

COLÉGIO PEDRO II
LICENCIATURA INTEGRADA EM FILOSOFIA

JEFFERSON CARLOS SILVA SANTOS

MEMÓRIAS DE UM ESGOTADO E SUAS ZONAS DE VIZINHANÇA

RIO DE JANEIRO
2026

JEFFERSON CARLOS SILVA SANTOS

MEMÓRIAS DE UM ESGOTADO E SUAS ZONAS DE VIZINHANÇA

Trabalho de Conclusão de Curso submetido
ao Colégio Pedro II para obtenção do grau
de Licenciado em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Lira Sampaio
Coorientador: Prof. Dr. Leandro José Carmelini Fafá Borges

RIO DE JANEIRO
2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ficha catalográfica elaborada por Suria Braga Alves (CRB7 nº6490),
bibliotecária do Colégio Pedro II, Campus Realengo II.

S237m

Santos, Jefferson Carlos Silva

Memórias de um esgotado e suas zonas de vizinhança / Jefferson
Carlos Silva Santos – Rio de Janeiro: [s.n.], 2026.

51 p.

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Lira Sampaio.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Colégio Pedro II, Curso
de Licenciatura em Filosofia.

1. Deleuze, Gilles, 1925-1995. O esgotado. 2. Estética. 3.
Arte - Filosofia. 4. Beckett, Samuel, 1906-1989 – Crítica e interpretação. I.
Sampaio, Juliana Lira (Orientadora). II. Colégio Pedro II. III Licenciatura
em Filosofia. IV. Título

CDD 701.17

JEFFERSON CARLOS SILVA SANTOS

MEMÓRIAS DE UM ESGOTADO E SUAS ZONAS DE VIZINHANÇA

Trabalho de Conclusão de Curso submetido
ao Colégio Pedro II para obtenção do grau
de Licenciado em Filosofia.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Juliana Lira Sampaio - Colégio Pedro II (Membro interno)

Prof. Dr. Renan da Rocha Cortez - Colégio Pedro II (Membro Interno)

Prof. Dr. Leandro José Carmelini Fafá Borges - Colégio Pedro II (Membro externo)

Aprovado em _____ de _____ de 2026

RIO DE JANEIRO
2026

Agradecimentos

À professora doutora Juliana Lira Sampaio, minha orientadora. Uma orientadora que é também incentivadora, fonte inspiradora, presença constante, sincera e atenta. Foi um privilégio trilhar este percurso com você. E privilégio ainda é palavra pequena para o que foi encontrar alguém que acolhe um projeto que mal sabia se sustentar e ajuda a transformá-lo em ensaio. Obrigado por cada leitura atenta, por cada palavra na hora certa, por me ensinar que orientar é também cuidar.

Ao professor doutor Leandro José Carmelini Fafá Borges, que com a generosidade de quem compartilha o conhecimento sem economia me ajudou a angular o olhar de novas maneiras. E quando o olhar se move, o que se vê já não é o mesmo. Percebi bem mais do que antes, e isso se deve em grande parte às suas provocações precisas e ao seu modo tão particular de habitar a filosofia.

Ao professor doutor Renan da Rocha Cortez, por tornar a experiência do estágio leve e repleta de trocas. Leveza que não é superficialidade, mas a atmosfera em que o pensamento pode acontecer sem medo. Obrigado por fazer da sala de aula um território de encontro.

À minha família, amorosa, presente, incansável, que sempre me incentivou a trilhar meu próprio caminho e nunca, em momento algum, deixou de acreditar. Mesmo quando o caminho parecia torto demais, mesmo quando a escolha era recomeçar.

Ao meu companheiro, meu amor, com quem nunca tive um dia de calmaria. E isso é o maior elogio que posso fazer. Você orgulhosamente serve caos em minha taça de paz, enquanto bebe minha paz em sua taça de caos. Nessa troca, nessa disjunção que é também inclusão, fui descobrindo que o amor não precisa ser sempre sereno para ser verdadeiro. Obrigado por caminhar de mãos dadas comigo entre as rachaduras, as minhas e as suas.

Aos companheiros do Hiato, pelas trocas que me fizeram tão bem neste último ano. Em especial à amiga Bete Esteves, que me trouxe uma peça essencial para este quebra-cabeças.

Às irmãs da Igreja, o grupo mais espetacular de desajustadas afrontosas com quem tive o prazer de fazer baderna. Com vocês aprendi que a reinvenção também passa por ocupar espaços, rir alto e não pedir desculpas.

A toda a galera da turma 2021. Trilhamos juntos um percurso suado, traumático e absurdamente lindo. Cada conversa nos corredores, cada desabafo, cada descoberta compartilhada, tudo isso está de algum modo neste texto.

Por fim, meu maior agradecimento vai para meu parceiro maior na aventura com a Filosofia, Adelon Carvalho de Menezes. Dizem por aí que encontrar uma alma gêmea é uma grande sorte. Mas encontrar um acadêmico gêmeo, isso é puro ouro. Você está comigo desde o primeiro dia, nunca me faltou, nunca concordou comigo sem uma boa disputa. E foram essas disputas que tornaram todo o percurso mais estimulante, mais vivo, muito mais divertido. Estou doido para ver o que você produzirá daqui pra frente, para eu poder discordar de tudo por esporte e a gente bater boca nos congressos da vida. Que venham as ressonâncias e os bons combates.

*Fechei os olhos e resolvi acordar.
Abri os olhos e comecei a sonhar.*

Resumo: Este ensaio investiga o conceito de esgotamento a partir da análise do texto *O Esgotado*, de Gilles Deleuze, em que o filósofo francês tem seu pensamento provocado pelo trabalho teatral de Samuel Beckett. Após uma apresentação das peças e o que há nelas envolvido, é feita uma reflexão metodológica sobre a relação entre arte e filosofia na perspectiva deleuziana, explorando o que ressoa entre Deleuze e Beckett, permitindo sua aproximação. Em seguida, examina-se o fenômeno do esgotamento instalado na obra de arte e a sua elaboração conceitual, buscando compreendê-lo tanto na criação artística quanto na vivência da condição de esgotado. É neste sentido que transitando entre primeira e terceira pessoas, este ensaio incorpora vivências pessoais e obras de arte, conduzindo à hipótese de que o esgotamento, enquanto conceito filosófico e experiência estética, abre caminhos para a reinvenção na vida e na arte.

Palavras-chave: Esgotamento, experiência estética, filosofia da arte, Gilles Deleuze, Samuel Beckett.

Abstract: This essay investigates the concept of exhaustion through an analysis of the text *The Exhausted* by Gilles Deleuze, in which the French philosopher's thinking is provoked by the theatrical work of Samuel Beckett. Following an introduction to the plays and their elements, a methodological reflection is made on the relationship between art and philosophy from a Deleuzian perspective, exploring the resonances between Deleuze and Beckett that allow their convergence. Subsequently, the phenomenon of exhaustion as it manifests in the work of art and its conceptual elaboration is examined, seeking to understand it both in artistic creation and in the lived experience of the exhausted condition. Moving It is in this sense that, moving between first and third person perspectives, this essay incorporates personal experiences and works of art, leading to the hypothesis that exhaustion, as a philosophical concept and aesthetic experience, opens paths for reinvention in life and art.

Keywords: Exhaustion, aesthetic experience, philosophy of art, Gilles Deleuze, Samuel Beckett.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. O ABSURDO.....	14
2.1 - <i>QUAD</i>	15
2.2 - ... <i>que nuages</i>	17
2.3 - <i>Nacht und Träume</i>	19
2.4 - Trio do fantasma	20
3. ATO DE CRIAÇÃO	24
3.1 - Em filosofia	24
3.2 - Em arte.....	28
4. APROXIMAÇÕES	33
4.1 - Ressonâncias	33
4.2 - Intercessores	35
4.3 - Zonas de vizinhança	37
5. O ESGOTADO	40
5.1 - Colapso	41
5.2 - Potência.....	42
5.3 - Reinvenção	44
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50
PEÇAS DE TEATRO	50
FIGURAS	51

INTRODUÇÃO

Se perguntam qual foi a causa, não sei responder. Se indagam sobre o momento exato em que começou, pode nem haver resposta. Quando questionam como acabou, digo que foi um solavanco.

Houve um momento, talvez na transição entre o sono mais profundo e aquela dormência que precede o despertar, que foi um pouco como estar na pele do Crusoé de Michel Tournier¹ – quando, após aperceber-se do fracasso do empreendimento de construção de sua balsa, *Evasão*, cai delirante em um charco e perde por completo a noção de si, deixando-se definhando sem o ímpeto de se desvencilhar, cada ação mais pesada e lenta que a anterior. Mas nem todo charco é composto exclusivamente de lodo e dejetos, como vim a saber. O movimento era contínuo e cadenciado, como um metrônomo: acordar no limite da possibilidade, tomar banho correndo, comer no percurso ao ponto de ônibus, duas horas e meia de trajeto para o trabalho imerso no *feed*, dez horas de atividade laboral sem importância e sentido, três horas voltando para casa imerso no *feed*, o dia inteiro com sono, mas em casa a mente acelerada e recusando dormir, o corpo não acompanha a mente, desfalece no sofá com o celular em uma mão e o controle remoto da TV na outra, enquanto zapeio o catálogo em busca de algo para assistir, mas incapaz de tomar uma decisão – repito tudo no dia seguinte. Não havia mais nada além disso, e isso não era uma questão.

Aí veio o solavanco: a vida parou, o mundo acabou, e eu acordei – era março de 2020. A pandemia global de COVID-19 – enquanto circunstância intercessora – produziu uma ruptura no modo de vida de uma parcela incalculável de pessoas do mundo, ao negar abruptamente o imperativo da produção, atividade e eficiência infinitas de nosso tempo e dizer, categoricamente, “Parem agora!”. Foi esse comando – o de parar – que produziu as primeiras fissuras no chão duro da rotina, moldado no concreto e asfalto do centro da cidade, ao negar as condições necessárias para manter a coreografia do dia a dia: de repente, por um curto período de tempo, já não havia mais um roteiro a seguir, com sua falsa sensação de

¹ Na obra literária *Sexta-Feira ou os limbos do Pacífico* (França, 1967), Michel Tournier (1924-2016) reconstrói a história do livro *As aventuras de Robinson Crusoé* (Reino Unido, 1719), originalmente escrito por Daniel Defoe (1660-1731). Na obra, um jovem náufrago isolado em uma ilha tenta reconstruir a civilização, como a conhece, mas se depara com condições adversas que comprometem o sucesso de seu empreendimento. Sua relação com a ilha muda drasticamente com a chegada do jovem Sexta-Feira.

controle, apenas a sensação de vertigem provocada pela insegurança, não com relação ao futuro, mas em relação ao presente.

Parar foi assustador e doloroso na incerteza que produziu, porque já não era algo nem ao menos próximo do “normal”. Cada pessoa vivenciou essa experiência de forma diferente, baseada nas variáveis que compunham suas vidas e acredito que algumas, muitas, apenas acomodaram essa novidade como mais uma circunstância a se atravessar. Passei muito tempo sozinho, muito tempo em silêncio e senti como se, de repente, pudesse perceber coisas que não notava antes.

Não reconhecia o humor da casa durante o dia. A TV intercalava o horror da pandemia com banalidades. Muitos discursos tratavam da urgência de se manter a produtividade, em detrimento da cautela necessária à preservação de vidas e a percepção deste absurdo, também produziu fissuras – desta vez, na escala do que eu entendia como prioridade lógica.

Me dei conta do quanto algumas pessoas ao redor pareciam no limite de suas capacidades, encenando uma pretensa nova-normalidade desconcertante. Estavam tão presas na rotina, que não se davam conta do quão sem sentido era se preocupar com performances, *rankings*, popularidade e afins, em um contexto de quinhentos mortos por dia. Percebi que o esgotamento parecia não afetar a todos da mesma forma, que não parecia haver apenas uma justificativa para essa condição e que muitas pessoas cansadas pensam sobre si mesmas como esgotadas, mas, uma vez esgotadas, parece não haver mais elaboração a esse respeito. Confrontado com a percepção da condição de esgotado, tornou-se impossível me abster de investigá-la.

Para tal investigação, o ponto de partida escolhido foi o texto ‘*O esgotado*’², em que o filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995) estabelece uma distinção fundamental entre cansaço e esgotamento, a partir de uma articulação com a obra teatral do dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989). Apresentando o cansaço como uma consequência de dimensão quantitativa – relacionado ao acúmulo do desgaste físico ou mental decorrente do esforço, sendo passível de recuperação pelo repouso –, o esgotamento, em contrapartida, parece assumir contornos qualitativos, sendo caracterizado pelo colapso das próprias condições de possibilidade. É o que Deleuze nos sugere, já na abertura de seu texto, ao afirmar:

² *L'Épuisé* (Paris, 1992) publicado no Brasil como *O esgotado*, como parte da coletânea *Sobre o teatro* (Rio de Janeiro, 2010), com tradução de Ovídio de Abreu e Roberto Machado.

O esgotado é muito mais que o cansado. “Não é um simples cansaço, não estou simplesmente cansado, apesar da subida.” O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjativa) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objetiva). Mas esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar. (DELEUZE, 2010, d, p.67)

Uma boa forma de traduzir o que está em jogo nesta citação seria a seguinte reflexão: o cansaço é o que acontece quando as energias se esgotam em uma tarefa específica (como dedicar horas à leitura e escrita de um ensaio, como este), mas o esgotamento acontece quando não apenas não existe mais um referencial a consultar, mas não há papel e tinta com o que escrever e mesmo as palavras não dão conta de descrever a questão sobre o que se quer falar, eliminando até a noção que se tem sobre o objeto de pesquisa e esvaziando o propósito de escrita do próprio ensaio – escrevê-lo não apenas não é mais possível, como também já não importa mais. O cansaço se apresenta, então, como um estado temporário e remediável, enquanto o esgotamento aparece como uma condição bem mais complexa, onde a linguagem, o tempo e a ação perdem seus referenciais tradicionais. O esgotamento é um tema fortemente demarcado nas ações das personagens de Samuel Beckett, frequentemente presos em *loops* de repetição e silêncio, mas para Deleuze, esta condição não é apenas negativa: ela possui, também, o potencial para abrir caminhos para novas formas de expressão, desarranjando conformações e confrontando certezas pré-estabelecidas. Esse seu tom elogioso, e por que não dizer otimista, é bastante evidente na seguinte passagem:

“Simples brincadeiras do tempo com o espaço, ora com uns brinquedos, ora com outros.” Os personagens de Beckett brincam com o possível sem realizá-lo; eles têm muito a fazer, com um possível cada vez mais restrito em seu gênero, para ainda se preocuparem com o que ocorre. (DELEUZE, 2010, d, p.70)

De acordo com essa passagem, há uma potência na renúncia e a provocação que Deleuze parece propor é a seguinte: se o cansaço pede descanso, o esgotamento exige reinvenção – que passa pela saturação da realização dos possíveis que já estão colocados em favor da invenção de novos possíveis. Neste sentido, tanto o pensamento filosófico, quanto a composição teatral parecem ressoar, apesar do que distingue seus campos, uma primeira zona de vizinhança: a capacidade e necessidade de criar. A abordagem de Deleuze, com relação à obra teatral de Beckett, fez surgir a necessidade de compreender melhor o que, segundo o

filósofo francês, concerne à filosofia e o que concerne à arte, visto que seu conceito de esgotado passa por um cruzamento entre ambos os campos.

Desta forma, o primeiro capítulo deste Ensaio propõe uma imersão às peças de Samuel Beckett, para estabelecer um entendimento sobre a instalação artística que provocou o pensamento de Deleuze e o conduziu à criação de seu conceito da condição de esgotado. Nesta etapa, o desafio é o de realizar uma descrição precisa dos elementos que compõem as quatro obras teatrais, principais, mencionadas em '*O esgotado*' – a saber, '*QUAD*', '*... que nuages...*', '*Nacht und Träume*' e '*Trio do fantasma*' – dando conta de suas complexidades, sutilezas e estranhezas, fazendo entender minha perspectiva sobre as mesmas, mas sem mergulhar demais nas divagações – são muitas – que estas obras me suscitam.

Uma vez estabelecido o referencial não-conceitual, o segundo capítulo deste ensaio gira em torno do ato de criação, tendo como ponto de partida o livro '*O que é a filosofia?*'³, de Deleuze em parceria com Félix Guattari (1930-1992), na busca pela compreensão deleuziana sobre o que faz, quem faz filosofia e o que faz, quem faz arte. A primeira seção do capítulo, dedica-se à filosofia, apresentando e desenvolvendo o conceito Ritornelo e demais componentes essenciais para apreender a concepção de Deleuze e Guattari sobre o que é um conceito. A segunda seção, dedicada à arte, aborda os conceitos Blocos sensíveis, compostos por Perceptos e de Afectos, essenciais para entender o que está em jogo na criação artística. O estabelecimento destes conceitos é fundamental para o prosseguimento desse estudo, uma vez que foi a partir da leitura que fez deles que Deleuze encontrou meios de se aproximar de Beckett.

O terceiro capítulo, dedica-se a investigar os mecanismos que permitem aproximações entre filosofia e arte na obra de Deleuze. A partir de conceitos como Ressonâncias, Intercessores e Zonas de vizinhança, este capítulo analisa como campos de criação distintos podem se cruzar, intervindo um no outro e produzindo novos possíveis. Será neste arcabouço teórico que se examinará a natureza do encontro entre o pensamento filosófico de Deleuze e a obra de arte de Beckett.

O quarto capítulo, por sua vez, intitulado *O Esgotado*, é onde a análise conceitual se concretiza. Retomando o texto homônimo de Deleuze, este capítulo articula a teoria da aproximação com as peças de Beckett para analisar a instalação do fenômeno do esgotamento

³ *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris, 1991) publicado no Brasil como *O que é a filosofia?* (Rio de Janeiro, 2010), com tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz.

em sua obra. O objetivo central será examinar como a condição de esgotado, elaborada por Deleuze a partir dos personagens beckettianos, não representa um fim, mas o solo a partir do qual se pode pensar uma reinvenção da vida e da arte – hipótese central deste Ensaio.

Longe de pretender lançar uma sombra sobre o futuro, este texto não visa produzir um panorama pessimista, apontando o esgotamento como um fim da linha. Tentar-se-á não perder de vista o aspecto paradoxal do esgotamento, uma vez que o solo cultivado pela condição de esgotado pode se revelar tanto um terreno fértil para a criação, quanto ser um lugar de profundo sofrimento. A escolha por iniciar as conexões, na relação entre Beckett e Deleuze, surge em um esforço para aproximar uma arte capaz de evidenciar uma urgência, por meio da instalação de uma circunstância extrema, com uma filosofia afirmativa.

A hipótese aqui levantada, é a de que se pode traçar, a partir do desenho elaborado no cruzamento entre Deleuze e Beckett, a articulação de elementos que agem juntos compondo dolorosas dinâmicas esgotantes, mas também, a possibilidade de que estas dinâmicas, abram caminhos para novos exercícios de criação e experimentação, na vida, na filosofia e na arte. Pode parecer pretensioso, mas, cinco anos após romper com a estratificação em que me encontrava – justamente o que me trouxe até esta graduação –, este ensaio pretende, ele mesmo, ser produtor de fissuras.

*[...] Agora forjarei minha alma,
Obrigando-a a estudar
Num lugar de saber;
Até que a ruína do corpo,
A lenta deterioração do sangue,
O delirium irritadiço
Ou a decrepitude embotada,
Ou qualquer mal pior que advém –
A morte dos amigos, ou a morte
De todo olho brilhante
Que cortava a respiração –
Pareçam apenas como nuvens no céu
Quando o horizonte desvanece;
Ou o clamor sonolento de um pássaro
Entre as sombras que se aprofundam.*

W.B. YEATS
de “The Tower”
The Tower (1928)

2. O ABSURDO

Apesar da notoriedade que adquiriu e de sua influência na literatura e teatro, Samuel Beckett não obteve muito reconhecimento em seus primeiros escritos. Antes da Segunda Guerra Mundial, sua obra passou despercebida por algum tempo, apesar de ser marcada por um eruditismo intelectual eloquente, refletindo a profunda influência de filósofos como Descartes e Schopenhauer e romancistas e poetas como Yeats e James Joyce, que conheceu pessoalmente. No entanto, o trauma da guerra e a desilusão com a condição humana levaram Beckett a adotar uma escrita mais pessimista e minimalista, característica que definiria sua fase mais aclamada – cujo momento de virada, para o reconhecimento, veio com a estreia e repercussão de *‘Esperando Godot’* (1953).

Beckett foi precursor do que se convencionou chamar de Teatro do absurdo, por criar peças que, por meio da ruptura com as narrativas dramáticas tradicionais, frequentemente apresentavam diálogos cíclicos e aparentemente sem sentido, personagens presos em situações repetitivas e sem esperança, em uma atmosfera de melancolia e isolamento. A escrita de Beckett foi, ao longo de sua vida, se valendo cada vez menos de palavras e adquirindo uma atenção obsessiva ao vazio e ao silêncio. O silêncio, por sinal, era algo que, segundo seu retrato biográfico mais difundido⁴, valorizava desde criança, estando fortemente demarcado nas obras abordadas por Deleuze – que chegou a manifestar a seguinte opinião sobre Beckett:

“Um grande romancista é, antes de tudo, um artista que inventa afectos não conhecidos ou desconhecidos, e os faz vir à luz do dia, como o devir de seus personagens:[...] até os estados de Beckett, como afectos tanto grandiosos quanto são pobres em afecções.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 206)

Esta passagem destaca a afeição que Deleuze nutria pelas obras beckettianas e suas afecções. As obras teatrais de Beckett que são destacadas na análise de *‘O esgotado’* são: *‘QUAD’*, *‘Trio do fantasma’*, *‘... que nuages...’* e *‘Nacht und Träume’* e cada uma delas contém elementos e particularidades muito únicas e interessantes. Para compreender a abordagem e interpretação deleuziana, é primeiro necessário compreender de que tratam as

⁴ A SamuelBeckettSociety.org é uma das mais importantes fontes de informações sobre a obra e legado de Samuel Beckett, cujos primeiros movimentos organizados datam de 1977.

obras. Recomenda-se aqui, então, acessar as peças⁵ antes que se prossiga com a leitura, uma vez que dada a sua complexidade, a despeito de meu compromisso ético com a descrição mais precisa que puder, aviso de antemão, não darei conta, já que descrição alguma jamais será capaz de produzir em você, que lê, os mesmos deliciosos e angustiantes acidentes internos que assistí-las produziu em mim.

2.1 *QUAD*

Figura 1



Fonte: Widok. *Theories and Practices of Visual Culture*.

⁵ ‘*QUAD*’ estreou em 1981, na estação de televisão SDR, em Stuttgart, Alemanha. Contava apenas com o primeiro ato, porém, uma regravação em 1982 adicionou um segundo ato. Disponível em: <https://youtu.be/ewSF-SIYR4U?si=N_oyWPeV-0g-p_wB>.

‘... *que nuages...*’ teve estreia quase simultânea em 1977, tendo suas versões em francês e inglês sendo exibida com apenas quatro dias de diferença. Em francês, foi exibida na estação de televisão SDR, em Stuttgart, Alemanha. Em inglês, foi exibida na BBC do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte. Disponível em: <https://youtu.be/uPyzE8hKhQM?si=cv_jZ-ZOH82idHWS>.

‘*Nacht und Träume*’ estreou em 1983, na estação de televisão SDR, em Stuttgart, Alemanha. Foi a última obra que Beckett dirigiu para a televisão e recebeu o mesmo nome da música de Schubert, *Nacht und träume*, que em português se traduz como Noite e Sonhos. Disponível em: <<https://youtu.be/BD5sFeeIqgc?si=jStoitCxKxqUej2Y>>

‘*Trio do fantasma*’ estreou em 1977, na estação de televisão BBC, do Reino Unido. O título “*Ghost Trio*” é uma referência direta ao Trio “O Fantasma” de Beethoven (Op. 70, No. 1). Disponível em: <<https://youtu.be/vsIHnNrCR74?si=qlr9iqahWUM0R-hj>>

A peça '*QUAD*' – ou 'Quadrado I + II' – é uma sequência coreográfica precisa e repetitiva, sem diálogos ou narrativa que contextualize a situação apresentada. O cenário é um quadrado iluminado no chão, emoldurado pelo vazio ao redor, sendo a forma geométrica e abstrata que define os limites da ação. Quatro figuras encapuzadas, que identificamos apenas pelas cores de seus mantos – branco, amarelo, azul, vermelho –, movem-se em sincronia, na mesma direção, ao longo das extremidades e diagonais do quadrado.

A peça é composta por dois atos, tendo o primeiro a duração de 8 minutos e 55 segundos e o segundo a duração de 4 minutos e 33 segundos. O ritmo, no primeiro ato, é mecânico e não cessa, sendo fortemente demarcado pelo som dos passos e por um acompanhamento sonoro frenético. Quando caminham na diagonal, evitam o centro do quadrado, contornando um tipo de eixo invisível, evitando se chocarem e seguindo, cada qual, à outra ponta do quadrado.

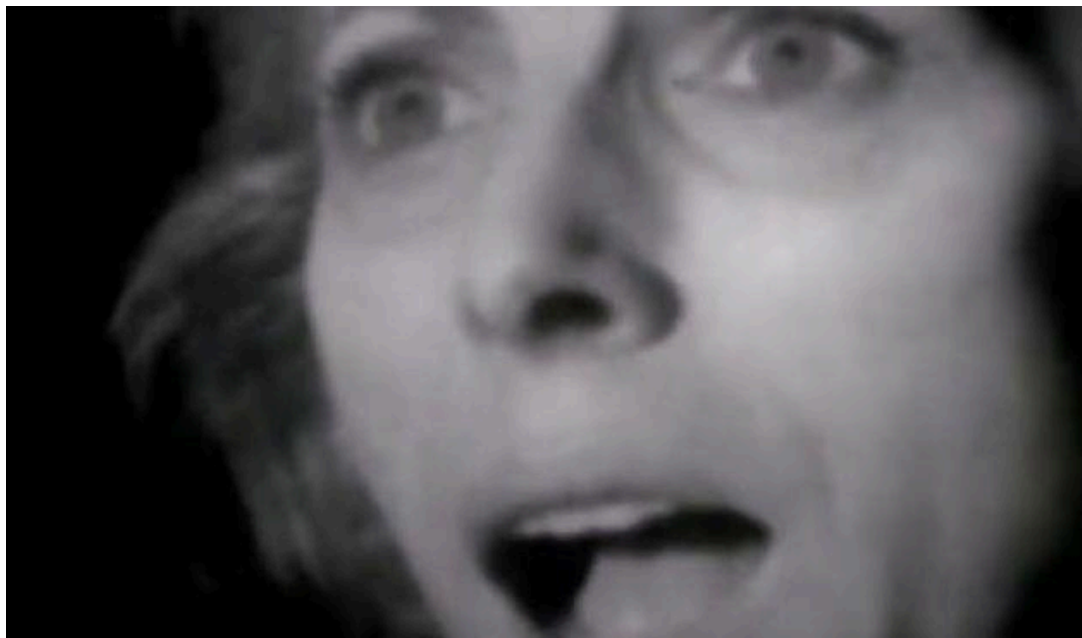
No segundo ato, o ritmo desacelera e passa a ser marcado apenas pelos passos arrastados das figuras encapuzadas, cujas cores são substituídas por tons de cinza. Os passos passam a soar arrastados e roupas e cenário assumem um certo tom de desgaste. A ação repete-se integralmente, antes de culminar em um silêncio súbito e no escurecimento final, encerrando o ciclo sem conclusão.

Ao longo de toda a peça, as figuras encapuzadas caminham levemente encurvadas e aparentemente olhando para o chão, o que impossibilita ver seus rostos e diferenciá-las quando o segundo ato começa e todas as cores esmaecem. Para além de estarem atadas a coreografia, a postura das figuras encapuzadas e encurvadas parece indicar uma impossibilidade de olhar para além de onde se pisa, como se não houvesse autorização para divisar um mundo além do quadrado. Essa dupla apresentação sugere que a peça não se resume a uma coreografia, mas à passagem do tempo sobre a coreografia, com o desgaste de um sistema que se mantém formalmente idêntico enquanto sua energia vital se esvai.

As figuras encapuzadas continuam caminhando porque não há alternativa: a repetição é a sua única condição de existência. Quando, no final do segundo ato, a imagem se apaga em silêncio súbito, fica a impressão de que o ciclo pode recomeçar novamente, ou de que talvez nunca tenha de fato terminado, mas apenas se retirou da nossa capacidade de testemunhá-lo. O quadrado é, ao mesmo tempo, o mundo e uma prisão.

2.2 ... *que nuages...*

Figura 2



Fonte: Widok. *Theories and Practices of Visual Culture*.

Em "...*que nuages...*", a ambientação é minimalista: um disco de luz projetado no chão, por onde passa o narrador. O ritmo é lento, contemplativo, quebrado por pausas silenciosas. A linguagem é arrastada e vem de um monólogo em que ele tenta descrever suas ações, buscando uma memória ou uma imagem da mulher, que surge e some em sobreposição, como se fosse uma projeção que aparece e desaparece aos poucos.

Em sua solidão, o narrador habita dois lugares diferentes. Quando está sob a luz, sua presença é a própria imagem da solidão: um corpo enfraquecido, levemente curvado, que ocupa sozinho aquele círculo iluminado como se fosse um palco vazio, um palco que só existe para ele e que ninguém parece testemunhar. Mas é fora da luz que essa solidão se torna ainda mais forte. Ali, no pequeno refúgio, o personagem se encolhe até virar um monte, uma forma quase sem contorno, como se tentasse ocupar o menor espaço possível, como se quisesse sumir dentro de si mesmo. A voz, nesses momentos, fica fraca, arrastada, hesitante.

Os movimentos são simples e se repetem: o narrador conta sua rotina de voltar para casa, ir ao armário, vestir roupas de dormir, recolher-se ao refúgio, evocar o sonho, voltar ao armário para vestir roupas de sair, ir embora e depois retornar a casa, tudo num ciclo que não

termina. A maior parte do que ele narra acontece fora do feixe de luz, criando uma distância entre o que é dito e o que é visto. Quem ouve fica sabendo de coisas que não aparecem, e quem vê acompanha um corpo que caminha sem que saibamos exatamente o que ele está vivendo naquele momento.

É do refúgio que o narrador tenta trazer de volta a imagem da mulher. Ela aparece e desaparece como uma imagem que a memória chama mas não consegue segurar. O rosto surge da penumbra, em um close que flutua como o único elemento que escapa, por instantes, à solidão do personagem. Ele busca nessa figura um conforto, um alívio para o isolamento, mas ela nunca se fixa: vem e vai como um desejo que não pode ser realizado, apenas vislumbrado. O conforto, quando vem, é sempre breve, nunca completo.

Em toda a peça, não há cor. O mundo do narrador é cinza: o cinza das roupas, o cinza da luz, o cinza das sombras. Mesmo a mulher, quando aparece, vem em tons que se confundem com a penumbra, como se também ela pertencesse a esse universo desbotado. A ausência de cor não é só uma escolha visual, mas a própria condição daquele mundo: um lugar onde o vibrante, o vivo, o colorido não têm espaço. O que resta é o tom do desgaste, do tempo que passou, da memória que vai se apagando.

A peça termina com a mulher recitando versos do poema *The Tower*, de William Butler Yeats: "... apenas como nuvens no céu, / Quando o horizonte desvanece; / Ou o clamor sonolento de um pássaro, / Entre as sombras que se aprofundam". Os versos, que dão nome à peça, falam de desaparecimento, de horizontes que se apagam, de sons que adormecem. A imagem das nuvens, leves e sempre em mudança, vira metáfora para tudo o que na peça é passageiro: a memória, a presença da mulher, a própria existência do narrador. Como nuvens, as coisas vêm e vão. Quando se vão, resta apenas o céu vazio.

2.3 *Nacht und Träume*

Figura 3



Fonte: Widok. Theories and Practices of Visual Culture.

A peça "*Nacht und Träume*" apresenta uma ambientação austera, habitada por um sujeito que vaga entre a consciência e a inconsciência. Ele está sentado à mesa, iluminado por uma única fonte de luz, com as mãos apoiadas no tampo e a cabeça sobre as mãos. Uma melodia de Schubert corta o silêncio nos momentos em que o homem, desperto, cantarola o trecho "... *Holde Träume, kehret wieder!*" – que significa "... Amáveis sonhos, regressai!" –, mas a música cessa pouco antes de seu desmaio. O ritmo é sereno e fluido, ditado pela melodia suave que pontua a ação.

A peça divide-se entre o momento da vigília e o momento do sonho. A passagem para o sonho é marcada por um escurecimento da cena, seguido pelo reaparecimento da imagem com uma luz mais suave e acolhedora. É então que mãos etéreas surgem do escuro para confortar o sonhador. Não sabemos a quem pertencem essas mãos, se são lembranças de alguém que existiu ou apenas uma projeção do desejo do homem. Mas elas vêm e realizam os mesmos gestos: repousam sobre a cabeça do homem, levam uma taça aos seus lábios,

enxugam sua testa com um pano. São gestos simples, de cuidado, daqueles que se fazem a alguém que precisa de amparo.

Essa sequência do sonho acontece duas vezes. Na primeira, a vemos em plano aberto, mostrando a cena completa. Na segunda, ela se repete de forma mais breve e próxima, como um eco do primeiro sonho, um close que aproxima o olhar dos gestos de consolo. A repetição dá a esses movimentos um caráter quase ritual, como se cada cuidado oferecido ganhasse um peso maior a cada vez que é realizado.

Quando o sonho termina e a luz da vigília volta, o homem está sozinho outra vez, na mesma posição, na mesma mesa, na mesma solidão. A peça termina como começou, com ele imóvel sob a mesma luz fixa, mergulhado no silêncio de seu cubículo vazio. As mãos que vieram confortá-lo não puderam ficar, e o que resta é apenas a espera de que o sonho possa se repetir na próxima vez que a cabeça pousar sobre as mãos.

2.4 Trio do fantasma

Figura 4



Fonte: Widok. Theories and Practices of Visual Culture.

A peça "Trio do fantasma" inicia-se com a voz calma e descritiva de uma mulher, que narra e comanda o que o espectador vê, de maneira monótona. A ambientação é um cubículo cinza e austero, contendo uma única porta, uma janela, um catre e um banco, onde um homem

solitário espera. O ritmo é extremamente lento e meticuloso, com longas tomadas estáticas que enfatizam a passagem do tempo e a imobilidade.

Na primeira parte, somos conduzidos inteiramente por essa voz. Sua descrição é fria, geométrica, quase técnica: ela nomeia os objetos, situa o homem no espaço, anuncia o que está por vir. Obedecemos a essa voz porque ela parece saber tudo, porque nos guia com segurança pelo cubículo cinza. Mas em algum momento, sem que possamos marcar com precisão onde, essa condução se enfraquece. O controle da narradora sobre a narrativa dissipa-se, e a ação passa a ser conduzida pelos movimentos mínimos do homem. Ele revisita obsessivamente os objetos no ambiente: um rádio que toca um compasso de uma música de Beethoven, a janela pela qual olha a chuva, a porta que verifica insistentemente. A voz continua ali, mas o homem começa a agir como se não a ouvisse mais. Seus movimentos deixam de ser apenas a ilustração do que é narrado e passam a ter uma vontade própria, uma hesitação que não estava prevista.

É nesse instante que a câmera também se liberta. Durante a primeira metade, os ângulos eram fixos, quase diagramáticos, obedecendo à lógica descritiva da narradora. Mas quando o homem rompe com a coreografia imposta, a câmera passa a se mover com mais liberdade, a se aproximar, a escolher o que mostrar. Pela primeira vez, vemos seu rosto de perto, vemos seus olhos que parecem procurar algo que não está ali. Pela primeira vez, a câmera se detém sobre a janela e nos mostra a chuva que cai lá fora, e ouvimos o som da chuva, um som que até então estava ausente, como se o mundo exterior não existisse.

Aos poucos, algo começa a despertar no homem. Ele parece se dar conta do ambiente que o cerca não apenas como um cenário a ser percorrido, mas como um lugar habitado por texturas, por poeira, por vestígios de tempo. Há um momento em que a câmera se aproxima de suas roupas e vemos, como se fosse a primeira vez, a camada fina de poeira que cobre tudo. É como se o homem também estivesse vendo aquela poeira naquele instante, como se sua percepção estivesse lentamente voltando à superfície depois de um longo adormecimento. A sensibilidade que parecia anestesiada começa a retornar, e com ela, a nossa também.

A peça constrói uma tensão a partir da expectativa de uma chegada. Quando a figura da criança aparece na porta, é breve e silenciosa. Não fica claro se era esta a figura esperada, mas algo no rosto do homem sugere que sim. Ele a observa, e então sorri. É o primeiro e único sorriso de toda a peça, e ele parece vir de algum lugar muito profundo, como se aquele rosto infantil tivesse atravessado anos de imobilidade para lembrá-lo de algo que ele havia

esquecido. O sorriso não dura, mas desloca tudo. Nesse instante, a música de Beethoven, que até então vinha em fragmentos contidos, cresce e preenche o espaço. O som toma conta da sala, do cubículo, talvez de toda a memória do homem. E quando a peça se encerra, ficamos com a impressão de que algo finalmente chegou: uma possibilidade de sentir outra vez.

*loucura –
loucura isso de –
isso de –
como dizer –
loucura isso de que –
desde –
loucura desde que –
dado –
loucura dado que isso de –
visto –
loucura visto que –
esse –
como dizer –
isso –
esse isso –
isso aqui –
todo esse isso aqui –
loucura dado todo esse –
visto –
loucura visto todo esse isso aqui de –
isso de –
como dizer –
ver –
entrever –
crer entrever –
querer crer entrever –
loucura isso de querer crer entrever o que –
o quê –
como dizer –
e onde –
isso de querer crer entrever o que onde –
onde –
como dizer –
lá –
acolá –
longe –
lá longe acolá –
bem pouco –
lá longe acolá bem pouco o que –
o quê –
como dizer –
visto tudo isso –
todo esse isso aqui –
loucura isso de ver o que –
entrever –
crer entrever –
querer crer entrever –
lá longe acolá bem pouco o que –
loucura isso de querer crer entrever ali o que –
o quê –
como dizer –

como dizer*

3. ATO DE CRIAÇÃO

A afinidade com Deleuze foi imediata, não por considerá-lo de simples leitura e entendimento – o que, aliás, não é –, mas talvez por uma questão de abordagem. Foi sua abertura para a diferença e habilidade de criar na filosofia – por meio da transposição de referências de campos externos à ela –, que me intrigou, perturbou e, posteriormente, cativou. Ao perceber que a investigação da condição de esgotamento conduziria a um cruzamento entre a elaboração conceitual de Deleuze, com a criação artística de Beckett, ficou evidente a necessidade de, primeiro, compreender a própria distinção entre os dois campos e o que essa aproximação implica, para o filósofo francês.

Este capítulo, então, dedica seus esforços à compreensão deleuziana sobre o que concerne à arte e a filosofia, no que diz respeito à capacidade de criação de ambas. Sem isso, não seria possível dedicar-se, adequadamente, a tarefa mais desafiadora que é a de investigar, ou talvez até mesmo especular, o que torna o liame entre Deleuze e Beckett não apenas possível, mas, também, extremamente profícuo. Uma vez estabelecidos os pressupostos metodológicos que possibilitam essa aproximação, será possível proceder adequadamente ao interior das obras de Beckett, por meio do trabalho conceitual de Deleuze e, da mesma forma, submergir no conceito deleuziano, sendo contaminado pela observação das obras do teatro de Samuel Beckett.

3.1 Em filosofia

Simplesmente chegou a hora, para nós, de perguntar o que é a filosofia. Nunca havíamos deixado de fazê-lo, e já tínhamos a resposta que não variou: a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 8)

Com essa afirmação, Gilles Deleuze e Félix Guattari não apenas definem a essência da disciplina, mas a situam como um acontecimento, uma vez que a pergunta pela filosofia exige uma resposta contextualizada, que considere "uma hora, uma ocasião, circunstâncias, paisagens e personagens, condições e incógnitas da questão" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 8). O ato de filosofar, portanto, não é um tipo de contemplação atemporal, mas um gesto criativo e situado, e mais ainda, Deleuze e Guattari definem que a "filosofia é devir, não

história; ela é coexistência de planos, não sucessão de sistemas" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 72). No desdobramento do que significa "devir", Deleuze diz que:

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. [...] Pois a medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10)

Segundo o trecho destacado, o devir não é uma jornada de um ponto A a um ponto B, mas a criação de uma zona de indiscernibilidade entre entidades distintas – sejam conceitos ou não. O exemplo clássico, presente tanto em *‘Diálogos’*, quanto em *‘Mil platôs’*, são o devir-orquídea da vespa e o devir-vespa da orquídea: um não imita o outro, mas ambos entram em uma relação simbiótica que lhes é mutuamente transformadora, formando um bloco de devir indivisível. Da mesma forma, a filosofia não imita o seu tempo nem representa a história; ela estabelece, com o devir, uma "núpcia", uma dupla captura que a transforma e, ao mesmo tempo, extrai do caos novos conceitos.

O filósofo não descobre os conceitos prontos em um céu de ideias, mas os fabrica, e segundo Deleuze e Guattari:

você não conhecerá nada por conceitos se você não os tiver de início criado, isto é, construído numa intuição que lhes é própria: um campo, um plano, um solo, que não se confunde com eles, mas que abriga seus germes e os personagens que os cultivam (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 13-14)

Daí chegamos à compreensão de que a criação de um conceito opera, então, a partir desses três elementos fundamentais: um problema filosófico ao qual o conceito responde, um plano de imanência – este "solo" ou contexto de pensamento – e o personagem conceitual. Compreender estes componentes é fundamental, principalmente porque a relação entre eles é de co-dependência. O conceito não é uma definição vazia e descolada; ele é fabricado como uma solução para uma questão que aflige o pensamento, ou como afirmam os autores, "Todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 24). O problema é, então, uma força motriz que dá sentido e direção à atividade criadora do filósofo.

Em se tratando do personagem conceitual, pode-se afirmar que este opera como uma figura que anima e conduz a criação, e sua importância precede o próprio filósofo:

O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 78)

A ilha de Tournier, o escrivão de Melville, o insone de Beckett são exemplos dessas instâncias que testemunham e exigem o pensamento⁶. Eles são "verdadeiros agentes de enunciação", pois "na enunciação filosófica, não se faz algo dizendo-o, mas faz-se o movimento pensando-o, por intermédio de um personagem conceitual" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 79). Importante destacar que a ilha, o escrivão e o insone, todos cativaram a atenção de Deleuze e possuem, em comum, o fato de terem nascido na desterritorialização da literatura, onde eram figuras estéticas, para se tornarem intercessores na filosofia. Eles não são ilustrações, mas condições para que o pensamento de Deleuze sobre a solidão, a recusa e o esgotamento pudesse se formar.

O conceito resultante deste processo de criação não é uma essência *lisa* e homogênea⁷. Pelo contrário, "Todo conceito tem um contorno irregular" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 23) e é essa natureza composta e articulada que leva os autores a definirem o conceito como uma heterogênese, isto é, um processo de criação que não vem de uma origem simples ou de um princípio unificador, mas nasce da articulação entre componentes diversos e irreduzíveis entre si. Ou ainda, em suas palavras:

uma ordenação de seus componentes por zonas de vizinhança. [...] Ele é imediatamente co-presente sem nenhuma distância de todos os seus componentes ou variações, passa e repassa por eles: é um ritornelo, um opus com sua cifra (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 28-29)

⁶ A ilha de Michel Tournier é menção direta ao livro "Sexta-feira ou os limbos do pacífico" (1967), sobre o qual Deleuze chegou a produzir um ensaio; Em 'Bartleby, o Escrivão' (1853, Nova Iorque), de Herman Melville, um escrivão copista em *Wall Street* responde a todos os pedidos com "Preferia não", numa recusa que perturba a lógica do mundo capitalista; O insone é o personagem de "Nacht und Träume", principal obra de Samuel Beckett referenciada no ensaio "O esgotado".

⁷ Quando Deleuze critica a "essência lisa", está falando contra uma longa tradição da filosofia que enxerga a identidade das coisas como algo contínuo, uniforme, sem rachaduras. Para ele, ao contrário, o pensamento é feito de partes irregulares e fragmentárias – ou seja, de elementos que não se encaixam perfeitamente, que têm contornos imprecisos e que formam o que Deleuze e Guattari chamam de todo-fragmentário: uma totalidade que não anula a heterogeneidade de seus componentes, mas existe justamente por meio dela.

Para entender a noção de conceito como heterogênese, a noção de ritornelo é crucial, isto porque o ritornelo mostra como a criação não parte de uma origem única, mas emerge da repetição que produz diferença e da articulação entre elementos diversos que se agenciam sem formar um todo homogêneo. Originalmente um conceito musical, ele é mobilizado para descrever o movimento interno do conceito. Esse movimento é compreendido pela dinâmica entre territorialização e desterritorialização, movimentos de alteração genética. Para Deleuze e Guattari, o território surge de um ato fundamental de marcação expressiva:

As funções num território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território. É bem nesse sentido que o território e as funções que nele se exercem são produtos da territorialização. A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos. A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo. Ela conserva o caráter mais geral do ritmo, o de inscrever-se num outro plano que o das ações." (DELEUZE; GUATTARI, 2012, a, p. 128-129)

Nessa concepção, a territorialização é o processo de criar um território, não por funções práticas, mas através de um ritmo que se torna expressivo. É o movimento que estabiliza e organiza componentes, transformando o plano em um lugar carregado de sentido e qualidade. No caso do conceito filosófico, seus componentes se organizam – territorializam – no plano de imanência, formando um todo-fragmentário com contornos irregulares.

A desterritorialização, por outro lado, é o movimento contrário. Ela ocorre quando estes componentes se soltam do território e se abrem a novas conexões e devires. No ritornelo, o "sobrevoo" e o "passar e repassar" pelos componentes compõem formas de desterritorialização – uma abertura do território que impede o conceito de se fechar em si mesmo, de se estratificar. É esta relação necessária com a desterritorialização que faz do conceito um verdadeiro ritornelo que, ao mesmo tempo que abriga, incita à exploração e à experimentação. Esse movimento de "passar e repassar" pelos componentes é a própria vida do conceito.

Vale destacar que a utilização de termos como "ritornelo", assim como "ritmo", "opus" e "cifra" não significam que Deleuze e Guattari estejam fazendo filosofia da música, refletindo o modo de fazer em um campo externo à filosofia. O que a evocação do ritornelo faz aqui, é traduzir uma certa ideia de organização de pensamento – a ideia do que é um conceito –, para uma compreensão filosófica, por meio de uma associação com uma imagem potente, de uma densidade, uma aglutinação, criada para orientação dentro de um campo

artístico. Essa prática evidencia uma metodologia que rejeita a hierarquia entre os saberes: a filosofia não é superior às outras disciplinas; sua vocação específica é a invenção conceitual, assim como a arte cria sensações e a ciência, funções.

3.2 Em arte

A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (*quid juris?*), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cor química, etc" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 193).

Esta afirmação de Deleuze e Guattari não se refere à permanência física dos materiais, mas à vocação da arte de erguer monumentos de sensação que resistem ao tempo e à morte. Se o papel da filosofia é criar conceitos, a arte, por sua vez, é o campo que se dedica à criação de blocos de sensações, compostos por perceptos e afectos. Os autores são precisos ao dizer que o "que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 193). Estes são seres que subsistem por si mesmos, independentes de quem os experimenta. Eles precisam, com isso, ser definidos como destacados das experiências subjetivas das quais se originam, como dizem os filósofos:

As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 194)

Deste modo, o percepto é a percepção liberta da subjetividade de quem percebe. Ele não é mais a percepção de uma paisagem por um observador, mas a paisagem em si, tornada autônoma, como definem os autores: "O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 199).

Já o afecto é a potência impessoal de uma emoção, uma intensidade pura que circula e pode ser capturada. Deleuze e Guattari nos mostram que os "afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 200), o que faz a tarefa do artista, então, ser precisamente essa operação de extração, como sintetizam: "Pintamos, esculpimos,

compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 196). Neste sentido, o pintor mais bem-sucedido em capturar a luz do Sol não é aquele que reproduz seu brilho ao ser olhado diretamente, mas aquele que extrai o fragmento de luz que persiste na retina quando os olhos se fecham, a claridade que atravessa as pálpebras e a ardência que permanece no tecido conjuntivo.

O objetivo último da arte é, então:

arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 197)

Essa criação dá origem a figuras estéticas autônomas que materializam ideias sensíveis. As figuras estéticas não são iguais aos personagens conceituais, mas podemos tratá-las de forma análoga, apenas para ilustrar a centralidade de sua importância para as artes. Nas peças televisivas de Samuel Beckett, essa criação é exemplar.

Em ‘*QUAD*’, a composição é um puro percepto do movimento: figuras encapuzadas percorrem um quadrado em trajetórias predeterminadas, criando um bloco de sensações visuais e rítmicas. O afecto aqui não é o tédio ou a angústia de um personagem, mas a intensidade matemática e quase mecânica do ritual, que gera uma inquietação impessoal, um afecto de tensão contida na própria precisão do ritual. A própria estrutura do bloco de sensações obedece a uma lógica de composição que inclui o vazio, pois, como observam os autores, "os blocos precisam de bolsões de ar e de vazio, pois mesmo o vazio é uma sensação" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 195), e o vazio coreografado de ‘*QUAD*’ é precisamente o que sustenta a sensação de um tempo puro e esvaziado.

Outras figuras estéticas, no entanto, demonstram a variedade desse processo. O escrivão Bartleby, de Melville, é menos um indivíduo psicológico e mais a encarnação de um afecto puro: a força de uma fórmula linguística – *I would prefer not to* – que desterritorializa o ambiente social do escritório, criando um bloco de sensações de recusa e passividade radical. De modo análogo, o Crusoé de Michel Tournier é uma figura estética que compõe um percepto da ilha como um cosmos erótico e vibrante, onde o humano devém-outro, fundindo-se com os afectos do vento, do sol e da terra.

Já em *Nacht und Träume*, a obra compõe um bloco de afectos ligados ao consolo e ao anseio: um homem sentado a uma mesa sonha com mãos etéreas que lhe acariciam a testa e lhe oferecem um cálice. O percepto é a própria imagem do sonho, a luz suave que separa e conecta o mundo desperto da dimensão onírica. O afecto é a qualidade sensível do gesto de consolo – uma força que não pertence ao homem, mas que emana da composição, ou do agenciamento, dos corpos, da luz e do canto que envolve a cena.

O resultado desse processo criativo é o que Deleuze e Guattari chamam de "monumento", mas um monumento de um tipo muito particular. Eles afirmam que:

É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 198).

Assim, a arte beckettiana não representa o mundo, mas cria novos seres de sensação, novos compostos de perceptos e afectos que valem por si. Assim como acontece com o conceito filosófico, a obra de arte é um ritornelo: ela institui um território sensível – uma melodia de cores, formas, palavras ou movimentos – que, ao se repetir e variar, nos faz experimentar uma nova possibilidade de vida, uma nova vibração do real. Dessa maneira, filosofia e arte se revelam, na perspectiva deleuziana, como disciplinas rigorosamente criativas, cada qual com sua matéria-prima, seu plano de composição e seus agentes específicos.

Para que essa criação aconteça, a arte, assim como a filosofia, necessita de um solo próprio. Se a filosofia conta com o Plano de Imanência, a arte se faz valer do Plano de Composição. É neste plano que o artista povoará as forças do caos com materiais sensíveis – cores, sons, ritmos, palavras – para extrair os blocos de perceptos e afectos que constituirão o monumento da obra. A compreensão de que ambos os campos são disciplinas da criação, cada qual com seu plano e sua matéria-prima, é o primeiro passo para investigar a aproximação entre eles, pois é justamente essa especificidade que as torna capazes de ressoar.

O conceito filosófico – um ritornelo territorializado no plano de imanência – e o bloco de sensações artístico – um monumento de perceptos e afectos. Ambos nos permitem engajar no real, não por representação mas por ressonância.

*Santa noite, tu desces à terra;
Lá em baixo flutuam também os sonhos,
Como o teu luar através dos espaços,
Através do tranquilo peito dos homens.
Eles escutam-nos com prazer;
Chamam, quando o dia desperta:
Regressa, santa noite!
Amáveis sonhos, regressai!*

*MATTHÄUS VON COLLIN
de Nacht und Träume (1825)
Franz Schubert*

4. APROXIMAÇÕES

Se o capítulo anterior estabeleceu o que separa e distingue a filosofia da arte – a criação de conceitos frente à composição de blocos de sensações –, este dedica-se à investigação das vizinhanças possíveis. A especificidade de cada campo, (sua incomunicabilidade), é precisamente o que funda a possibilidade de uma provocação. Não é apenas uma troca de influências, mas de uma ressonância mais profunda, em que os problemas de um campo encontram ecos de correspondências e de respostas no outro, gerando um trânsito produtivo mútuo.

O que torna possível, então, que o pensamento conceitual de Gilles Deleuze e as imagens sensíveis de Samuel Beckett não apenas se cruzem, mas se iluminem e se transformem reciprocamente? Esta investigação se desdobrará a partir de três operadores relacionais fundamentais: a ressonância, que descreve a sintonia prévia entre os planos de criação; a intercessão, que identifica os agentes que mediam esse encontro – personagens conceituais e figuras estéticas; e as zonas de vizinhança, que mapeiam o território comum, limiar de indiscernibilidade onde conceitos e sensações começam a se confundir.

É neste solo compartilhado que a filosofia e a arte, cada uma à sua maneira, enfrentam o caos extraindo dele novas possibilidades de vida. A hipótese orientadora é a de que a aproximação entre Deleuze e Beckett não é acidental, mas fruto de uma ressonância constitutiva – um encontro que produz um novo campo de problemas e soluções, fundamental para compreender a potência do esgotamento enquanto conceito filosófico e experiência estética.

4.1 Ressonâncias

Se o plano de imanência é o solo da filosofia e o plano de composição é o da arte, a ressonância é como um campo de força operando entre eles. Ela não dissolve a diferença entre criar conceitos e compor blocos de sensações; do contrário, se alimenta dessa diferença. A filosofia e a arte são como duas cordas de um mesmo instrumento que, quando afinadas de modo distinto, mas submetidas à mesma tensão, podem vibrar em harmonia.

A ressonância entre Gilles Deleuze e Samuel Beckett não é um diálogo temático sobre o esgotamento, mas uma conjugação de problemas comuns enfrentados por vias heterogêneas.

Ambos foram acometidos pela mesma questão: como pensar e como criar após o colapso das coordenadas tradicionais do sujeito, da narrativa e da ação? É um enfrentamento compartilhado do caos, ou como afirmam Deleuze e Guattari:

A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 80-81)

Esta citação é essencial para compreender a ressonância: duas disciplinas distintas, com matérias-primas e métodos inconciliáveis, encontram-se no mesmo campo de batalha contra as forças do indefinível. O próprio Deleuze aborda esta dimensão ao falar sobre a adaptação cinematográfica. Ele argumenta que o que move um cineasta a adaptar um romance, por exemplo, é o fato de que "ele tem ideias em cinema que ressoam com o que o romance apresenta como ideias em romance" (DELEUZE, 2012, e, p. 222).

No entanto, a ressonância não se limita numa simpatia entre ideias, mas se fundamenta no compartilhamento do problema. É porque o cineasta e o romancista têm "algo em comum, um problema em comum, aquele problema" (DELEUZE, 2012, e, p. 222) que o encontro se torna possível e produtivo. Apropriando esta lógica, podemos afirmar que a aproximação entre Deleuze e Beckett acontece porque o filósofo tinha ideias em filosofia que ressoavam com as ideias em teatro de Beckett, uma vez que ambos compartilham um problema em comum: a investigação das possibilidades de pensamento e expressão para além do sujeito racional, da narrativa orgânica e da ação teleológica.

O esgotamento é o nome que esse problema comum assume quando Beckett opera esse "recorte do caos", que se materializa na criação de blocos de sensações puros. Em *'QUAD'*, a filosofia da diferença de Deleuze encontra seu percepto: o movimento cadenciado e matematizado das figuras encapuzadas não representa nada, mas compõe um ritornelo visual do puro movimento em si. Já *Nacht und Träume*, é um bloco de afectos que se ergue, através do gesto de consolo de mãos etéreas – que não são a representação psicológica de um sonho, mas a captura de uma força-consolo impessoal. Trata-se de um “devir-não humano” que atravessa o corpo do sonhador, tornando a obra de Beckett não um tipo de aplicação da teoria, mas uma composição que ressoa com os mesmos gestos de extração e criação de Deleuze.

Em jogo nessa ressonância está a própria natureza do pensamento. A arte de Beckett é uma poderosa fonte de signos que forçam o pensamento a se reconhecer. Seus personagens são esvaziados de psicologia e de enredos tradicionais e funcionam como intercessores que abalam diretamente os alicerces da “imagem dogmática do pensamento” – noção que retomaremos mais à frente. Eles nos colocam diante de perceptos e afectos que provocam o pensamento para além da ação, estabelecendo uma linguagem para além das palavras significativas e uma subjetividade para além do eu:

É assim que, de um escritor a um outro, os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem [...] O artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 207)

As figuras de Beckett não estão pensando sobre o mundo, mas existindo, objetivamente, a partir de seu modo de pensar. Dessa forma, a ressonância não é uma metáfora, mas um operador conceitual que descreve uma aproximação real e produtiva. O esgotamento, longe de ser apenas um tema, revela-se como uma zona de indiscernibilidade, um conceito-sensação que só pode ser plenamente compreendido na vibração conjunta da filosofia de Deleuze e da arte de Beckett. Se a ressonância é o campo de força que torna o encontro possível, serão os operadores desse encontro – os intercessores – o objeto de investigação da próxima seção.

4.2 Intercessores

Antes de ser um conceito, o esgotamento foi uma experiência que rachou o chão da minha rotina. Para compreendê-la, precisei de aliados – não apenas de teorias, mas de pontes que conectassem aquela vivência confusa a um pensamento mais organizado. O filósofo Gilles Deleuze chamou essas pontes de intercessores. Segundo ele, "O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra" (DELEUZE, 2013, a, p. 160) e por isso "É preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos" (DELEUZE, 2013, a, p. 160). Um intercessor pode ser uma pessoa, um livro, um filme, ou até um evento histórico. Eles são como convidados inesperados que entram sem bater e nos forçam a pensar.

Para o próprio Deleuze, o dramaturgo Samuel Beckett foi um intercessor fundamental. Sua obra não foi um mero objeto de estudo, mas o que permitiu ao filósofo "fabricar" seu conceito. A intuição para o conceito de "esgotado" veio, em grande medida, da matéria sensível da obra de Beckett.

Olhando para as peças, vemos que elas próprias são feitas de intercessores. Em 'Trio do Fantasma', não temos personagens psicológicos, mas agentes em operação : uma voz que descreve o espaço, um homem que se move como um autômato, uma criança que aparece fugazmente. Eles não contam uma história; eles compõem um bloco de sensações. São operadores de um afecto de espera vazia e de um percepto do espaço como algo fragmentado e cinza. Até a música de Beethoven na peça age como um intercessor sonoro, um fluxo que, segundo a descrição de Deleuze, conecta "abismos de silêncios insondáveis" (DELEUZE, 2010, d, p. 95). Foi essa a sensação que tive ao ler '*O Esgotado*': a de encontrar um intercessor que não só nomeava minha experiência, mas a transformava em um problema que podia ser partilhado com Beckett e Deleuze.

Essa teia de intercessões saiu das páginas dos livros e tornou-se vital para mim. A pandemia de COVID-19 foi o intercessor global que fabricou uma ruptura em minha vida. Ela criou o "vacúolo de solidão e de silêncio a partir do quais [se teria], enfim, algo a dizer" (DELEUZE, 2013, a, p. 166). Foi nesse silêncio forçado, nessa parada brusca, que a obra de Beckett e os conceitos de Deleuze ressoaram não como teoria, mas como diagnóstico e possibilidade. A pandemia me intercedeu; eu, por minha vez, me tornei o intercessor que buscava em Beckett e Deleuze as ferramentas para compreender meu próprio esgotamento.

O que essa rede mostra é que a filosofia precisa do mundo tanto quanto o mundo pode se valer da filosofia: "O conceito não se move apenas em si mesmo..., mas também nas coisas e em nós: ele nos inspira novos perceptos e novos afectos... E a filosofia precisa de compreensão não filosófica tanto quanto de compreensão filosófica" (DELEUZE, 2013, a, p. 208). A pandemia foi minha "compreensão não filosófica" do esgotamento; Deleuze e Beckett ofereceram a compreensão filosófica e artística. O esgotado, portanto, não é uma figura solitária, mas um cruzamento ativo de forças – um nó numa rede de intercessões que inclui um vírus, um filósofo, um dramaturgo e a vida de quem tenta, no meio do caos, reinventar seu caminho.

4.3 Zonas de vizinhança

Os intercessores são os personagens que movem a história, mas toda história precisa de um palco. Se Beckett, Deleuze e a pandemia foram meus intercessores, o lugar onde nos encontramos tem um nome: zona de vizinhança. Estas não são fronteiras rígidas, mas sim áreas de troca e contágio, onde disciplinas e campos de criação distintos começam a vibrar na mesma frequência. Deleuze as descreve como um "tipo de espaço que procede por vizinhanças, de modo que as conexões de um pequeno pedaço com outro se fazem de uma infinidade de maneiras possíveis" (DELEUZE, 2013, a, p. 158-159). É um espaço de possibilidade pura, onde uma filosofia e uma obra de arte podem, de repente, se tornar vizinhas.

É importante distinguir essa noção da ideia de ressonância, que exploramos antes. A ressonância descreve a sintonia prévia, o campo de força que possibilita o encontro entre duas linhas criativas. É ela que permite a Deleuze ouvir um eco de seus problemas filosóficos no teatro de Beckett.

Já a zona de vizinhança é o território real onde esse encontro efetivamente se materializa e produz efeitos. Se a ressonância é a harmonia potencial, a zona de vizinhança é o palco concreto onde as melodias, de fato, se interferem e se transformam mutuamente. É a diferença entre a atração que dois corpos podem sentir e o espaço compartilhado onde, de fato, eles se tocam.

Foi numa zona dessas que os pensamentos de Deleuze e de Beckett se encontraram. Eles não são a mesma coisa, mas seus territórios podem ser vizinhos. A partir de um problema comum e do acesso de Deleuze às obras beckettianas, uma perturbação se fez e se constituiu como uma ideia. No caso deles, foi a questão: como criar quando as formas tradicionais – o personagem, o enredo, a ação – já não funcionam?

Na prática, essa vizinhança se torna visível quando, por exemplo, o movimento circular e exaustivo das figuras em *'QUAD'* se faz um percepto puro, mostrando o esgotamento do espaço, ao mesmo tempo que o conceito de Deleuze diz o que é "esgotar as potencialidades de um espaço qualquer" (DELEUZE, 2010, d, p. 84). Eles não se repetem; eles se respondem através da matéria de cada um. Da mesma forma, as mãos que consolam o sonhador em *Nacht und Träume* constituem um afecto de alívio impessoal, enquanto a ideia

de "devir-não humano" nos dá a chave para pensar esse mesmo afecto. A arte nos faz sentir o que a filosofia, depois, nos ajuda a conceituar.

Esse encontro não se dá por uma fusão, mas por uma vizinhança que preserva a força de cada campo. Não é uma harmonia que as unifica, mas uma justaposição ou, como descrevem Deleuze e Guattari:

É que o conceito como tal pode ser conceito de afecto, tanto quanto o afecto, afecto de conceito. O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 81)

A passagem acima destaca, inclusive, o fato de afecto e conceito não serem opostos, embora produtos de campos distintos e que podem mutuamente se avizinhar, sendo no espaço intensivo dessa vizinhança que o percepto do movimento em '*QUAD*' e a ideia de "esgotamento do espaço" e "esgotar as potencialidades de um espaço qualquer" (DELEUZE, 2010, d, p. 84) não se fundem, mas se tornam vizinhos, cada um intensificando a potência do outro sem perder sua natureza própria. O monumento sensível de Beckett e o conceito filosófico de Deleuze não formam uma síntese - a não ser que seja uma *síntese disjuntiva* -; eles coexistem como territórios independentes que compartilham uma fronteira ativa, e é nessa fronteira, e não em uma suposta unidade, que a nova compreensão surge.

Para mim, essa ideia deixa de ser abstrata quando penso na pandemia. O meu cansaço extremo – aquele que descrevi na introdução – era uma sensação bruta, um afecto vivido. A obra de Beckett me deu o percepto daquela sensação, tornando-a algo que podia ser visto e compartilhado. E o conceito de Deleuze me deu as palavras para entender que aquilo não era simples cansaço, mas um esgotamento do possível.

A certa altura, a vida, a arte e a filosofia entraram numa zona de vizinhança. Elas haviam se tornado vizinhas em torno de um problema comum que era, ao mesmo tempo, meu problema. E é nessas zonas, onde os campos se tocam, que o pensamento – e a reinvenção – se tornam possíveis.

O melhor mínimo. Não. Nada de melhor. O melhor pior. Não. Não o melhor pior. Nada de melhor pior. Menos que melhor pior. Não. O menos. O menos melhor pior. O mínimo nunca pode ser nada. Nunca ao nada pode ser reconduzido. Nunca pelo nada anulado. Não anulável menor. Dizer esse melhor pior. Com palavras que reduzem dizer o mínimo melhor pior

SAMUEL BECKETT
Pioravante marche (1983)
Ou “*Cap au pire*”

5. O ESGOTADO

Houve um tempo, um pouco antes da pandemia, em que minha rotina parecia plena de sentido. Trabalhava em uma *start-up* em que os desafios inéditos floresciam em criatividade e cooperação, os dias eram empolgantes e o clima era vibrante. Esse campo de possíveis, no entanto, foi gradativa e sutilmente mudando e o clima definhou, sob o peso da padronização radical e da vigilância constante. À certa altura, lembro de trabalhar ciente da presença de um microfone em minha mesa, conectando cada pensamento expressado à direção. O trabalho tornou-se um *looping* de soluções pré-definidas, selecionadas em uma árvore-seca de tomada de decisões-mortas, e eu me sentia definhando junto.

A pandemia instalou o *home office*, mas a pressão apenas mudou de forma. O controle manifestou-se em uma quantidade ridícula de videochamadas, e meu corpo respondeu com uma recusa inegável – tremores, soluços e uma angústia sem palavras. O imperativo era fingir: fingir produtividade, fingir normalidade, fingir que a ausência de contato humano não deixava sequelas, fingir que não passava cada hora do dia com medo de morrer. Sustentar essa coreografia tornou-se mais doloroso do que qualquer consequência de rompê-la.

O colapso veio no momento exato em que a ordem “Abra a câmera, é obrigatório!” colidiu com minha impossibilidade física de cumprir. Minha resposta, “Não estou em condições”, não era mais uma negativa dentro do jogo, mas a abertura de uma fissura. Quando insistiram, abri a câmera e chorei deliberadamente, sem disfarces. Foi como se, após ter sua fórmula “*I would prefer not to*” rejeitada, Bartleby mostrasse a alternativa e dissesse: “deviam ter ficado com a recusa”. Como descreve Deleuze, a fórmula:

é arrasadora porque elimina de forma igualmente impiedosa o preferível assim como qualquer não-preferido. Abole o termo sobre o qual incide e que ela recusa, mas também o outro termo que parecia preservar e que se torna impossível.” (DELEUZE, 2011, p. 94)

Naquele instante, o possível daquela vida profissional esgotou-se por completo e as consequências perderam o significado, porque o jogo já não fazia sentido. Desse solo rachado, da exaustão total de um futuro previsível, uma nova decisão emergiu. No mesmo dia – coincidentemente o último de inscrição do ENEM 2020 –, inscrevi-me no vestibular para desengavetar projetos soterrados pela rotina. O esgotamento, portanto, mostrou-se não um

fim, mas um limiar. Ele não foi apenas a experiência que me trouxe a esta investigação, mas a própria condição que este conceito, elaborado por Deleuze a partir de Beckett, busca iluminar.

5.1 Colapso

O esgotado é muito mais que o cansado. "Não é um simples cansaço, não estou simplesmente cansado, apesar da subida." O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjativa) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objetiva). Mas esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar." (DELEUZE, 2010, d, p. 67)

Esta citação inicial de Deleuze estabelece a diferença radical que perpassa todo este capítulo. O cansaço é quantitativo, é o fim de um dia de trabalho, a exaustão após um esforço, mas o esgotamento, pelo contrário, é qualitativo e é o que acontece quando não apenas as energias se vão, mas quando o próprio mapa de possibilidades que orientava uma vida se dissolve. No meu caso, isso não foi sobre estar cansado das reuniões, mas sobre o colapso da própria crença de que aquela coreografia profissional ainda fazia algum sentido.

O esgotamento instalou-se quando a ordem “Abra a câmera” e a minha impossibilidade de cumprir não formaram mais uma dinâmica conciliável, mas um impasse que esgotou o próprio campo do possível naquela realidade. A fundação lógica desse colapso é a passagem de uma disjunção exclusiva para uma disjunção inclusiva – onde a exclusiva opera por meio da separação, hierarquia e escolha: ou obedece ou desobedece a coreografia; e a inclusiva opera por meio de conexão e afirmação: descoreografar a partir da dupla afirmação de obediência e desobediência à coreografia. O mundo do cansaço opera na lógica do “ou”: ou você abre a câmera e é profissional, ou se recusa e sofre as consequências.

Como descreve Deleuze, “a realização do possível procede sempre por exclusão, pois ela supõe preferências e objetivos que variam, sempre substituindo os precedentes” (DELEUZE, 2010, d, p. 68-69), sendo essas escolhas, essas substituições, que desgastam. Mas o esgotamento explode essa lógica. Nele, “as disjunções subsistem, e até mesmo a distinção entre termos é cada vez maior, mas os termos disjuntos afirmam-se em sua distância indecomponível, pois só servem para permutar” (DELEUZE, 2010, d, p. 69).

Foi essa permutação que executei ao abrir a câmera para chorar. Não escolhi entre “obedecer” e “desobedecer”. Afirmi os dois termos simultaneamente numa disjunção

inclusiva: obedeci ao comando "e" desobedeci ao protocolo não-verbal da performatividade profissional e essa ação, como a fórmula de Bartleby, criou “uma zona de indiscernibilidade, de indeterminação” (DELEUZE, 2011, b, p. 94) entre os pólos da escolha, tornando a situação insustentável e esgotando seu possível.

Essa mesma lógica é o motor das peças de Beckett. Em ‘*QUAD*’, as figuras não escolhem um caminho em detrimento de outro; elas percorrem exaustivamente todos os trajetos no quadrado, esgotando a potencialidade do espaço pela permutação inclusiva de todas as direções. O colapso, portanto, não é o caos, mas uma nova ordem, terrível e imóvel, onde as oposições não se resolvem, mas coexistem num paralisante “e”.

Esse colapso lógico é acompanhado por uma decomposição do eu, onde o esgotado sentado, com a “cabeça esvaziada em mãos prisioneiras” (DELEUZE, 2010, d, p. 73), é a testemunha amnésica de si mesmo. Na minha experiência, essa decomposição foi a percepção de que a persona profissional que eu interpretava já não existia, restando apenas um corpo tremendo e uma vontade que se reduziu a um “nada de vontade” (DELEUZE, 2011, b, p. 94). É o fim da pessoa como projeto, e o início de uma existência mais bruta e elementar.

Como descreve Deleuze, é uma “dupla inocência”, pois “a arte de combinar ou a combinatória não é minha culpa, é um castigo do céu. Quanto ao resto, eu diria não culpável” (DELEUZE, 2010, d, p.72). O colapso do possível é, também, uma forma de absolvição de todas culpas, todos os protocolos que sustentavam o mundo que ruiu. É doloroso e é um alívio.

5.2 Potência

Há, portanto, quatro modos de esgotar o possível: formar séries exaustivas de coisas; estancar os fluxos de voz; extenuar as potencialidades do espaço; dissipar a potência da imagem. O esgotado é o exaustivo, o estancado, o extenuado, o dissipado. (DELEUZE, 2010, d, p. 86-87)

Esta conclusão de Deleuze poderia soar como um inventário final, o ponto de chegada de um processo negativo. No entanto, ela também é um mapa da potência contida no esgotamento. Ser “exaustivo, estancado, extenuado, dissipado” não é apenas uma condição terminal; é o preço pago e a condição necessária para que uma nova forma de expressão possa emergir.

A potência não está no colapso em si, mas no que ele torna possível criar a partir de seus escombros. O esgotado, ao dissipar o mundo das ações úteis e das palavras significativas, torna-se o agente de uma nova economia do sensível. Deleuze organiza essa travessia em três regimes de expressão: três línguas.

A língua I é a do inventário, que busca esgotar o possível através de séries exaustivas – é a lógica de Watt⁸, das permutações de móveis, onde o foco está nos objetos e seus nomes. A língua II é a das vozes; aqui, o esforço é estancar os fluxos discursivos dos “Outros” que assombram a consciência, como em *L’Innommable*⁹. Ambas ainda operam no interior da linguagem, e seu esgotamento é uma exaustão por excesso.

A potência verdadeira, porém, irrompe com a língua III, que não busca mais esgotar com a linguagem, mas criar um hiato na linguagem, um regime do extenuado e do dissipado, onde se exaurem as potencialidades do espaço e se dissipa a potência da imagem. Este hiato é um “vacúolo de solidão e de silêncio a partir do quais [se teria], enfim, algo a dizer” (DELEUZE, 2013, a, p. 166). É nele que a Imagem pura, visual ou sonora, pode surgir, não representando nada, mas constituindo um bloco de sensações autônomo.

Em *Nacht und Träume*, as mãos etéreas que consolam o sonhador são um afecto puro, uma força-consolo que “vale por si mesmo e excede qualquer vivido” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 193). Em ...que nuages..., o rosto feminino é um percepto, “a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 199). Sua potência não está no conteúdo, mas na tensão interna, na capacidade de “aliviar a opressão das palavras” (DELEUZE, 2010, d, p. 81).

Na minha experiência, essa potência da língua III tornou-se visível no instante seguinte ao colapso, logo depois que a performance ruiu e as vozes internas se calaram diante do fato consumado da minha “quebra de protocolo”. Um silêncio denso se instalou e desse silêncio, não surgiu uma nova palavra, mas uma imagem clara e incontornável: a da necessidade absoluta de mudar de caminho. Era um percepto do meu futuro como algo a ser inventado, e não mais realizado a partir de um roteiro pré-existente. Essa imagem, como as de

⁸ Em “Watt” (1953, Irlanda), de Samuel Beckett, o personagem Watt torna-se servo do Sr. Knott. Sua busca obsessiva para compreender os rituais da casa mergulha-o num absurdo crescente, explorando o colapso da razão perante o inexplicável.

⁹ Em “L’Innommable” (1953, Paris), de Samuel Beckett, uma voz anônima, confinada a um espaço vazio, debate-se sem fim com a impossibilidade de narrar, de calar e de existir.

Beckett, era um “pequeno ritornelo” visual que concentrava uma energia potencial enorme, dissipando-se rapidamente, mas deixando uma orientação nova.

A potência do esgotamento é, portanto, criadora, porque ela não é a energia que se gasta no esgotar, mas a que se libera quando esse esgotamento atinge seu ponto crítico e força a aparição de um novo regime de expressão, rompendo com modos de pensamento que operam por reconhecimento e representação. Deleuze afirma que:

[...] o pensamento conceitual filosófico tem como pressuposto implícito uma Imagem do pensamento, pré-filosófica e natural, tirada do elemento puro do senso comum. De acordo com essa imagem, o pensamento está em afinidade com o verdadeiro, possui formalmente o verdadeiro e quer materialmente o verdadeiro. E é sobre essa imagem que cada um sabe, que se presume que cada um saiba o que significa pensar. [...] Podemos denominar essa imagem do pensamento de imagem dogmática ou ortodoxa, imagem moral. (DELEUZE, 2018, c, p. 182)

Considerando a citação destacada acima, entendemos que a imagem pura infiltra-se nas fissuras produzidas pelo esgotamento, desestabilizando essa “imagem dogmática do pensamento”, como uma prova de que o esgotado, longe de ser um incapaz, é aquele para quem o possível não se realiza mais em ações ou discursos, mas se condensa em visões breves e intensas que reorientam uma vida. É essa potência silenciosa e visual que abre o caminho para a reinvenção e, talvez por isso mesmo, Beckett valorizasse tanto o silêncio.

5.3 Reinvenção

Criar uma imagem, de tempos em tempos (“está feita, criei a imagem”). A arte, a pintura, a música poderiam ter outra finalidade, mesmo que o conteúdo da imagem seja pobre, medíocre? [...] A imagem não se define pelo sublime do seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua “tensão interna”, ou pela força que mobiliza para esvaziar ou esburacar, aliviar a opressão das palavras, interromper a manifestação das vozes, para se desprender da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremecendo no aberto.” (DELEUZE, 2010, d, p.80-81)

Esta definição da imagem por Deleuze, qual seja, capaz de permitir “se desprender da memória e da razão” (DELEUZE, 2010, d, p.80-81) é também a definição precisa do ato de reinvenção. Reinventar não é produzir algo grandioso a partir do zero, mas conseguir, “de tempos em tempos”, forjar uma nova forma de existir a partir do vazio deixado pelo esgotamento. Essa nova forma, como a imagem, pode ter um conteúdo “pobre, medíocre” aos

olhos do mundo – trocar de carreira, inscrever-se em um vestibular, escrever um ensaio –, mas sua potência está na “tensão interna” que a sustenta, na força que teve para “se desprender da memória e da razão” de uma vida anterior – um novo ritornelo existencial que se territorializa no plano de uma vida, após a desterritorialização promovida pelo esgotamento em um plano anterior.

A reinvenção é, portanto, um gesto estético aplicado à própria existência, um movimento que não nega o colapso, mas que o afirma, extraindo dele a energia para um novo curso. Para os personagens beckettianos, a reinvenção é a própria conquista da imagem. Em ‘Trio do Fantasma’, ela surge no momento em que o insone “se põe a sorrir, surpreendente sorriso, velhaco e ardiloso”, quando o rosto se libera e flutua no espaço. (DELEUZE, 2010, d, p. 99). É o sinal de que ele “atingiu a meta de seu ‘astucioso delírio’” (DELEUZE, 2010, d, p. 99). Ele não resolveu seu drama, mas o transcendeu ao conseguir criar uma nova sensação a partir dele.

Da mesma forma, em ‘...que nuages...’, a reinvenção é o instante fugaz em que o rosto da mulher invocado pelo personagem ganha autonomia e se torna imagem pura, murmurando os versos do poema antes de se dissipar. A reinvenção na arte de Beckett não é uma solução narrativa, mas uma conversão estética do impasse. O personagem não encontra uma saída para a sua condição; ele cria uma saída nela, transformando o esgotamento em matéria-prima para uma nova composição sensível.

Na esfera vital, a reinvenção segue a mesma lógica: ela não é um “recomeço” no sentido de apagar o passado, mas um novo caminho que se traça a partir do colapso. A decisão de “desengavetar projetos” e inscrever-me no vestibular não apagou o sofrimento do esgotamento, mas o utilizou como combustível e justificativa para uma mudança radical. Esse gesto era “alógico” em relação à racionalidade de uma carreira estabelecida; era “amnésico” porque recusava-se a se definir pelas derrotas anteriores; e era “quase afásico” porque nascia de um silêncio e de uma recusa – a da fórmula “*I would prefer not to*” –, e não de um discurso bem elaborado.

Foi uma reinvenção pobre em recursos, mas intensa em sua tensão interna, um movimento que partiu do fundo do possível esgotado para inventar uma possibilidade nova e imprevista. Este ensaio é, ele mesmo, um ato de reinvenção. Sua escrita é o “tempo em que” (DELEUZE, 2010, d, p. 74) a imagem conceitual do esgotamento pôde ser criada, dando forma e sentido à experiência vivida. A reinvenção, portanto, não é o oposto do esgotamento,

mas a sua consequência mais produtiva, pois ela confirma que “criar é resistir”. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, b, p. 133).

Resistir, neste caso, é insistir em criar novos possíveis precisamente no ponto onde todos os possíveis dados se esgotaram. O esgotado que se reinventa não nega seu colapso; ele o afirma como o solo necessário para uma nova germinação, fazendo do próprio esgotamento o território para um devir diferente. A reinvenção é a prova de que a potência não estava ausente do processo, mas que ela precisava que o velho mundo se calasse para que sua nova imagem, frágil e fugaz, pudesse finalmente ser vista.

*entre a cena e eu
a vidraça
vazia exceto ela*

*barriga achatada
cilhada em suas tripas negras
antenas aflitas asas atadas
patas em gancho boca sugando o vazio
talhando o azul se esmagando contra o invisível
sob meu polegar impotente ela faz soçobrar
o mar e o céu sereno*

SAMUEL BECKETT
A mosca (1938)
La mouche, de *Poèmes* 38-39

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este ensaio começou com um solavanco, um colapso que era mais do que cansaço, era o fim de um modo de existir. Na época, eu não tinha palavras para isso – apenas a sensação de um chão que sumia e uma dor que parecia sem saída. A hipótese de que esse esgotamento poderia ser um solo para a reinvenção não surgiu então; no auge do colapso, só havia o sofrimento e o vazio. Ela veio depois, já na faculdade, como uma suspeita que a experiência passada, relida à distância, insistia em confirmar. Ao longo destas páginas, essa suspeita mostrou-se verdadeira: o esgotamento não é um ponto final. Ele é um limiar doloroso, sim, mas que, retrospectivamente, revela uma condição necessária para que o novo, aquilo que não estava no roteiro, possa surgir.

Para entender isso, precisei de aliados e os fabriquei, por meio da filosofia de Deleuze e da arte de Beckett – que não foram meras escolhas acadêmicas, mas intercessores. Ressoavam com a minha experiência de um modo que me forçou a pensar. A pandemia havia me dado o silêncio e aprofundado a crise, eles me deram ferramentas conceituais e sensíveis para processar. Aproximei esses campos não para forjar um diálogo, mas para mapear uma zona de vizinhança: um território estranho onde os conceitos de Deleuze e os blocos de sensação de Beckett se tocassem sem se confundir. O conceito filosófico do "esgotado" dava nome ao que as peças de Beckett – ‘*QUAD*’, ‘Trio do Fantasma’, ‘...que nuages...’, ‘*Nacht und Träume*’ – já mostravam com uma crueza silenciosa.

No coração dessa descoberta, estava uma mudança lógica: a passagem da disjunção exclusiva do cansaço para a disjunção inclusiva do esgotamento. A vida anterior operava no "ou" – ou você se adapta, ou é excluído –, mas o esgotamento instaurou o "e". Naquele momento em que abri a câmera e chorei, eu estava obedecendo "e" colapsando, sendo profissional "e" sabotando o clima, estava sofrendo "e" me permitindo ser um pouco cruel, por meio do constrangimento que sabia que ia causar e que já não me afetava mais. Os termos não se excluíam mais; eles coexistiam num paralisante e produtivo paradoxo. Era a mesma lógica das figuras em ‘*QUAD*’, que não escolhem um caminho, mas percorrem todos, esgotando o espaço pela permutação pura. O colapso não era desordem, era uma nova ordem, terrível e imóvel, nascida de uma dor que já não cabia nos limites do suportável.

Desse imóvel, algo se moveu: o esgotamento das linguagens comuns – a dos projetos (língua I) e a das vozes internalizadas (língua II) – abriu um hiato. Um vazio que não era o

nada, mas um vacúolo de possibilidade e que Deleuze chamou de língua III, o reino da imagem pura. Em '*Nacht und Träume*', são as mãos que consolam o sonhador; para mim, foi a imagem súbita e incontornável de que precisava mudar de vida. Uma imagem pobre em conteúdo – apenas a decisão de me inscrever no vestibular – , mas de uma força intensa e clara. Ela não resolveu o sofrimento, mas o transformou em matéria-prima. A dor não desapareceu, mas deixou de ser um beco sem saída para se tornar o combustível para uma fuga. Foi a minha pequena reinvenção, uma superação que não nega a queda, mas que se ergue a partir dela.

Este Ensaio é a última peça desse processo, o monumento que criei a partir do colapso. A prova de que criar, de fato, é resistir – à inércia do sofrimento, à tentação de apenas descansar e voltar tudo ao que era antes, como o Crusoé de Tournier, em seu charco "agradável". A reinvenção não apaga o esgotamento, mas o honra e assume como o preço pago, a dor atravessada, por uma existência mais verdadeira. O esgotamento foi a fissura dolorosa por onde escapei de uma coreografia que me asfixiava. E este texto, ele mesmo, espera ser uma pequena fissura para quem o ler, uma demonstração de que a potência de superação não anula a realidade do sofrimento, mas brota dela. E que, mesmo quando todos os caminhos conhecidos se esgotam numa dor sem sentido, o impensado – na arte, na filosofia, na vida – ainda pode, teimosamente, florescer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 3º edição. São Paulo: 34, 2013, a.

_____. **Crítica e clínica**. 2º edição. São Paulo: 34, 2011, b.

_____. **Diferença e repetição**. 1º edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018, c.

_____. O Esgotado. In: _____. (org.). **Sobre o teatro: Um manifesto de menos/ O esgotado**. 1º edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, d.

_____. O que é o ato de criação?. In: _____. DUARTE, Rodrigo. **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, e, p.220-223.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. In: _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4**. 3º edição. São Paulo: 34, 2012, a.

_____. **O que é a filosofia?**. São Paulo: 34, 2010, b.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

BECKETT, Samuel. **Teatro completo**. Coimbra: Edições 70, 2021

SAMUEL BECKETT SOCIETY. [S. l], [20--?]. Disponível em: <https://samuelbeckettociety.org/>. Acesso em: 23 jun. 2025.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

PEÇAS DE TEATRO:

ESGOTADO DE NADA. **Samuel Beckett - Noite e sonhos**. YouTube, 23 de março de 2025. Duração: 0:10:38. Disponível em: <<https://youtu.be/BD5sFec1lqc?si=jStoitCxKxqUej2Y>>. Acesso em: 23 de março de 2025.

_____. **Samuel Beckett - Quadrado I & II**. YouTube, 23 de março de 2025. Duração: 0:10:38. Disponível em: <https://youtu.be/ewSF-SIYR4U?si=N_oyWPeV-0g-p_wB>. Acesso em: 23 de março de 2025.

_____. **Samuel Beckett - Trio do fantasma**. YouTube, 23 de março de 2025. Duração: 0:10:38. Disponível em: <<https://youtu.be/vs1HnNrCR74?si=qlr9iqahWUM0R-hj>>. Acesso em: 23 de março de 2025.

_____. **Samuel Beckett - ... apenas como nuvens....**. YouTube, 23 de março de 2025. Duração: 0:10:38. Disponível em:

<https://youtu.be/uPyzE8hKhQM?si=cv_jZ-ZQH82idHWS>. Acesso em: 23 de março de 2025.

FIGURAS:

SWITZER, Adrian. **Beckett's Image of Exhaustion: The Late Television Plays**. Widok. Theories and Practices of Visual Culture. Disponível em: <<https://www.pismowidok.org/en/archive/2023/37-images-of-exhaustion/becketts-image-of-exhaustion-the-late-television-plays>>. Acesso em 07 de março de 2026.