

revista limiar
volume 8 | número 16 | 2. semestre 2021

samuel beckett:
literatura | teatro | filosofia

https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar

O que Beckett ensina a Deleuze?

Annita Costa Malufe*

Resumo: Pode-se dizer que Samuel Beckett configurou um dos principais autores da literatura, dentre vários outros escritores e artistas do século XX, a inspirar o pensamento de Gilles Deleuze. Foi na obra de Beckett que, muitas vezes Deleuze amparou-se para ler e conceituar movimentos da arte contemporânea que encontravam sintonia com a filosofia da diferença que buscava construir. Em encontro com a obra beckettiana, Deleuze criou um importante conceito, o de esgotamento (em *O esgotado*), e com ele, o aprendizado do tempo da diferença. Mesmo em sua escrita, Deleuze valeu-se de procedimentos literários beckettianos, como que tomado por uma contaminação estilística e por uma empatia de projetos poético e filosófico. Este artigo busca explorar esses aprendizados de Deleuze com Beckett: um acerca do tempo e outro, intimamente ligado a esse, acerca do não-senso como elemento-chave do estilo.
Palavras-chave: Beckett; Deleuze; esgotamento; tempo; estilo.

Abstract: Samuel Beckett could be defined as one of the majors authors, among others writers and artists of the XX century, who inspired Deleuze's philosophy. Many times, Deleuze based his thought in Beckett's oeuvre to read and understand dynamics of contemporary art. In encounter with Beckett's texts Deleuze created an important concept: the exhaustion (in *The exhausted*) and, with it, the learning about the time of difference. Even in his own writing, the philosopher used Beckettian literary procedures, due to an empathy between their projects. This article intents to explore these Deleuze learnings with Beckett: one about the time and the other about the non-sense as a key element of the style.
Keywords: Beckett; Deleuze; exhaustion; time; style.

---

* Annita Costa Malufe é pesquisadora produtividade em pesquisa do CNPq e professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.
E-mail para contato: annitacostamalufe@gmail.com

Começo enfatizando o ponto de interrogação em meu título: o que Beckett ensina a Deleuze? É uma pergunta. É também a busca de uma inversão no senso comum de que os filósofos deveriam ensinar, às vezes até aos próprios artistas, algo sobre a arte. Como se aguardássemos a filosofia para desvendar algo mais profundo ou essencial, que as obras não diriam por si só.

Essa inversão é proposta por Deleuze, em sua filosofia: toda construída em diálogos com outros campos de saber e de criação, em especial a arte e, mais ainda, a literatura. "Ninguém precisa da filosofia para refletir", dizia Deleuze. "A filosofia não foi criada para ficar refletindo sobre o que quer que seja. Ao se tratar a filosofia como uma potência de 'refletir sobre', acreditamos que lhe demos tudo, mas no fundo retiramos tudo. Ninguém precisa da filosofia para refletir." Diz Deleuze, na palestra "O que é o ato de criação?", diante de cineastas que foram ouvir suas ideias acerca do cinema: "[...] a filosofia é uma disciplina tão criadora, tão inventiva, quanto as outras, e ela consiste em criar ou inventar conceitos".[1]

Deleuze não praticava crítica de arte ou literatura. Tratava-se sempre de fazer filosofia. De fabricar conceitos no confronto com o não-filosófico. Seria preciso que a filosofia fosse atravessada por outros lugares, por outros afetos, por seu fora, para que ela pudesse criar. E era nesse sentido que ele defendia a ideia dos encontros intensivos com o que uma vez designou por intercessores:

> O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores.[2]

Deleuze dizia que a arte era seu intercessor favorito. Na intersecção e na modulação com a arte, cinema, música, literatura, mas também com a antropologia, a psicologia, psicanálise, biologia, matemática, etologia, etc... o filósofo é aquele que é afetado e é forçado a criar conceitos, que são produtos propriamente filosóficos.

A filosofia de Deleuze é toda uma comemoração da criação. E em especial da arte. Deleuze inverte a hierarquia hegeliana: colocará a arte como a principal criação

1 DELEUZE, G. *Deux régimes de fous.* Paris : Minuit, 2003, p. 293.

2 DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992, p.156.

humana para a qual toda a vida tenderia. É ao menos o que já foi sugerido por exemplo por Luis Orlandi, um dos principais tradutores e especialistas em Deleuze entre nós; mas também é o que Deleuze encontrará em Proust: toda uma convergência em direção aos signos da arte, e uma prevalência da arte quando se trata de aprender a extrair as verdades do tempo; o tempo que se vive, que passa, e se perde. É na arte que o tempo vivido e perdido pode por fim ser reencontrado, produzindo novas potências – ou reativando a potência de criação da vida. É o que Deleuze vê em Proust: não uma obra sobre a memória, mas um percurso de aprendizado; um aprendizado desses signos – os da arte – que tornariam sensível e pensável o tempo em estado puro.

O que acontece no choque da filosofia de Deleuze com a obra de Proust – refiro-me aqui ao livro *Proust e os signos* – é essa operação que será comum nas suas obras que se ocupam da literatura. Não se trata de refletir *sobre* a obra, não se trata de revelar sentidos ou estruturas ocultas. Trata-se de um encontro a partir do qual ele criará conceitos, próprios ao campo da filosofia; conceitos como operadores que nascem desse embate com a filosofia e seu fora. Com Beckett não será diferente.

Podemos reparar ainda que, ao criar esses conceitos na relação com a literatura, Deleuze parte de uma desconfiança e de uma inversão do senso comum das leituras dos autores. Com Sacher-Masoch e Sade, por exemplo, desconfiar da relação complementar entre o sadismo e o masoquismo. Com Proust, desconfiar de que aí haveria um privilégio da memória, e propor que a obra seria antes voltada ao futuro do que ao passado. Com Kafka, recusar as interpretações de via única que o restringem a um crítico da máquina burocrática e aí encontrar uma obra labiríntica que propõe infinitas entradas, o que ele e Guattari chamarão de rizoma. Com Beckett, inverter o acento negativo do não-senso, recusando a ideia de um vazio ou uma falta de sentido enquanto fundamento último de seu projeto artístico. Como faz com Lewis Carroll ou Artaud, Deleuze encontra em Beckett modos de fazer com que o não-senso seja extremamente produtivo e vital: que seja a própria condição de existência do sentido. A imagem nasce do não-senso e inaugura um novo tempo.

Assim, é como se, com cada um dos autores, a filosofia de Deleuze trilhasse um aprendizado, que começa com essa crítica dos lugares comuns de recepção de uma obra; e se estende pela pesquisa das singularidades de funcionamento de cada poética – donde serão extraídos conceitos, ou seja, operadores que não visam falar

sobre uma determinada obra, mas que operam modos de relação coextensivos à vida, e que pertencem ao plano de imanência propriamente filosófico. Os conceitos como operadores, ou ferramentas, não se referem a uma obra específica: embora nasçam do embate com a singularidade de uma obra, eles precisam apontar para fora dela, servir para novos acoplamentos, novas relações.

É neste sentido que com Beckett Deleuze fará um aprendizado acerca do tempo. De modo próximo, porém distinto, ao que acontece com Proust, Deleuze encontra em Beckett um acento privilegiado no tempo da diferença, tempo da irrupção do acontecimento, em detrimento de um predomínio da memória. Encontrará em Beckett a criação de imagens que pressupõem um tempo puro, não-cronológico. Imagens que funcionam como irrupções, nos hiatos da linguagem, e que inauguram um tempo com elas. Esse seria um dos aprendizados que sua filosofia extrai da obra de Beckett, criando com ela o conceito de esgotamento. Lembremos que *L'Épuisé* [*O esgotado*] é o texto que Deleuze dedica à obra de Beckett, e acompanha a publicação de *Quad* e outras peças para TV na versão francesa.

Apesar de ser o único ensaio mais extenso e exclusivo sobre Beckett, ao longo de toda a obra de Deleuze encontramos inúmeras menções ao escritor, poeta e dramaturgo, que talvez seja um dos autores mais admirados por Deleuze. Segundo ele, Beckett seria o responsável por criar toda uma sensibilidade que é aquela de nossa época: ele teria dado a expressão literária a um modo de compreensão do sujeito que desfaz a ideia de "ser". Os personagens beckettianos, afinal, expressam muito mais "modos de ser" do que seres definidos por uma essência:

> Mas por que Beckett representa toda uma sensibilidade de nossa época? Ele inventou essa sensibilidade, deu a ela sua expressão literária. Não podemos dizer que os personagens de Beckett vivem como seres. Como vivem eles? Eles também não vivem como Espinosa. É difícil dizer que sejam espinosistas. Há tantas maneiras de viver. A menos que vivam um pouco de uma certa maneira espinosista, não sei, eles tampouco vivem como nos sonhos... Em todo caso, definiria a sensibilidade espinosista como uma sensibilidade tal que eu *me* vivo como uma maneira de ser. Eu *me* vivo como um modo, ou seja, como uma maneira de ser. É muito diferente ser um *ser* ou ser uma *maneira de ser*.[3]

3 DELEUZE, *Le Cours de Gilles Deleuze, 1979-1987 – vol. 1.* Org. Marc Haas. Canéjan: Eidos, 2017, p. 88. Curso de 06/01/1981. Tradução provisória nossa. No original: "Mais pourquoi, pourquoi est-ce que Beckett représente toute une sensibilité de notre époque. Il a inventé cette sensibilité, il lui a donné son expression littéraire. On ne peut pas dire que les personnages de Beckett se vivent comme des êtres.

O conceito de esgotamento, e o de esgotado, nasce assim de algo mais que a filosofia de Deleuze aprende com Beckett e que parece ir em sentido próximo a este, de uma nova sensibilidade: o quanto e como os procedimentos da arte e literatura do século XX – seja o serialismo, a análise combinatória, as permutações – podem produzir a emergência de uma outra temporalidade na escrita. Temporalidade esta que é responsável pela criação de um tipo de imagem que foge ao regime da representação. Como vemos em *O esgotado*, as imagens são limites imanentes da linguagem, surgem nos hiatos, nos buracos que o escritor cava nas palavras. Surgem do não-senso, no corte. Deleuze localiza em Beckett essas imagens próximas a "situações óticas e sonoras puras", tal como encontrará no cinema do pós-guerra (*nouvelle vague* ou neorrealismo italiano), em seu livro *Cinema: a imagem-tempo*. Essas imagens criam o tempo da emergência, do acontecimento; elas são descoladas de causas e efeitos e, portanto, da narratividade, como da significância. São imagens que apresentariam o tempo em estado puro bergsoniano.

Esse esgotamento é, vale lembrar, o esgotamento do campo do possível, das possibilidades – e, portanto, o esgotamento do campo da memória. Na filosofia de Deleuze, mas também de Bergson, as possibilidades referem-se à memória, são uma projeção do passado para o futuro, nada tendo a ver com o futuro efetivo. O futuro, por sua vez, será da ordem do virtual, da composição de novas conexões não previstas, inéditas, e no entanto concretas. Esgotar o possível, neste caso, será o mecanismo através do qual uma nova temporalidade pode emergir no texto. E, com ela, inevitavelmente, ocorrerá uma quebra na representação – uma vez que a representação (a sua possibilidade) pressupõe um tempo em que a reiteração do mesmo seja possível. Pressupõe a previsão, a antecipação que, por si só, já implica uma reapresentação do que já houve ou do que já habita o campo do existente, ainda que de modo abstrato, ideal.

Quando o campo do possível é esgotado, eis que um corte se dá, e eis que um novo campo – imprevisto – pode se abrir; um novo espaço-tempo. Do qual as

Comment ils vivent ? Ils ne vivent pas non plus comme Spinoza. C'est difficile de dire qu'ils sont spinozistes. Il y a tellement de manières de vivre. À moins qu'ils vivent un peu d'une certaine manière spinoziste, je ne sais pas, ils ne vivent pas non plus comme des rêves... En tout cas, moi, je définirais la sensibilité spinoziste comme une sensibilité telle que je me vis comme une manière d'être. Je me vis comme un mode, c'est à dire comme une manière d'être. C'est très différent d'être un être ou une manière d'être."

imagens, essas imagens que fogem à representação, seriam a concreção. Deleuze mostrará em seu ensaio diversos procedimentos na escrita de Beckett responsáveis por provocar esse esgotamento. Para o que nos interessa aqui, apontemos que, a partir desses procedimentos, o que ocorre é esse impasse, um corte, os hiatos: em que emergem as imagens, testemunhas de uma nova temporalidade. Tempo do acontecimento. Tal é a natureza do que Beckett permite Deleuze pensar: uma imagem que não é representação de objetos, mas movimento no mundo do espírito, que não se separa de seu próprio processo de dissipação, dissolução, uma imagem que é sopro, em vias de extinção; que é o que se consuma, que é uma queda. Que se descola da memória e da razão: imagem alógica, amnésica, quase afásica. Segundo algumas formulações presentes no seu ensaio *O esgotado*.[4]

Assim, o esgotamento não seria somente um outro modo de nomear estratégias da arte das vanguardas – como a combinatória e a permutação. Tampouco seria uma metáfora, que tentaria dar conta de um sentido maior ou mais profundo da obra beckettiana – como se o esgotamento fosse a mensagem de uma obra que representaria a falta de sentido e esvaziamento do homem do pós-guerra ou de nosso contemporâneo, por exemplo. Por outro lado, por ser um conceito filosófico, tampouco o esgotamento precisará limitar-se à obra beckettiana. Uma vez que não se trata de uma leitura interpretativa, crítica literária ou artística, mas da criação de um conceito filosófico nesta vizinhança com a literatura e as artes, o esgotamento e o mecanismo que ele implica aponta para além da obra de Beckett; diz respeito ao que ela nos ajuda a pensar. De modo que a extrapola.

Estilo e não-senso

Desde *Diferença e repetição* (1968), Deleuze colocava o quanto a arte moderna indicaria à filosofia não somente a necessidade de se abandonar a representação, como também maneiras de fazê-lo: "Quando a obra de arte moderna desenvolve suas séries permutantes e suas estruturas circulares, ela indica à Filosofia um caminho que conduz ao abandono da representação".[5] As obras mostrariam maneiras de se provocar um real deslocamento do eixo de convergência, consciência

4 DELEUZE, G. "L'Épuisé". In: BECKETT, S. *Quad – et autres pièces pour la télévision.* Paris: Minuit, 1992, cf. pp. 96, 97 e 72.

5 DELEUZE, G. *Diferença e repetição.* São Paulo: Graal, 2006, p. 108.

e mundo, sujeito e objeto; eixos espaço-temporais que garantiriam a representação. Desde aí, a repetição, operada em conjunto com a permutação, é um procedimento caro a Deleuze, que se valerá dessas estratégias inclusive em sua própria escrita.

Aqui, um outro aprendizado que Deleuze teria feito com Beckett. Um aprendizado de estilo – o que, para ele, era inerente à filosofia:

> Creio que os grandes filósofos são também grandes estilistas. E, embora o vocabulário em filosofia faça parte do estilo, porque implica ora a invocação de termos novos ora a valorização insólita de termos ordinários, o estilo é sempre questão de sintaxe. Mas a sintaxe é um estado de tensão em direção a algo que não é sintático, nem mesmo linguageiro (um fora da linguagem).[6]

O estilo é tema caro e experimentação constante em Deleuze, que aliás é conhecido por seu estilo: apaixonante para uns, intrigante ou hermético para outros, mas sem dúvida bastante singular. Não parece casual que, com muita frequência, ao se referir à questão do estilo, Deleuze fizesse alguma menção a Beckett. Por exemplo, utilizando-se inúmeras vezes da expressão "velho estilo": como menção ao mote de Winnie, personagem beckettiana da peça *Oh les beaux jours* [*Dias felizes*]; e, também, menção à conhecida carta alemã de Beckett, em que o escritor ironiza "gramática e estilo" obsoletos, do velho inglês culto das belas letras. No prólogo de *Diferença e repetição*, espécie de carta de intenções do filósofo, a expressão vem entre aspas e comprova a referência a Beckett:

> Aproxima-se o tempo em que já não será possível escrever um livro de Filosofia como há muito tempo se faz: 'Ah! O velho estilo...'. A pesquisa de novos meios de expressão filosófica foi inaugurada por Nietzsche e deve prosseguir, hoje, relacionada à renovação de outras artes, como, por exemplo, o teatro ou o cinema.[7]

A brincadeira de Deleuze aqui, e a de Beckett também, quer ironizar os defensores da antiga ordem, do *status quo*, sempre prontos a defender os padrões estabelecidos, do saber, da cultura, da gramática; e, por outro lado, prontos a lamentar a passagem do tempo e as mudanças que vêm com ele, como Winnie. Há nesse "velho estilo" uma ironia com a visão nostálgica que prevalece em nosso Ocidente, um

6 DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 203.

7 DELEUZE, G. *Diferença e repetição.* São Paulo: Graal, 2006, p. 17-18

pouco herdeira do romantismo, outro pouco de uma tradição platônica que tanto insiste entre nós.

Deleuze mencionará Beckett nesse mesmo sentido em um curso para cinema, de 1984: "É o velho estilo, como diria Beckett". Nesse contexto, ele se refere à ligação do velho estilo filosófico com a transcendência, a representação, incluindo aí o modo de expressão desse que seria um velho pensamento. Ao qual Deleuze contraporá um certo estilo moderno, como aquele que não se apoiaria nas velhas transcendências e que, portanto, solicitaria outros modos de expressão, novas operações com a linguagem. Novos estilos.

Mais uma menção a esse velho estilo estará em *O esgotado*. Aí, a expressão se refere à busca de Beckett por um estilo novo, que fosse a quebra do código, do mecanismo de representação da palavra, da aderência do discurso. Deleuze citará ainda a já mencionada carta alemã, na qual Beckett explicita seu desejo por uma escrita que fuja das convenções da retórica literária, responsáveis por uma anestesia da palavra em seu potencial sensível. A velha linguagem taparia visões e audições, ocultaria por detrás as imagens puras, bem como o silêncio. Deleuze parece compartilhar da pergunta de Beckett, questionando-se se não haveria a possibilidade de: "[...] um novo estilo enfim em que as palavras se afastariam de si mesmas, em que a linguagem se torna poesia, de modo a produzir efetivamente as visões e os sons que ficavam imperceptíveis atrás da antiga linguagem ('o velho estilo')?".[8]

A importância de um estilo novo para um pensamento novo é um mote repetido por Deleuze em diferentes obras. De que vale um pensamento que quer combater a representação, mas que se expressa sob um modo representativo? É por isso que parece ser importante para Deleuze a constatação de que: "Beckett suportou cada vez menos as palavras".[9] Os textos de Deleuze também não parecem suportar as palavras sob o modo explicativo, representativo, significativo, e mais e mais se valem de estratégias para torcer a língua e buscar abalar o código, como ele diz ter tentado fazer desde *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido*, seus primeiros livros mais autorais: "tratar a língua como um fluxo e não um código", conforme lemos em *Conversações*.[10]

8 DELEUZE, G. "L'Épuisé". In: BECKETT, S. *Quad – et autres pièces pour la télévision.* Paris: Minuit, 1992, p. 104-105.

9 Idem, p. 103.

10 DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 15.

Essa afinidade entre os projetos de Beckett e Deleuze é mencionada por Gontarski, no sentido de recusar a transcendência, a representação e, com elas, o excesso de peso na significação.

> Transcendência é uma doença humana que Deleuze chama de 'interpretosis' e que o diretor de *Catástrofe* chama de 'Essa mania de explicar tudo. Basta de fatos retificados. Alguma interpolação. Pelo amor de Deus!' (CDW, p. 459). 'Não estamos começando a... a... significar alguma coisa?', pergunta Hamm. 'Significar alguma coisa!' responde Clov, 'Você e eu significar alguma coisa? Ah, essa é boa' (E, p. 22) e eles riem juntos sobre a possibilidade de transcendência, da ideia de que poderiam ser representativos, parte de um sistema maior, ou um todo, ou uma verdade maior além das imagens de si mesmos em suas performances, no processo.[11]

Haveria aí para Gontarski uma posição teórica de Beckett, toda uma teoria sua do teatro. Bem expressa nas indicações frequentes do dramaturgo para que os atores não representassem e para que não se preocupassem em "bem dizer" o texto para que ele fosse compreendido em todas suas palavras. Ao contrário, Beckett queria uma despreocupação com a inteligibilidade, para que a peça pudesse atuar nos nervos do público. É o que Gontarski retomará do texto de Enoch Brater – que por sua vez também ressalta o forte estímulo sensorial de *Not I –,* diz Gontarski:

> Quando a atriz americana Jessica Tandy reclamou, primeiro com o diretor Alan Schneider e, em seguida, diretamente com Samuel Beckett, que o tempo de 23 minutos sugerido para a duração da encenação de *Not I* tornava a obra incompreensível para o público, Beckett telegrafou de volta com uma declaração que ficou famosa, porém, por vezes, foi mal interpretada: 'Eu não sou excessivamente preocupado com inteligibilidade. Espero que a peça possa atuar sobre os nervos do público, não o seu intelecto' (apud BRATER 1974, p. 200).[12]

Ideia que, salienta Gontarski, estaria presente também em *Play* – peça que, conforme Schneider, deveria ser realizada duas vezes e sem interrupção, cada vez

11 GONTARSKI, S. E.. Nos desdobramentos do teatro pós-dramático: Beckett através de Artaud e Deleuze. Trad. Juliana Pamplona. *Questão de Crítica*, v. VIII, n. 64, maio de 2015, p. 255-256.

12 GONTARSKI, S. E.. *Creative involution – Bergson, Beckett, Deleuze.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015, p. 166. Reproduzo o trecho completo de Brater a que remete Gontarski: "But while waiting for this first-person singular to arrive, Beckett has set into motion a drama in which each sensory stimulus has the kinetic potential to stimulate all three sensory organs activated in this play. As Beckett told Jessica Tandy, 'I am not unduly concerne with intelligibility. I hope the piece may work on the nerves of the audience not its intellect'". BRATER, E. The "I" in Beckett's Not I. *Twentieth Century Literature*, Vol. 20, No. 3 (Jul.1974), p. 200.

durando até 9 minutos; o que só seria possível em um ritmo extremamente acelerado que comprometeria a inteligibilidade.

Esse trabalho intenso com o não-senso será um aprendizado importante para Deleuze na construção de seu pensamento que, com Guattari, em *O anti-Édipo*, definiu o estilo como sendo esse: "momento em que a linguagem já não mais se define pelo que ela diz, e ainda menos pelo que a torna significante, mas por aquilo que a faz correr, fluir, romper-se".[13] O que Beckett parece ensinar a Deleuze, talvez mais do que outros escritores que também lhe eram caros, são esses modos de escrever arriscando-se na beirada do não-senso, dizendo mal ou mesmo deixando de dizer, rompendo a língua: condição para que por fim o sentido possa ser dar.

Afinal, a imagem em Beckett é essa que irrompe nos hiatos, como vimos, nos buracos cavados na língua. Esses lapsos são o não-senso, dando-se enquanto condição do sentido – e da imagem. Ao menos condição dessa imagem não-mimética, que dá a ver e a ouvir por entre as palavras e que surge de súbito, enquanto atualização de virtuais, junção inesperada de improváveis conexões. Daí ela pressupor o mecanismo temporal criado pelo esgotamento. Chegar-se ao ápice da saturação da memória, dos hábitos reiterados, para que o salto no abismo – no não-senso ou o nada – seja inevitável. O tempo da diferença dá-se aí, neste limite sem saída, em que o rasgo na memória, na história, abre, na repetição crônica dos dias, um novo campo ou, como dizem Deleuze e Beckett, a imagem: "está feito, fiz a imagem".[14]

Deixo, para concluir, uma frase de Deleuze, de *Lógica do sentido,* que parece ter sido escrita tendo Beckett em mente, ou ao seu lado: "De uma certa maneira, todas as coisas falam e têm um sentido, com a condição que a palavra seja também, ao mesmo tempo, o que se cala, ou, antes, que o sentido seja o que se cala na palavra".[15]

13 DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O anti-Édipo.* São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 180.

14 BECKETT, S. *L'Image.* Paris: Minuit, 1988. Pequeno texto de Beckett, dos anos 50, ao qual Deleuze se refere, justamente a essa frase, que fecha a breve narrativa, para referir-se à aparição súbita da imagem, que se dá enquanto atualização de virtuais – e não realização de possíveis.

15 DELEUZE, G. *Lógica do sentido.* São Paulo: Perspectiva, 1974, p.179.

Referências

BECKETT, Samuel. *L'Image*. Paris: Minuit, 1988.

_____. *Objet Beckett. Ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition « Samuel Beckett » au Centre Pompidou*. Paris: Éditions du Centre Pompidou/ Imec-Éditeur, 2007.

_____. *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi.* Paris: Minuit, 1963-1974.

BRATER, Enoch. The "I" in Beckett's Not I. *Twentieth Century Literature*, Vol. 20, No. 3 (Jul.1974), pp. 189-200.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – L'Image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992 (do original *Pourparlers*, 1990).

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997 (do original *Critique et clinique,* 1993).

_____. *Le Cours de Gilles Deleuze, 1979-1987 – vol. 1.* Org. Marc Haas. Canéjan: Eidos, 2017.

_____. *Deux régimes de fous.* Paris: Minuit, 2003.

_____. *Diferença e repetição.* Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2ª ed., 2006 (do original *Différence et répétition,* 1968).

_____. *Lógica do sentido.* Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974 (do original *Logique du sens,* 1969).

_____. "L'Épuisé". In: BECKETT, Samuel. *Quad – et autres pièces pour la télévision.* Paris: Minuit, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo.* Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010 (*L'Anti-Oedipe – Capitalisme et schizophrénie,* 1972).

_____. *O que é a Filosofia?.* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2000 (do original *Qu'est-ce que la Philosophie?,* 1991).

GONTARSKI, Stanley E.. *Creative involution – Bergson, Beckett, Deleuze.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

_____. "Nos desdobramentos do teatro pós-dramático: Beckett através de Artaud e Deleuze". Trad. Juliana Pamplona. *Questão de Crítica*, v. VIII, n. 64, maio de 2015.

© 2021 Annita Costa Malufe
Esse documento é distribuído nos termos da licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional
(http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)