritor via em ambos o empenho em pintar “a invisibilidade inata das coisas exteriores até que esta mesma invisibilidade se converta em coisa, não simples consciência de limite, uma coisa que se pode ver e fazer ver, e fazê-lo, não na cabeça [...] mas na tela, e aí um trabalho de uma complexidade diabólica e que requer um ofício de uma flexibilidade e ligeireza extremas, um ofício que insinue mais que afirme, que não seja positivo senão com a evidência fugaz e acessória do grande positivo, do único positivo, do tempo que carrega” (1990, p. 48-49).

No trabalho dos Van Velde, Beckett² valoriza a “arte da inobjetividade e do invisível”. Talvez pudéssemos encontrar uma vizinhança entre esta inobjetividade e aquela que Deleuze percebeu na pintura de Francis Bacon. Movimentos suficientemente agudos para fazer semelhante, mas por meios não objetivos, dessemelhantes, afirmando os acasos, os acidentes, o que saía do pincel. Isso, segundo Beckett (1990, p. 50), faz de Bram, e em seguida de Geer van Velde, peixes:

Ele sabe a cada vez como estão as coisas, à maneira de um peixe em alto mar que se detém na profundidade favorável, mas **se guarda às razões disso. Isto** parece também verdade para G. van Velde, com as restrições que impõem seu ataque tão diferente. Eles me fazem pensar nesse pintor de Cervantes que, à pergunta “Que pintais?”, respondia: “O que saia do meu pincel”.

Interessa a Beckett essa pintura que nada em uma complexidade diabólica. Em seu ensaio, claramente acusa certas obras de tentarem deter o tempo. Essa tentativa as caracterizaria como representativas, nas palavras de Beckett (1990, p. 40), seria a “velha história da objetividade e das coisas vistas”, referindo-se a um pintor realista suando diante de sua cascata e xingando as nuvens. Por outro lado, há, na pintura, uma tradição aberta à sensação, desde Cézanne, que rompeu com seus antecedentes, marcados pela manutenção de relações figurativas e narrativas. Em Cézanne, Van Gogh, Bacon, Bram e Geer van Velde, temos uma série de artistas interessados neste percurso da invenção e dissipação da imagem.

Ao modo do pintor de Cervantes, o que sai do pincel dos Van Velde³ é a própria sensação tornada visível. Ao que refere Beckett (1990, p. 39), “não se trata, de nenhum modo, de uma tomada de

³ As pinceladas do quadro *Sans Titre*, 1936-41, de Bram Van Velde, doado por Beckett ao Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, podem ser vistas no catálogo *Bram Van Velde*, *Sans Titre*, 1936-41, organizado por Elizabeth Amzallag-Augé e Sophie Curtil (1993).

consciência senão de uma tomada de visão, de uma tomada de vista simplesmente”. Na pintura desses holandeses, opera uma atenção, uma prudência astuciosa e uma flexibilidade que não é cerebral. Por isso, Beckett afirma que “o pintor não tem cabeça”. Esses pintores não sabem previamente como será feito, são peixes que talvez concordassem com o primeiro manifesto da revista *Acéphale*, segundo o qual “o homem escapará de sua cabeça como o condenado da prisão” (BATAILLE, 2005, p. 23).

A pintura de Francis Bacon, analisada por Deleuze, se desloca dos clichês, produzindo combinatórias por meio de intervenções em variação, valoriza o acaso e os pequenos desastres. Um trabalho de esgotamento dos meios picturais, trabalho meticuloso, literalmente uma urdidura feita à mão, uma costura criteriosa e complexa que lembra o curioso diálogo que aparece na epígrafe de *O Mundo e as Calças* (1990, p. 25):

O CLIENTE: Deus fez o mundo em seis dias, e você não é capaz de me fazer uma calça em seis meses.

O ALFAIATE: Mas senhor, olhe o mundo e olhe a sua calça.⁴

Essa persistência ecoa na atenção laboriosa dos Van Velde analisada por Beckett e na prudência astuciosa vista por Deleuze em Francis Bacon. São movimentos produtores de imagens esgotadas, pinturas do inexpressivo e do que impede pintar. São movimentos acrobáticos de uma intensidade pura.

Beckett é levado a aproximar as imagens dos Van Velde ao seu entendimento do que é literatura por estas sensações: “que dizer desses planos que deslizam, desses contornos que vibram, desses corpos como que talhados na bruma, desses equilíbrios que um nada deve romper, que se quebram e se reconstroem à medida que se olha? Como falar dessas cores que respiram, que ofegam? Desse êxtase pululante? Desse mundo sem peso, sem força, sem sombra? Aqui tudo se move, nada, fuge, regressa, se desfaz, se refaz. Tudo cessa, sem cessar. Dir-se-ia a insurreição das moléculas, o interior de uma pedra no milésimo de segundo antes que ela se desagregue. É isso, a literatura” (BECKETT, 1990, p.44).

No trabalho de Beckett, assim como em Bacon e nos Van Velde, se produzem imagens que dissolvem representações. Não mais a arte cansada do “isso versus aquilo” e da chamada condição humana, com suas explorações em trocadilhos, analogias, fatigada de fingir-se capaz, de ser capaz, de fazer um pouco melhor a mesma velha coisa, de trilhar um pouco além a mesma terrível estrada (BECKETT, 1949, apud ANDRADE, 2001, p. 174-175).

Em uma transcrição de conversa denominada *Três Diálogos com Georges Duthuit*⁵, Beckett refere-se especialmente ao trabalho de Bram van Velde, e indica no trabalho desse pintor um nada a expressar, nenhum desejo de expressar, aliados à obrigação de expressar. Beckett tematiza a deserção da vocação expressiva desse pintor como um desinvestimento da ocasião adequada, do particular, da preferên-

⁴ Esta história é retomada com mais detalhes na fala de um dos personagens de *Fim de Partida* (2002, p. 66-67).

⁵ O primeiro pintor analisado é Tal Coat e o segundo, antes de Bram Van Velde, é Masson.

cia e da própria vontade, o que ele denominou (e isso inclui a ele próprio) uma fidelidade extrema ao fracasso. Fracasso como ninguém antes ousou fracassar, fecundo insucesso e inadequação ao cansativo projeto de estabelecer novas relações entre aquilo que representa e algo que é representado. Malogro, invalidez em expressar o autêntico, o real, o mais verdadeiro e suas filiais.

A língua III e suas imagens nascem nos romances, nas novelas, passam pelo teatro, mas é na televisão que atingem sua operatoriedade própria e distinta das duas primeiras. A maior parte das análises de *L'épuié* tem como foco a língua III, voltando-se especialmente às peças para televisão *Quad*, *Trio do Fantasma*, *Senão Nuvens* e *Noite e Sonho*.

A terceira e quarta maneiras de esgotar o possível na língua III possibilitam uma política que, ao extenuar as potencialidades do espaço e dissipar a potência da imagem, rearranja e intensifica a inumanidade dos personagens beckettianos. Aqui, as dramáticas, poemas e as peças para televisão – persistência da retina na fonte luminosa – são a nova experimentação com o imperceptível, nada de obra, nada a expressar.

A experimentação com essas três línguas foi o exercício de Deleuze para avizinhar-se dos vários experimentos beckettianos que trabalham com excessos, vozes, repetições, silêncios, contiguidades, proliferações e combinatórias em direção ao que o próprio Beckett denominou *work in regress*. Paradoxalmente, em direção ao menos. “Menos melhor. Não. Nada melhor. Melhor pior. [...] Com minimizantes palavras diga mínimo melhor pior” (BECKETT, 1996, p. 29).

Uma intensificação cravada no instante que privilegia as proliferações. Nada de aparições, espetacularizações, projetos e preferências. É isto o que interessa a uma política do esgotamento em Beckett e Deleuze: uma intensificação para nada, uma vibração intensiva. Algo da seriedade da criança dedicada aos brinquedos (NIETZSCHE, 2004, p. 71; cap. 4, § 94), a noção de maturidade referida por Nietzsche: hiatos, peripécias e deiscências.

No esgotamento, a “confusão de identidades é apenas aparente, devido à pouca aptidão de as ter” (BECKETT, 1989, p. 47), o que implica, entre outras coisas, uma certa inocência e inumanidade. A possibilidade de aumentar a superfície de contato, de expandir a gama de experimentações e transformar – às vezes por recombinações – as dicotomias que tentam monopolizar as interpretações de mundo, procurando manter suas paisagens congeladas numa tônica invariável.

Um sim do consumado e esgotado que está para além do niilismo passivo e seu grande cansaço. À meia-noite, abúlico, com o olhar e o esquecimento, está cravado no instante, na animalidade do rebanho de que Nietzsche fala na *Segunda Consideração Intempestiva*⁶, e à espreita: Malone⁷ de Beckett sabe que não se trata de compreender e julgar. Está ativamente na superfície, estremecendo no aberto. O romance *Malone Morre* não é a morte de Malone. Algo morre e algo nasce, talvez na língua II analisada por Deleuze e em *O Inominável*, que é a obra seguinte.

⁶ O rebanho referido por Nietzsche, sem o fardo da memória e da interioridade “não sabe o que é ontem e o que é hoje; ele salta de lá para cá, come, descansa, digere, salta de novo; e assim de manhã até a noite, dia após dia; ligado de maneira fugaz com seu prazer e desprazer à própria estaca do instante, e, por isto, nem melancólico nem enfadado”. Com relação ao cansaço dos eruditos, das galinhas fatigadas que põem ovos cada vez mais frequentemente, ovos que foram se tornando menores ainda que os livros tenham se tornando cada vez mais grossos, ver Nietzsche (2003, p. 7 e 64).

⁷ Malone, referindo-se a animais, fardos e homens, sugere que “os animais estão no pasto, o sol aquece as pedras e as faz faiscar. Sim, deixo minha felicidade e retorno à raça dos homens também, que vão e vêm, muitas vezes com fardos. Eu os julguei mal talvez, mas não creio nisso. Além do mais, eu nem os julguei. Quero apenas começar a compreender como tais seres são possíveis. Não, não se trata de compreender. Do quê, então? Não sei. Aqui vou eu de qualquer forma [...]” (BECKETT, 1986, p. 32).

⁸ Conforme referido pela voz, no meio, *sou o tímpano*, na porosidade *não tenho espessura*, *uma lâmina* que se sente vibrar no *entre* (BECKETT, 1989, p. 104). Referindo-se a uma sobriedade que não está na noção de começo nem na de fim e à questão do *entre* em sua filosofia, Deleuze (1998, p. 39-40) indica que os personagens de Beckett estão sempre no *meio*.

⁹ Alguns personagens de Beckett, especialmente os *clowns*, são bons quando se trata de visões, audições e apreensões *literais* não havendo nada a interpretar e significar. Sobre a questão da literalidade em Deleuze, das disjunções inclusivas e da suposição de que lê-lo seja ouvir o apelo do literal, mesmo que por intermitências, ver ZOURABICHVILI, 2004, p. 9-10.

¹⁰ Ver alguns dos desenhos de Beckett para *Film* (1964) reproduzidos e analisados juntamente com um esquema gráfico proposto por Fanny Deleuze, esse esquema apresenta o conjunto de todos os movimentos do filme (DELEUZE, 1985, p. 90-91).

¹¹ Ver especialmente o trecho: “[...] de repente como tudo que parece estar suspenso pelas pontas dos dedos para sua espécie a daqueles que riem primeiro imagem alpina ou espeleológica momento atroz é aqui que as palavras possuem sua utilidade a lama é muda [...] aqui então esta provação antes de ir perna direita braço direito empurrar puxar dez metros quinze metros em direção a Pim sem o saber antes disso uma lata tine eu caio durar um momento com isto” (BECKETT, 2003, p. 32).

Diz Malone: “Tudo está pronto. Menos eu. Estou nascendo na morte, se é que posso usar essa expressão. Essa a minha imagem. Merda de gestação. Os pés já saíram de dentro da grande boceta da existência. Posição favorável, espero. Minha cabeça morrerá por último. Recolha as mãos. Não consigo. A dilacerada me dilacera. Minha história terminada, ainda estarei vivo. Falta que promete. É o fim de mim. Não mais direi eu” (BECKETT, 1986, p. 143).

Ocaso do eu com falhas, sem polidez, com cheiro e agonia. Nas línguas vistas por Deleuze em Beckett, especialmente a partir da segunda, temos uma imagem: a experimentação do si-membrana, um tímpano⁸ mencionado em *O Inominável*, sempre no meio, no jogo de iniciais M (em pé), W (M invertido), o nome de tantas personagens beckettianas (Murphy, Molloy, Malone, e, mais tarde, em *Dias Felizes*, Winnie e Willie).

Acompanhamos a produção de pequenas imagens sem espessura (língua III) e somos levados por palavras que brincam. Crianças nos conduzem pela mão, sem sobrecarga de cálculos e significações. Palavras querem dizer somente o que estão dizendo, ao pé da letra, prontas para um *clown*, prescindindo de qualquer interpretação. São indicações diretas, superficiais, com efeitos cômicos sem clímax, que positivam ao máximo as noções de superficialidade e imanência.

Cara na grama em Murphy e Malone, colada à terra com uma aposta imanente neste mundo e nesta vida. Nilismo ativo em que o sentido emerge nos encontros, não mais de uma instância superior e transcendente que doava sentido – o mundo das ideias, Deus – nem do humanismo e da racionalidade científica.

Na língua III, as palavras são precisas, rasteiras, literais.⁹ O personagem central de *Como é* e as próprias palavras se arrastam pelo chão. Escreve Beckett: “dez metros quinze metros semi-lado esquerdo perna direita braço direito empurrar puxar estatelado de braços imprecações nenhum som semi-lado direito perna esquerda braço esquerdo empurrar puxar estatelado de braços imprecações nenhum som nem um til precisa ser mudado nesta descrição” (BECKETT, 2003, p. 49). Nada precisa ser alterado, as palavras são didascálias, tal e qual está dito a imagem se faz, “uma imagem não para os olhos feita de palavras” (BECKETT, 2003, p.55). Palavras para produzir imagens ao modo das rubricas no teatro, descrições minuciosas, que pedem realizações precisas, nem mais, nem menos. Assim também o exigem os desenhos e pontilhados de ângulos de 45 graus de *Film*, a única incursão cinematográfica de Beckett, cujas notas e roteiro apresentavam croquis, marcações e circunferências. Algumas dessas indicações gráficas foram analisadas, acrescidas e reproduzidas parcialmente por Deleuze em sua obra *Cinema - A Imagem-Movimento*.¹⁰

No ensaio *Sobre o Teatro de Marionetes*, de Kleist (1992), no romance *Como é*¹¹, e nas últimas peças de Beckett, acompanhamos imagens fixadas, suspensas, liberadas de conteúdo e de enredo, exigindo que a cena esteja expungida tanto dos clichês da mania de clareza – conforme a problematização de Beckett nas últimas frases de sua micropeça *Catástrofe* –, quanto da atuação psicológica, criticada por

Kleist. Para fazer uma imagem em cena, a atenção não é dirigida às coordenadas do eu psicológico, mas a um certo estado de inocência e graça, estado de quem não tem consciência nenhuma, como é o caso das marionetes ou de quem tem consciência infinita, Deus (KLEIST, 1992, p. 228).

Em Beckett, a produção de uma imagem exige o abandono de toda tradição reflexiva e mimética. Seus personagens esgotados e as marionetes referidas por Kleist são leves e pouco submetidos à lei da gravidade, desinvestidos tanto da plúmbea forma-homem¹² quanto do grande cansaço do niilismo passivo.

No pequeno escrito de Kleist, um dos personagens fala depreciativamente das afetações na dança. As afetações, nesse caso, seriam os momentos em que a alma, tomada pela interioridade subjetiva, se encontra em outro ponto qualquer que não o centro de gravidade do movimento (KLEIST, 1992, p. 224). Cravados no instante, os esgotados de Beckett e as marionetes sob o controle do titereiro não estão com a alma em outro lugar, e Kleist poderá dizer que, “realmente, o espírito não se engana onde ele não existe” (1992, p. 225).

A preocupação quase pictural, com cortes e edições para fazer uma imagem que consiga se desprender do desenvolvimento de uma história, do espírito humano, da interioridade, aparece em vários trabalhos de Beckett, entre eles *Film*¹³ e as telepeças que, além de apresentarem uma descrição detalhada das ações, incluem desenhos, croquis, plantas e esboços que antecipam visualmente uma imagem ainda não realizada.¹⁴

Essas questões nos auxiliam na tematização do estatuto da imagem em Beckett, já alinhavando e esboçando uma política. Uma política que implica o niilismo, um niilismo-ativo, do esgotamento. Aguda desafeição e escrupuloso desinteresse é o que propõe uma política do esgotamento. É importante assinalar que no esgotamento não há passividade, há que se estar ativo para ir ao cinema, esperar, pular na água, mas é preciso suspender a utilidade prática da existência. O esgotamento não é nem mesmo um estado de prontidão – que guardaria ainda um certo campo pragmático, alguma utilidade. A ativação no esgotamento é uma vibração intensiva, não é para alguma coisa. Não se trata de dimensão simbólica¹⁵, da morte ou solidão do sujeito moderno.

Não menos que Beckett, Bacon faz parte desses autores que podem falar em nome de uma vida muito intensa, por uma vida mais intensa. Não é um pintor que “acredita” na morte. Todo um miserabilismo figurativo, mas a serviço de uma figura da vida mais e mais forte. Devemos tanto a Bacon quanto a Beckett ou Kafka a homenagem seguinte: eles elevaram figuras indomáveis, indomáveis por sua insistência, por sua presença, no momento mesmo em que eles “representavam” o horrível, a mutilação, a prótese, a queda. Eles deram à vida um novo poder de rir extremamente direto (DELEUZE, 1981, p. 42).

¹² A respeito do homem e mais precisamente da forma-homem, não como um dado natural, mas uma moldagem civilizatória, apequenamento, domesticação e por conseguinte criação da própria noção de interioridade; assim como a violência imemorial posta no estabelecimento destas *formatações* ver as descrições interessantes e terríveis em Nietzsche (1998, especialmente cap. I, 13-14, II, 3, III, 14), bem como Foucault (1987) e os assinalamentos no texto de Deleuze “Sobre a morte do homem e o super-homem” (DELEUZE, 1988, p. 132-142).

¹³ Além de um *story board* com a descrição visual de cada plano em pequenos desenhos, as notas de Beckett apresentam descrições minuciosas, medidas em jardas, plantas, pontos e setas (BECKETT, 2001, p. 75-81). Sobre a questão do impessoal e do personagem de *Film* (interpretado por Buster Keaton), que ao final já não tem um *si* para distinguir-se ou confundir-se com os demais, ver o artigo “O maior filme irlandês” (*Film* de Beckett) (DELEUZE, 1997, p. 33-35).

Queda, força, “desvinculação” e presença indomável que não se confunde com uma postura indiferenciada – jogo da acelerada obsolescência de tudo e do descarte de todos –, considerando que “apenas o esgotado é suficientemente desinteressado, suficientemente escrupuloso” (DELEUZE, 1992, p. 61). Agudo desinteresse que não desaba no indiferenciado passivo ou na dialética, uma contiguidade ativa para nada, que não nos exige do questionamento de si, de estarmos muito bem informados e implicados com uma vida que, para o mais nocivo e o mais fecundo, opera contemporaneamente para além da referência narcísica: “não há mão girando o tubo para que o olho ali veja o surgimento de novas figuras. Não há brinquedo manipulável” (ORLANDI, 1980, p.263).

Saúde e desafeição valorizadas por Nietzsche (1988, p. 29), “em que se acham mescladas demasiada negligência, demasiada ligeireza, desatenção e impaciência, mesmo demasiada alegria”. Desencaixe e desafeição que intensamente se produzem com um nada de vontade, investindo num mundo sem valores, numa força desintegradora que dele pode advir. É bem conhecida a referência de Deleuze (1997, p. 80–103) ao personagem de Melville, o escriturário Bartleby, que *preferiria não*, que abdica a qualquer preferência em uma dada situação, recusando também o cansaço das disjunções exclusivas, formuladas em “ou isso ou aquilo”, que asseguram o fechamento de uma situação (ZOURABICHVILI, 2004, p. 103–107).

A positividade de Bartleby para uma política do esgotamento é a de favorecer, em si mesma, e no meio, o crescimento de um nada de vontade. O nada de vontade é um fato moderno¹⁶, e Nietzsche já o diagnosticava como oportunidade de uma reviravolta¹⁷. O nada de vontade marca o niilismo passivo, niilismo moderno, a terceira etapa do niilismo que Nietzsche denomina o do *último homem*. Esse personagem conceitual refere-se, grosso modo, a uma espécie de morto vivo para quem o homem não deu certo. É o grande cansado, que acha melhor morrer. Mas onde é que existe o mar para ele poder se afogar? O mar secou. É aquele que gostaria de perecer, mas está tão fatigado que não tem nem força para isso. Então, já que está vivendo, continua. Perdeu toda a esperança de salvação e proteção plenas, seja em um fundamento metafísico em outro lugar (platonismo e cristianismo), seja na redenção e utopia no futuro, que foram as promessas da racionalidade científica, do socialismo e do capitalismo até boa parte do século XX. Há uma grande e lamurienta descrença em metas, ideais, projetos e preferências. Finda a crença no próprio homem, o último-homem se produz em um niilismo incompleto, operador da política do grande cansaço e que ainda se inscreve no negativo, como todas as formas anteriores do niilismo.

Nietzsche refere-se a quatro configurações do niilismo. A primeira é a do niilismo negativo, que se apresenta como uma desvalorização desta vida em nome de valores supremos, criada pelo platonismo e reafirmada pelo cristianismo que julgam e desvalorizam a vida temporal a partir de um mundo suprassensível e eterno, considerado como bom e verdadeiro. A segunda etapa é a do niilismo reativo.

¹⁴Ver a análise do teatro de Robert Wilson com ênfase nos croquis e desenhos e notadamente os últimos trabalhos de Beckett marcados pelas indicações minuciosas em suas rubricas (RAMOS, 1999, p.87–88).

¹⁵“Nada de símbolos quando não se tem intenção disso” (BECKETT, 2005, p. 297).

¹⁶“O fato moderno é que já não acreditamos neste mundo. Nem mesmo nos acontecimentos que nos acontecem, o amor, a morte, como se nos dissessem respeito apenas pela metade [...] o mundo nos parece um filme ruim” (DELEUZE, 1990, p. 207).

¹⁷Questão analisada por Zourabichvili (2000, p. 333–355). Sobre a problematização de um *nada de vontade* que pode reatar uma potência de encontro, ver Pelbart (2000, p. 83–89). Francis Bacon refere-se positivamente à “vontade de perder a vontade” quando o trabalho pode começar (DELEUZE, 1981, p. 60).

Ela corresponde a um enfraquecimento de Deus como norteador, à morte de Deus na modernidade e à ascensão do homem ao lugar do fundamento. Nesse momento, os valores superiores sofrem uma desvalorização; é o niilismo burguês que aposta no futuro como sendo uma compensação das fraquezas e imperfeições do presente e que tem o homem como mestre e dominador da natureza. O terceiro tipo é o *niilismo passivo*, causado pela impossibilidade de suportar a ideia de que não haverá um aperfeiçoamento do homem no sentido de um progresso, nesse momento se acentua a descrença no melhoramento da humanidade; esse niilismo passivo é tanto a etapa dos mortos vivos que se lamuriam pelo homem não ter “dado certo”, quanto o momento da ausência de esperança, seja num mundo suprassensível, num paraíso com Deus ou num futuro que virá redimir o instante; é o momento de um nada de vontade e a oportunidade de uma reviravolta. Há uma diferença de perspectiva que permitirá a quarta etapa, a do *niilismo ativo*, um niilismo completo, consumado, esgotado, alegre. Corre-se o risco de identificar o tudo revém (eterno retorno), sem esperança de redenção e correção futura, com o nada vale a pena do niilismo passivo, e esse é o abismo menor que é o mais difícil de ser atravessado (Nietzsche, 1998). Abismo notável especialmente entre a predição do adivinho como o discurso do último homem – niilismo passivo (1998, p. 145-148) – e o apelo de Zaratustra no Prólogo, nas partes 4 e 5 (1998, p. 31-35), na direção do *homem que quer morrer*.

O niilismo passivo – a mais terrível etapa do niilismo, causada pela impossibilidade de suportar a derrocada do otimismo moral, a perda da crença do melhoramento da existência – é também uma possibilidade de passagem do negativo ao afirmativo e, acrescentemos, do cansaço ao esgotamento. É a descrença nos esquemas já prontos, que agora se mostram estranhos, quando não reagimos mais com esperança, e os velhos hábitos e clichês não *pegam* mais, não nos movemos pela espera seja de um Deus, um mundo superior ou um tempo futuro que venha redimir o instante.

Nesse limite máximo do cansaço e do negativo, em que as distinções que marcam a distância entre lá e cá, isto ou aquilo, tornam-se cada vez mais grosseiras, os termos disjuntos podem afirmar-se em sua distância (DELEUZE, 1992, p. 59). O extremo do negativo pode tornar-se o trovão e o relâmpago que anuncia um esgotamento por vir, um poder de afirmar (DELEUZE, s/d, p. 261).

Há nesse jogo, nessa descrença na particularidade dos termos, a oportunidade de uma reviravolta, como refere Zourabichvili, na medida em que, com o niilismo passivo, se dá a falência dos clichês, a ruptura dos códigos que asseguravam o laço orgânico entre o homem e o mundo (2004, p. 76). Como alguns personagens beckettianos, estamos soltos, tomados de vertigem, fascinação ou náusea. Ecos de Murphy, Molloy, Winnie, Vladimir e Estragon, além de outros sem nome.

Alguns leitores de Beckett tentam inscrevê-lo somente no cansaço, como a “vítima da aranha” referida por Nietzsche (1998, p. 102), isto é, do imperativo da causalidade e da razão, bem como do “fio

da interioridade”, fio psicologizante e sentimental que o “enrola na angústia, no gemido, na culpa, essas formas do descontentamento” que procuram enleá-lo num jogo demasiado humano, impedindo o acesso ao fio de metamorfose, a um “senso da exterioridade” aberto a esse esgotado além-do-homem em que, a cada instante, germinam diferenciações na imanência (DELEUZE, s/d, p. 57-58).

Os personagens de Beckett passam pelo cansaço, mas nele não se detêm, vão de um nada de vontade a um desinteresse escrupuloso, e têm em comum o fato de terem visto algo que excedia os dados da situação (DELEUZE, 1988, p. 217-218). Partem desautomatizados, liberados do torniquete de seu laço orgânico com o mundo, carregando leves a aguda desafeição dos que não chegam a saber o que todo mundo sabe e que negam discretamente o que se julga ser reconhecido por todo mundo (DELEUZE, 1988, p. 217).

Em seu *Nietzsche*, Deleuze afirma que, além do *último homem*, existe ainda o homem que quer perecer. Ele vai do nada de vontade do niilismo passivo ao ponto de culminação do niilismo, à meia-noite, que não se define em Nietzsche por um equilíbrio, ou uma reconciliação de contrários, mas por uma *conversão* (DELEUZE, s/d, p. 261), em que tudo pode estar pronto – e a transmutação, por um triz (DELEUZE, 1985, p. 27). É a possibilidade de um niilismo acabado, esgotado, ativo.

Há em Beckett um desinteresse sim: esgotado, agudo, ativo o suficiente na invenção de miniacontecimentos, de interferências, que conecta o devir-imperceptível, o estatuto da imagem a uma potência de questionamento. Uma dimensão política possível que passa pela afirmação de Adorno de que as obras de Beckett “provocam uma reação frente à qual as obras oficialmente engajadas, desbancam-se como brinquedos. (...) São obras que fazem explodir a arte por dentro, que o “engagement” proclamado submete por fora, e por isso só aparentemente. Sua irrecorribilidade obriga àquela quebra que as obras engajadas apenas anseiam” (1991, p. 67).

Uma política do esgotamento inscrita no imperceptível não joga com o impessoal enclausurado e sanguessugado pelo capitalismo contemporâneo, este que é reivindicado como um novo ideal de vida *in progress*. O impessoal da interioridade em declínio e dissipação que se mantém na chave do cansaço e na ilusão de não ter qualquer poder, ou de ter um poder absoluto. Tais movimentos de superexcitação e iconoclastia ruidosa são também uma *velha nova* questão que implica muito mais cansaço e descanso do que esgotamento.

A esperança, na afirmação de Moran (personagem do romance *Molloy*), “é a disposição infernal por excelência, ao contrário do que se acreditou até nossos dias” (BECKETT, 1988, p. 130). Ao invés de investimento na lógica fatigada e em declínio da esperança, uma política do esgotamento inventa o jogo da tocaia e da espreita, uma espécie de pescaria sem previsões em que se permanece ativo, para nada, com um certo “otimismo para nada” referido por Francis Bacon (DELEUZE, 1981, p. 35), entre a animalidade e a inumanidade.

O esgotamento é a possibilidade de engendrar uma política, que dissemina combinatórias, silêncios, transmutações de coisas, eus e impessoais parasitados. Em Beckett, as dramáticas, os romances e as peças para rádio e televisão foram, a cada vez, uma nova estratégia e experimentação. Particularmente no momento em que escreveu as peças televisivas, podemos notar que elas consistiram na oportunidade de uma interferência no campo de disputa política do contemporâneo, momento de uma nova partida.

Beckett apresentou suas armas nesse jogo de culminação do niilismo, jogo de um fim e fim de uma antiga partida. Ele rapidamente se movimentou na chave do dividual e do finito-ilimitado, em que “um número finito de componentes produz uma diversidade praticamente ilimitada de combinações” (DELEUZE, 2005, p.141). Sabemos que os componentes genéticos, o corpo e a vida operam e são apresentados nessa chave contemporaneamente.

Suas armas, sua crítica, muitas vezes silenciosa, se fez por invenções e experimentações sem nenhum apelo humanista e expressivo. Peter Brook (In: BIRKENHAUER, 1976, p. 216) enuncia que suas peças têm algumas características dos carros blindados e dos idiotas: ainda que se dispare contra eles e lhes atirem tortas, seguem seu caminho sem se intimidar.

Essas armas em Beckett não servem para opor-se, mas corroboram movimentos de invenção e constituem estéticas e políticas. Assim, seria possível pensar nessas políticas como sintomas do contemporâneo, não como indícios de uma patologia, mas como nichos efêmeros de questionamento e abertura.

Em entrevista a Marlene Chapsal, Deleuze refere-se a “um prodigioso quadro de sintomas correspondentes à obra de Samuel Beckett: não que se tratasse apenas de identificar uma doença, mas o mundo como sintoma e o artista como sintomatologista”. E essa sintomatologia deve ser reconhecida em seu aspecto criador (DELEUZE, 2006, p. 172).

No decurso do tempo, a acídia e o silêncio foram sintomas inventivos na obra de Beckett. A acídia e lentidão não devem ser confundidas com entrega passiva ou nostalgia romântica, mas sim aproximadas a uma ativação para nada, que pode auxiliar em uma certa operatoriedade política do involuntarismo. Um uso astucioso e escrupuloso da abulia. Um silêncio que precisa de muitas palavras, que precede e finaliza em Beckett, especialmente um silêncio dos vacúolos e interrupções. Jogo de uma vida que acedeu à potência do impessoal. É esse o silêncio como sintoma criador que isola – não na solidão individual – os personagens de Beckett, do mesmo modo que o círculo aparta as figuras de Francis Bacon, dessubjetivando-as.

Sobriedade inventiva de Beckett sintomatologista, silêncio dos componentes finitos e das recombinações ilimitadas. Não mais o cansaço da pausa, ou recolhimento solipsista, nem mesmo aquele que já teria dito o que havia de ser dito (ANDRADE, 1999), é o silêncio esgotado que se adensa nas dramáticas, pequenas narrativas (BECKETT, 1996), no cinema e nas telepeças de Beckett, um uso do silêncio para que as imagens se intensifiquem.

Uma política do esgotamento pode estar nesse silêncio que é um sim. Que isola para estar à altura das experimentações. Silêncio como contorno provisório para se defender das feridas mais grosseiras, parasitárias, neonarcisistas, e para tornar-se imperceptível.

Um fechar-se estratégico, que refere Nietzsche. Isolar-se para “não ver muitas coisas, não ouvi-las, uma autodefesa. Seu imperativo obriga não só dizer não onde o sim seria um altruísmo, mas também a dizer não o mínimo possível. Separar-se, afastar-se, daquilo que tornaria o não sempre necessário [...] reagir com menor frequência possível” (NIETZSCHE, 1995, p. 47), para se abrir à violência das feridas mais sutis e que aumentam a potência da vida como enuncia Lapoujade (In: LINS; GADELHA, 2002, p. 88-89), não o silêncio cansado de uma blindagem, mas o esgotamento que preserva as mãos abertas (NIETZSCHE, 1955, p. 47).

Uma vida imperceptível é o que implica uma política para além do cansaço. Incessante construção de redes inscritas, em boa parte, no involuntário.

O esgotamento ressoa com a pequena carta de Beckett a Michel Polac, aceitando que trechos de *Esperando Godot* fossem lidos em um programa de rádio. A carta foi a introdução à performance radiofônica, pois Beckett se recusou a conceder uma entrevista sobre seu trabalho. E é com o texto dessa carta que encerro este artigo. Nela, Beckett escreve:

Você quer saber minhas ideias sobre *Esperando Godot*, cujos excertos você me dá a honra de transmitir no seu *Club d'Essai*, e ao mesmo tempo minhas ideias sobre teatro. Eu não tenho ideias sobre teatro. Não conheço nada. Não vou. É admissível. Bem menos é, antes, nessas condições, escrever uma peça e, então, tendo feito isso, nem sequer ter ideias sobre ela. [...] Eu não sei mais sobre essa peça do que alguém que consiga lê-la com atenção. Eu não sei com que espírito a escrevi. Eu não sei mais sobre os personagens do que o que eles dizem, fazem e lhes acontece. Do aspecto deles devo ter indicado o pouco que pude entrever. Os chapéus-coco por exemplo. Eu não sei quem é Godot. Nem mesmo sei se ele existe. E não sei se eles acreditam nisso ou não, os dois que o esperam. Os outros dois que passam ao final de cada um dos dois atos, deve ser para quebrar a monotonia. Tudo o que consegui saber, eu mostrei. Não é muito. Mas me basta, é o suficiente. Diria até que estaria satisfeito com menos. Quanto a querer encontrar em tudo isso um sentido maior e mais elevado para levar consigo depois do espetáculo, junto com o programa e as guloseimas, não vejo nenhum interesse nisso. Mas talvez seja possível. Eu não estou mais lá, nem estarei jamais. Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky, o seu tempo e o seu espaço, eu não pude conhecê-los um pouco senão afastando-me bem da necessidade de compreender. Eles talvez devam prestar contas a você. Que eles se virem. Sem mim. Eles e eu estamos quites.¹⁸

¹⁸ BECKETT, Samuel. *Uma carta sobre Godot*. Paris, 1952. Tradução do francês de Leonardo Babo. *Folha de São Paulo*: Caderno Mais!, 08/09/96. Beckett escreveu *Esperando Godot* em 1949, mas a peça só foi produzida em 1953 em Paris, um pouco antes alguns excertos foram apresentados em uma performance radiofônica no programa *Club d'Essai*.

- ADORNO, Theodor W. Engagement. In: *Notas de Literatura*. 2. ed. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- AMZALLAG-AUGÉ, Elizabeth; CURTIL, Sophie (orgs.). *Bram Van Velde*, sans titre, 1936-41. Paris: Coleção L'art en jeu Éditions du Centre Pompidou, 1993.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Despalavras de Beckett. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais!São Paulo: 19 de setembro de 1999.
- BATAILLE, Georges. La conjuración sagrada. In: BATAILLE, George; KLOSSOWSKI, Pierre; CAILLOIS, Roger; MASSON, André; WAHL, Jean; MONNEROT, Jules; ROLLIN, Jean. *Acéphale – Religião/ sociología/ filosofia – 1936-1939*. Tradução e posfácio de Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.
- BECKETT, Samuel. *Como é*. Tradução e posfácio de Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- _____. El Mundo y el Pantalón. In: *Manchas En El Silencio*. Tradução de Jenaro Talens. Barcelona: Tusquets, 1990.
- _____. *Film*. Traducción de Jenaro Talens. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.
- _____. *Fim de Partida*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. La peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalón. In: *Disjecta – Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett*. New York: Grove, 1984.
- _____. *Words and music*. Tradução de Ivan Lessa. Direção de Eduardo San Martin. Música incidental: Márcio Mattos. Vozes: João Albano, Angela de Castro e Rogério Correia. Técnicos de estúdio: Hugh Saxby e Phil Critchlow. Gravada em 20/02/1988. Duração: 25'25". CD de audio BBC-Brasil.
- _____. *Malone Morre*. Tradução e posfácio de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Molloy*. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Novelas e Textos para Nada*. Tradução de Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- _____. *O Inominável*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

- _____. Palabras y Música. In: *Pavesas*. Tradução de Jenaro Talens. Barcelona: Tusquets Editores, 2000.
- _____. Pioravante Marche. In: *Últimos Trabajos de Samuel Beckett*. Tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996. Edição bilingue inglês-português.
- _____. Sobressaltos. In: *Últimos Trabajos de Samuel Beckett*. Tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.
- _____. Três Diálogos com Georges Duthuit (1949). In: ANDRADE, Fabio de Souza. *Samuel Beckett - O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- _____. *Watt*. Tradução de Manuel Resende. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.
- BROOK, Peter. Elementos para la obra de Beckett “Fin de Partie”. In: BIRKENHAUER, Klaus. *Beckett*. Tradução de Federico Latorre. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1. A imagem-movimento*. Tradução de Stela Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema 2. A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- _____. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981.
- _____. L'Épuisé. In: BECKETT, Samuel. *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris: Minuit, 1992.
- _____. Mística e Masoquismo. Entrevista concedida a Madeleine Chapsal. In: DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos e entrevistas, 1953-1974*. Tradução organizada por Luiz B. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução de António M. Magalhães. Porto: Rês, s/d.
- _____. *Nietzsche*. Tradução de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1985.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de

- Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298. Coleção Ditos e Escritos, III.
- _____. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- KLEIST, Heinrich Von. Sobre o Teatro de Marionetes. In: KLEIST, Heinrich Von. *A Marquesa d'O e Outras Histórias*. Tradução e posfácio de Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Tradução de Tiago Themudo. Rio de Janeiro: 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra – Um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand do Brasil, 1998.
- _____. *Além do Bem e do Mal – prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Ecce Homo – como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Genealogia da Moral – uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Segunda Consideração Intempestiva – Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2003.
- ORLANDI, Luis Benedicto Lacerda. *A voz do Intervalo*. São Paulo: Editora Ática, 1980.
- PELBART, Peter Pál. *A Vertigem Por um Fio – Políticas da Subjetividade Contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- RAMOS, Luis Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias – a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec – Fapesp, 1999.
- ROBBE-GRILLET, Alain. Samuel Beckett, ou a Presença em Cena. In: ROBBE-GRILLET, Alain. *Por Um Novo Romance*. Tradução de Cristóvão Santos. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.
- YEE-WOO, James. *Displacement Of The Eye/I in the text: Antiopticentrism in Samuel Beckett's Trilogy and Jean Luc Godard's two or three things I Know about her*. Dissertação. EUA, Universidade de Ohio, junho de 1994.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). Tradução de Maria Cristina Franco Ferraz. In: ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação e tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.