

## IMAGENS PERDIDAS EM RESTOS DE PAISAGENS

Eduardo Reis Silva <sup>1</sup>

**Resumo:** O presente projeto de pesquisa de mestrado propõe uma comparação entre a intervenção cênico-visual *A última palavra é a penúltima 2.0* (2014), do grupo brasileiro Teatro da Vertigem, e as obras em prosa *Mal visto mal dito* (1981), e *Para frente o pior* (1983), do dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett. Pretende-se aqui analisar de que forma a intervenção cênica atualiza o universo beckettiano através do esgotamento das imagens. Podemos verificar que a narrativa beckettiana em *Mal visto mal dito* e *Pra frente o pior*, tenta o tempo todo chegar a um esgotamento da linguagem ao estabelecer repetições de frases, temas e ideias - como se esta repetição ininterrupta propusesse uma oscilação entre o cansaço e o esgotamento das palavras/imagens. Já na intervenção cênica, o Teatro da Vertigem também parece propor esta mesma oscilação, entretanto verifica-se aqui uma exaustão da imagem, provocada pelo excesso de cenas, resultando na anulação da recepção total do espectador, criando assim uma espécie de visibilidade multidimensional, com camadas e camadas de cenas que se sobrepõem umas às outras. Para aprofundar estas questões, serão utilizados os conceitos de “cansado” e “esgotado” do filósofo francês Gilles Deleuze; sobre o universo beckettiano, as reflexões de Fábio de Souza Andrade, Peter Pál Perlbart, Ana Helena Souza e Lívia Bueloni Gonçalves terão grande valia e, sobre os estudos de performatividade, temos como apoio, as ideias de Josette Féral, Erika Fischer-Lichte e Eleonora Fabião.

**Palavras-chave:** Esgotamento; Imagem; Teatro da Vertigem; Samuel Beckett; Gilles Deleuze.

### LOST IMAGES IN THE REMAINS OF LANDSCAPES

**Abstract:** *The present master's research proposes a comparison between the visual-scenic intervention *The last word is the penultimate 2.0* (2014), of the Brazilian group *Teatro da Vertigem*, and the prose work *Ill seen ill said* (1981), and *Worstward Ho* (1983), by the Irish playwright and writer Samuel Beckett. The aim here is to analyze how the scenic intervention manages to update the Beckettian universe through the exhaustion of the images. We can verify that the Beckettian narrative in *Ill seen ill said* and *Worstward Ho*, tries all the time to mark an exhaustion of language by establishing repetitions of phrases, themes and ideas - as if this uninterrupted repetition would propose an oscillation between fatigue and exhaustion of words / images. However, in the scenic intervention, the *Teatro da Vertigem* also seems to propose that same oscillation; however, it is verified here an exhaustion of the image, caused by the excess of scenes, resulting in the nullification of the total reception of the spectator, thus creating a kind of multidimensional visibility, with layers and layers of scenes that overlap each other. To deepen these questions, some concepts of the French philosopher, Gilles Deleuze, will be used; on the Beckettian universe, the reflections of Fábio de Souza Andrade, Peter Pál Perlbart, Ana Helena Souza and Lívia Bueloni Gonçalves will be of great value and, on the performativity studies, we have the support of the ideas of Josette Féral, Erika Fischer-Lichte and Eleonora Fabião.*

**Key-Words:** *Exhaustion; Image; Teatro da Vertigem; Samuel Beckett; Gilles Deleuze.*

<sup>1</sup> Doutorando em Artes Cênicas – UFBA. Mestre em Literatura e Crítica Literária – PUC-SP. Graduação em Filosofia pela Faculdade do Mosteiro de São Bento – SP.

Imagino, traço e retraço neste texto, aproximações a respeito do esgotamento das imagens proposto pela performance A última palavra é a penúltima 2.0, do grupo paulistano Teatro da Vertigem. Em diálogo com algumas obras da fase final de Samuel Beckett, agenciadas pela ideia de Esgotamento de Gilles Deleuze. Através desta mediação, entre performance e literatura, proponho uma via de percurso, na qual seja possível encontrar, nestas duas linguagens: esboços visuais, virtuais e conceituais que deem a ver, o esgotamento das imagens. Nesse sentido, percorro pelas semelhanças e dessemelhanças entre as imagens das cenas e os personagens da intervenção do Teatro da Vertigem, com as imagens e personagens das obras *Mal visto mal dito*, de 1981, e *Pra frente o pior*, de 1983. Vale destacar que estas duas obras do autor irlandês formam uma espécie de segunda trilogia do pós-gruerra, juntamente com *Companhia*, de 1980.

Apesar desses três textos formarem uma segunda trilogia, que sucedem a primeira trilogia, formada por *Molloy*, *Malone Morre* e *O inominável*. Em *Mal visto mal dito* e nos outros dois textos, é possível observar itinerários percorridos pela narrativa em primeira pessoa, gerando uma sensação de que há uma tipologia de personagem recorrente, que reaparece rascunhando outras itinerâncias esgotantes. Mesmo que existam particularidades próprias em cada obra e que esses personagens se inscrevam, e se definam com outros nomes, tem-se a leitura de que, de alguma forma, eles prologam e arrastam o mesmo tema.

Em *Mal visto mal dito*, temos a figura de uma velha, sentada em sua cadeira em uma cabana de campo, localizada no meio do nada. A velha “é vigiada por um olho que a observa e tenta reproduzir o que vê. O olho é um personagem tão significativo na obra quanto ela” (BUELONI, 2018, p. 89), A narrativa passa por alternâncias deste olho, que tenta, de forma imprecisa, descrever as cenas envolvendo a mulher. Nesse sentido, “o narrador coordena e comenta tanto as tentativas do olho de apreender uma imagem como as atividades realizadas pela protagonista” (Idem, p. 89). O personagem do olho, neste texto, se aproximaria das câmeras de segurança que inspiraram a performance do Vertigem, e mais, também se aproxima do papel destinado ao espectador, na intervenção.

Ainda podemos estabelecer outras conexões, pois o personagem do olho de *Mal visto mal dito* define-se por um órgão separado do corpo, que cumpre a função de olhar e apreender as imagens, com a tarefa de as perseguir incansavelmente. O olho “ainda se encherá de lágrimas, se desesperará, se apressará para captar a cena, tentará se fechar”<sup>2</sup>. Ou seja, “todas as ações correm paralelas às cenas envolvendo a mulher e ambas são de igual importância no contexto da obra”<sup>3</sup>, na prosa beckettiana.

Nesta perspectiva, posso pensar que o personagem do olho se liga à intervenção 2.0, no que concerne à tentativa do espectador em enxergar às múltiplas imagens sobrepostas, captadas através do vidro embaçado da vitrine, das galerias em que estão sentados. Desse modo, tanto na performance, quanto na prosa de Beckett, encontram-se inseridos dentro de suas narrativas visuais, personagens/figuras que cumprem o papel de olhar/vigiar/, ou, descrever/opinar a própria narrativa, na qual estão inseridos. Sobre o personagem do olho, temos uma descrição interessante neste trecho:

Que o olho do lado de fora se deixe distrair. No momento da aurora ou do crepúsculo. Distrair pelo céu. Por algo no céu. Para que assim que ele recomece a cortina já não esteja fechada. Reaberta por ela para que ela possa ver o céu. Mas mesmo sem isso ela está ali. De novo ali. Sem que a cortina se abra. Se ache de repente aberta. Um clarão. O repentino de tudo! Ela paralisada sem parar. A caminho sem caminhar. Indo sem ir embora. Sem voltar de volta. De repente entardece. Ou amanhece. O olho fita a janela nua. Nada mais no céu o distrairá dela. Todo o tempo além do seu se regala. (BECKETT, 2008: 44).

O personagem do olho, portanto, imprime uma espécie de “[...] testemunho legitimador do outro. Sem seu duplo, seu copista, ele perde atualidade, deixa de existir; para ganhar corpo, precisa de um editor, de alguém que o perceba”<sup>4</sup>, como um “[...] imaginador imaginário(ado) imaginando tudo em busca de companhia”<sup>5</sup>, assim, “[...] ver e ouvir, mediações necessárias da criação, são a matéria primeira da ficção final beckettiana, transfigurando o eu em olho devorador, quando o I faz-se eye”<sup>6</sup>. À vista disso, fica cada vez mais forte a imagem da transformação do eu em

<sup>2</sup> BUELONI, 2018, p. 95.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> ANDRADE, 2008, p. 11.

<sup>5</sup> Grifo do autor: “*Company*, em *Nohow on: Company, ill seen il said, Worstward ho*, Nova York: Grove, 1996, p. 33.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

olho, pois estamos o tempo todo sujeitos ao olhar do outro e aos vários olhares de nossa consciência. Penso que em nenhuma outra época, o olhar teve tanta relevância e protagonismo, como se tem agora, frente aos aplicativos, os sistemas de vigilância e as produções de narrativas falsas.

Entretanto, no caso do *Vertigem*, como já foi dito, os espectadores/participantes também cumprem um papel narrativo. Ao mesmo tempo, cumprem a função de especular/olhar, porém, observam a cena na qual estão inseridos. Com isto, o esgotamento das imagens sofre uma duplicação de perspectivas, dentro da perspectiva total. Assim como no texto de Beckett, em que há o ponto de vista, malvisto e turvo do personagem do olho, em contraposição ao da velha senhora.

**Figura 1** – A última palavra é a penúltima 2.0. Teatro da Vertigem.



A narrativa de *Mal visto mal dito* apresenta a velha senhora “como que transformada em pedra diante da noite. Únicos a rasgar a escuridão o branco dos cabelos e aquele um pouco azulado do rosto e das mãos”<sup>7</sup>. Diante de “[...] um olho que não necessita de luz para ver. Tudo isso no presente. Como se ela tivesse a infelicidade de ainda estar viva”<sup>8</sup>. Vê-se claramente esta personagem beckettiana, na intervenção 2.0. No caso da intervenção, é pela imagem desta velha senhora decrépita, que se efetiva na cena final, a ideia de esgotamento da imagem.

Para Fábio de Souza Andrade, *Mal visto e mal dito* configura-se numa temática que, consiste em “[...] narrativas do encerramento, tematizando os espaços fechados, encenando o estado terminal do sujeito, encaminhando-se para a conclusão possível”<sup>9</sup>. Quando Andrade coloca o estado terminal do sujeito através da “conclusão possível”, vemos nesta sentença a leitura deleuziana de que o esgotado “acaba com o possível, para além de todo o cansaço”<sup>10</sup>. Ou seja, o possível, cria o próprio possível, pois é no embate do cotidiano que o possível vai se moldando, através dos encontros e das possibilidades que brotam do instante, ele não nos é dado à priori. O que temos são as instâncias do real, ou melhor, as referências que já temos somadas aos acontecimentos que surgem. Entretanto o possível é incerto, não dá para prever. Deste modo, o acaso é uma fenda que se abre através dos encontros, e desta imbricação entre o virtual e os encontros, é que surge o possível.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>10</sup> DELEUZE, 2010, p. 68.

As imagens, portanto, são independentes do real, pois contêm nelas mesmas a sua própria realidade. Por outro lado, as imagens estão em todas as camadas da realidade. Deste modo, temos tanto na imagem da velha senhora da cabana de Mal visto mal dito, quanto na imagem da velha senhora que caminha para a imobilidade da cadeira de rodas, de A última palavra é a penúltima 2.0, quanto, ainda, na imagem da velha senhora de Pra frente o pior<sup>11</sup>, o esgotamento dos possíveis. Ambas experimentam até o limite as possibilidades de suas existências, e esgotam-se no confinamento de suas cadeiras. Como podemos ver no trecho de Mal visto mal dito:

Tudo já se mescla. Coisas e quimeras. Como sempre. Mescla-se e anula-se. Apesar das preocupações. Se ao menos ela pudesse ser somente sombra. Sombra sem mescla. Essa velha tão moribunda. Tão morta. No manicômio do crânio e em nenhuma outra parte. Onde não mais preocupações a serem tomadas. Não mais preocupações possíveis. Internada ali com com o resto. Cabana pedregal e toda a tralha. E o vigia. Como tudo seria simples então. Se tudo pudesse ser somente sombra. Nem ser nem ter sido sem poder ser. (BECKETT, 2008: 44-45).

Desta maneira, vemos na narrativa de Mal visto mal dito, a ideia de “manicômio do crânio”, como um exemplo do ser amnésico de que fala Deleuze: “o esgotamento diz respeito apenas à testemunha amnésica” (DELEUZE, 2010: 74). Ou seja, as três velhas senhoras que citamos aqui testemunham apenas as suas falências, e os seus projetos de humanidade que adentraram nos buracos das quimeras e dos paradoxos de suas próprias existências. Porém, é impossível darmos conta da totalidade de imagens e virtualidades que implicam a existência do outro. No caso destas personagens, elas já não possibilitam mais nenhuma virtualidade, pois já não estão mais na ordem dos encontros, que a vida proporciona com as coisas e as pessoas, ou melhor, elas até estão, mas o encontro já não gera mais nenhuma possibilidade para elas, a não ser o próprio ato de continuar sem a justificava de seus atos.

Em A última palavra é a penúltima 2,0, a velha senhora encontra-se encarcerada numa passagem subterrânea, o espaço neste caso, também faz alusão ao “manicômio do crânio”, pois cerceia público e personagens dentro de uma devastação da experiência, pós esgotamento. Deste modo, esta passagem/manicômio encontra-se abarrotada de interferências visuais e sonoras, ao ponto de levarmos duas hipóteses em consideração: a primeira, circunscreve-se na ideia de que esta personagem já se encontrava no esgotamento, e todo o seu entorno barulhento e caótico estaria alheio a ela; a segunda hipótese gira em torno da reflexão, de que tudo que acontece ali naquela passagem seria apenas um conjunto fragmentário de narrativas de memórias e imagens mal vistas produzidas pela ótica desta personagem. Ao ponto de que num primeiro momento, ela nos apresentaria através dessas imagens, mal vistas, de seu pensamento, um esgotamento total dessas imagens.

De qualquer forma, as duas hipóteses evidenciam o esgotamento, no qual não importa mais o caos do mundo, nem mesmo as preocupações cotidianas, nem as dores do corpo, nem a angústia de estar vivendo –, nem mesmo a angústia — que a ideia do fim proporciona. Nada mais a se preocupar, nada mais a temer, a chorar, a amar, nada de nada. Só há espera, ali sentada, paralisada, olhando para o nada, se em Esperando Godot<sup>12</sup>, Vladimir e Estragon esperam Godot, aqui espera-se a própria espera. O possível, neste sentido, seria o próprio espaço em que esta personagem se encontra, no caso, a passagem subterrânea, ali ela esgota todas as possibilidades, sejam elas da ordem do real ou do virtual. Seja experienciando empiricamente todos as combinatórias de movimento, seja na sua representação mental dela consigo mesma, ou com as variações múltiplas de sua produção mental, antes do seu esgotamento. Estas conjecturas são aberturas que a intervenção proporciona, já que tudo ali provém de uma narrativa visual, porosa e multifacetada, que não se encerra num entendimento fechado. Neste outro trecho de Mal visto mal dito, vemos:

De tanto – fiasco de tanto fiasco a loucura se imiscui. De tantos escombros. Vistos não importa. Vistos não importa como não importa como ditos. Receio da escuridão. Do branco. Do vazio. Que ela desapareça. E o resto. De uma vez por todas. E o sol. Derradeiros raios. E a lua. E Vênus. Só céu preto. Só terra branca. Ou vice-versa. Nada além de de preto e branco. Em qualquer parte por toda parte. Além de preto. Vazio. Nada mais. Contemplar isso. Nem uma palavra mais. De volta enfim. Calma. (Idem, p. 51)

<sup>11</sup> Ao longo deste capítulo analisaremos esta obra de Samuel Beckett.

<sup>12</sup> Esperando Godot, de 1952, é a peça mais conhecida e aclamada de Samuel Beckett.

Em vista disso, tanto nesta fase final de Beckett, quanto na intervenção do Teatro da Vertigem, esgotam-se os possíveis pelo fato de que na especificidade de cada contexto, esgotou-se a possibilidade dos encontros, e com isso esgotou-se a possibilidade de possibilitar, e além disso, esgota-se a noção de possível, ou seja, com o esgotamento, não se tem nem o entendimento do que seria possibilitar algo. O esgotado desmonta as conceitualizações que permitiriam compreender e apreender a realidade e até mesmo as virtualidades, neste sentido, esgota a própria linguagem que “[...] nomeia o possível. Como o que não tem nome” (DELEUZE, 2010: 75). Diante desse entendimento, a “loucura se imiscui” (BECKETT, 2008: 51), tomam posse das velhas senhoras, que permanecem dentro de seus esgotamentos, no meio do nada, ou dentro de uma passagem subterrânea, ou dentro de uma voz no manicômio do crânio.

O texto de *Mal visto mal dito* apesar de ainda carregar traços de uma história individual, no caso, a história da velha que transita entre a vida e a morte, ele também carrega um embate com a linguagem, ao trabalhar com procedimentos de repetição, onde a sentença presente em *Pra frente o pior*: “Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor” (BECKETT, 2012: 65), nos ajuda a compreender o conceito de esgotado deleuzeano, e também esclarece as repetições de combinatórias de imagens na intervenção do *Vertigem*. Ou seja, é tentando de novo, falhando novamente, para poder falhar melhor rumo ao menos, em direção ao mínimo, até que não restem mais opções de repetições e combinatórias.

Imagens que se cristalizam e evaporam, ou palavras que dizem e na sequência desdizem: é neste jogo de experiências erráticas que a performance 2.0, e o texto beckettiano trabalham, como se com isso, buscassem o fim da imagem/linguagem, o fim do lugar e o fim da humanidade, como podemos ver no texto de *Companhia*: “Em lugar nenhum a ser encontrado. Em lugar nenhum a ser procurado. O impensável último de todos. Inominável. Última pessoa. Eu. Depressa deixá-lo” (BECKETT, 2012: 38).

Portanto, é a imagem da exaustão que dá espaço a imagem do vácuo, que se instaura na passagem subterrânea da intervenção 2.0, após exaustivas explorações do homem no espaço, ou, em alusão à vida cotidiana, explorações exaustivas do homem em sociedade. E no caso de *Mal visto mal dito*, uma impensável última senhora, última de todas, que por excesso de paralisia, petrifica-se, ou tende à se transformar em pedra, tal qual o cenário que se configura ao redor de sua cabana. Em ambos os casos, vê-se ainda a presença, mesmo que falha de um “eu”, que não vê a hora de deixar de ser eu, como mostra o trecho “Eu. Depressa deixá-lo” (Ibidem). Ou de um narrador/narrativa que cria imagens e no momento seguinte trabalha para acabar com elas.

A frase “depressa deixá-lo”, pode indicar também uma espécie de último narrador, no caso “o último na cadeia dos narradores beckettianos”, e também indicaria “o abandono de uma possível conclusão, de um possível fechamento” (BUELONI, 2018: 76). Neste sentido, temos mais uma aproximação entre a narrativa visual de Beckett e a narrativa visual da intervenção cênica 2.0, no que confere o título que dá nome ao trabalho: “A última palavra é a penúltima”. No caso da prosa final beckettiana: “As imagens se formam e se dissipam sem que o narrador as controle” (Idem: 96). Na intervenção 2.0, tem-se este mesmo movimento, também sem nenhum controle, as imagens se esgotam pelo excesso de justaposição, entre os performers e os espectadores/participantes.

Em *Mal visto mal dito*, “capitar a imagem e transformá-la em linguagem é o objetivo principal do texto. É no desenvolvimento dessas duas linhas que a narrativa transcorre”, e o “[...] propósito buscado traz mais uma vez a marca da falha, tão comum no universo beckettiano. As tentativas do olho são intensas, assim como seus momentos de desespero diante da fugacidade das imagens” (Idem, p. 96). Deste modo dentro dessa perspectiva da prosa final beckettiana, a única possibilidade de enxergar as coisas no mundo, seria pela visibilidade turva, embaçada e enevoada. É o que podemos ver nesta passagem:

Ela se perde. Com o resto. O já mal visto se ameniza ou mal revisto se anula. A cabeça trai os traidores olhos e a traidora palavra suas traições. A única certeza a bruma. Aquela de além dos campos. Ela já os ganha. Ganhará o pedregal. Em seguida o refúgio por todas as suas frestas. Por mais que o olho se feche. Ela só vê bruma. Nem mesmo. Ele próprio não será bruma. Como dizê-la antes que submerja tudo. Luz. Numa traidora palavra. Bruma luz. A grande enfim. Onde nada mais para ver. Para dizer. Calma. (BUELONI, 2018: 61)

O que se percebe neste trecho é que não só o espaço, ou os performers/ espectadores estão sob a ótica turva da imagem, mas também as próprias palavras tonaram-se embaçadas, o que problematiza ainda mais a questão em *Mal visto mal dito*, e que se agravará muito e muito mais, em *Pra frente o pior*, de que falaremos na seção seguinte.

Em *Mal visto mal dito*, é possível encontrarmos dentro do próprio texto “[...] comentários diretamente relacionados à dificuldade de se representar a imagem em palavras. Além dos pedidos de “calma”, “atenção” e “cuidado”, o texto é repleto de perguntas, que geralmente surgem no final dos parágrafos” (Idem, p. 98). Para Bueloni, o mal dizer implica na intenção de sabotar a própria linguagem que já é falha, visando sua transformação. Assim, temos na intervenção do *Vertigem*, uma proposta similar, quando a performance esburaca as próprias imagens e esgota as possibilidades de representação, pelo menos ali no instante da apresentação, elas se esgotam, e com isso, percebe-se uma tentativa de se criar outras formas de ver e olhar a cidade, as pessoas e sobretudo o contemporâneo.

Fica clara nesta fase final de Beckett, a possibilidade de ver o mundo com uma outra aparelhagem “fora das leis já estabelecidas pelo uso comum” (Idem, p. 98), ao criar uma nova linguagem, cria-se uma outra forma de ver, e ainda constroem outras imagens inéditas pela própria significação de seus conceitos recém-nascidos. E ao confrontarmos este projeto beckettiano com o projeto da intervenção do *Vertigem*, podemos suspeitar que em *A última palavra* é a penúltima 2.0 a representação pela via das imagens no esgotamento acaba por criar uma analogia com a próprio esgotamento do fazer teatral. Onde a performatividade da imagem, e a ideia de uma narrativa visual/espacial, supriria a narrativa das palavras; e com isso, expõe na experiência da cena, as próprias questões das artes cênicas na contemporaneidade.

### **Pra frente o pior e o projeto de destruição da linguagem**

Se em *A última palavra* é a penúltima 2.0, e em *Mal visto mal dito* as imagens estão em vias de esgotamento, ou esgotam-se no fluir de suas narrativas, em *Pra frente o pior*<sup>13</sup>, o esgotamento parece já estar posto. Não é possível acompanhar um percurso, onde as imagens e a verossimilhança se esgotam, pelo contrário, nesta obra de Beckett, temos a linguagem travando um embate mortal com a própria linguagem.

É justamente neste ponto, que o esgotamento da linguagem, e a diluição da voz narrativa transformam-se em uma voz amnésica em *Pra frente o pior*. A voz diz: “Ver por ser visto. Visto mal. Desde agora ver por ser visto mal” (Beckett, 2012: 68), que voz é esta? Uma narrativa em primeira pessoa ou uma personagem? Deleuze atribui a esta voz uma língua III, “que não mais remete a linguagem a objetos enumeráveis e combináveis, nem a vozes emissoras, mas a limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões”, “[...] hiatos para quando as palavras desaparecidas. Quando não há mais como. Então tudo visto como então somente. Desobscurecido”, “[...] Desobscurecido de tudo que as palavras obscurecem. Tudo assim visto não dito”<sup>14</sup>(DELEUZE apud BECKETT, 2010: 79).

Estas questões estão registradas na famosa carta alemã de Beckett, endereçada à Axel Kaun. Nesta carta, o autor diz que “como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para a sua desgraça”, “[...] Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está a espreita por trás — seja isto ou aquilo ou nada — comesse a atravessar”, “[...] não consigo imaginar um objetivo mais

<sup>13</sup> *Pra frente o pior (Worstward Ho)* tem tradução de Ana Helena Souza. Esta obra compõe o livro *Companhia e outros textos* (BECKETT, 2010). As traduções organizadas neste livro, reúnem praticamente todo o conjunto dos textos em prosa da fase final de Samuel Beckett. O livro em inglês (*Company etc*, 2009) foi organizado por Dirk Van Hulle. Souza também comenta que a tradução francesa é de Edith Fournier, com o título *Cap au pire*, escolhido pelo escritor a partir de uma lista que a tradutora lhe apresentara.

<sup>14</sup> Grifo do autor: “*Cap au pire*, op.cit., p. 53”.



elevado para um escritor hoje” (BECKETT, 2001: 169). Diante destas considerações, Pra frente o pior é a experiência mais radical do autor irlandês.

Esta é a última obra em prosa da segunda trilogia, não por acaso Pra frente o pior sintetiza, e ao mesmo tempo, verticaliza às experimentações utilizadas em seus trabalhos anteriores. Revela portanto, uma voz sem identidade, num espaço hipotético, e sem nenhum referencial. Blanchot ao se referir à poética beckettiana, observa:

Quem fala nos livros de Samuel Beckett? Quem é esse “Eu” incansável, que aparentemente diz sempre a mesma coisa? Onde ele quer chegar? O que esperamos nós que o lemos? Ou então ele entrou num círculo onde gira obscuramente, arrastado pela fala que não começa nem acaba, mas é ávida, exigente, que nunca termina e cujo fim não suportaríamos, pois então teríamos de fazer a descoberta terrível de que, quando se cala, continua falando, quando cessa, persevera, não silenciosamente, pois nela o silêncio se fala eternamente. (BLANCHOT, 2013: 308).

Sobre essa voz que “avança no desconhecido” (Idem, p. 309). Blanchot especula que seria uma tentativa de “acabar com isso? (Ibidem), no caso “isso”, seria a própria literatura? Ou acabar com todas as possibilidades de dizer? Para somente assim, dizer de outro modo? E diante da hipótese de acabar com todas às possibilidades de se dizer, “Qual é esse vazio que se torna fala, na intimidade daquele que aí desaparece?” (Ibidem). Temos então, duas possíveis perspectivas: o silêncio que se tornaria uma fala eterna, que é o que se vê na intervenção do Teatro da Vertigem, onde a palavra, da lugar à imagem; e a imagem que se liberta de sua conceitualização ao atravessar a linguagem. Portanto, é nesse atravessamento, que se possibilita a criação de outras imagens, no caso, imagens puras, que mal chegam a uma total composição, pois desaparecem na sequência de seu aparecimento.

Michel Foucault, na transcrição da conferência O que é um autor? (1969), trata desse tema ao destituir a relevância da identidade do autor na contemporaneidade, quando questiona: “Que importa quem fala?” (FOUCAULT, 2001: 264). Para Foucault, não seria suficiente certificar-se sobre o desaparecimento do autor, mas encontrar os locais onde sua função é desempenhada. E a escrita como um exercício de construção de espaços, onde o autor estará sempre em vias de desaparecer. No caso das obras finais de Beckett, fica clara essa busca pelo desaparecimento, tanto que não somente o autor se dilui, mas também a própria obra se autodestrói o tempo todo. Ao passo que criar imagens talvez seja o grande desafio dessa voz perdida em restos de paisagens, em restos de escombros de histórias mal acabadas. É como se essa voz tentasse o tempo todo recomeçar do zero, não dando a chance do leitor, se quer finalizar a recepção de uma imagem que lhe dê consciência do que está se passando na narrativa.

À frente dessa desestabilização do que é dito, e de quem diz, Annita Costa Malufe pontua: “isto apenas para pensarmos em alguns modos frequentes de desarticulação entre palavras e coisas que encontramos em Beckett e que faz com que a dimensão designativa da linguagem seja abalada” (MALUFE, 2013: 83). Ou seja, a denominação das palavras e das coisas, sofrem um impacto, “criando imagens menos passíveis de serem fixadas pela percepção” (Ibidem). A desarticulação que Malufe descreve é um ponto chave para uma possível leitura de Pra frente o pior, pois sinaliza um caminho inteligível, que não se encerra num paradoxo, ou numa quimera. Pelo contrário, ao passo que se dissocia o que é dito, do que é visto, cria-se um outro campo interpretativo.

A fim de exemplificarmos estas questões, temos no decorrer do texto de Pra frente o pior, a aparição de três imagens que se apresentam ao narrador, são elas: um homem de costas, um velho de mãos dadas com uma criança, e uma cabeça apoiada em duas mãos. Estas imagens são somente sombras, a narrativa não os apresenta como personagens, mas sim como vestígios de personagens, no sentido de que estão na penumbra, e aparecem apenas enquanto imagens mal vistas dessa voz.

Estas imagens oscilam, ora como possíveis reflexos de restos de memórias, ora como imagens vazias que já não mais trabalham no campo das lembranças, muito menos na reprodução de signos. O narrador, “ao mesmo tempo em que tenta imaginar um corpo e um espaço para que ele ocupe, ele sente-se “farto” dessas imagens, precisa vomitá-las, aliviar-se”, “[...] Elas não são suficientemente “falhas” em sua visão e isso faz com que ele persista” (BUELONI, 2018: 113). Os vômitos das imagens “exemplificam bem essa ideia de um universo que se revolve intensamente na cabeça

do narrador e precisa ser expelido” (Idem, p. 114). Adiante, o corpo se transformará na figura de um homem de costas, na sequência aparece curvado de joelhos, para depois se transformar em uma mulher velha, também curvada e de joelhos.

Esta imagem de uma mulher velha em *Pra frente o pior* associa-se às imagens da velha senhora de *Mal visto e mal dito*, e também à senhora nua da intervenção do *Vertigem*. É o que vemos a seguir:

Nada e todavia uma mulher. Velha e todavia velha. Sobre joelhos invisíveis. Inclinação como saudosa memória algumas lápides velhas se inclinam. Naquele cemitério velho. Nomes se foram e de quando a quando. Inclinação muda sobre os túmulos de ninguém. (BECKETT, 2012: 87)

No entanto, para Bueloni, “a ênfase na imagem da cabeça, do crânio propriamente, é a que terá mais relevância no contexto desta obra”. Então todas as imagens, ou tentativas de descrever/criar imagens estariam no âmbito da imaginação do narrador, de uma mente que já não consegue mais possibilitar, como vimos em *Mal visto mal dito* com o “manicômio do crânio”: “[...] Essa velha tão moribunda. Tão morta. No manicômio do crânio e em nenhuma outra parte”<sup>15</sup>(BECKETT, 2008: 44). A imagem da mulher velha, de *Pra Frente o pior*, equipara-se ao nada, é o nada, mas por outro lado, é também uma mulher. Assim como uma sombra de alguém, que é nada, mas também é o reflexo de algo ou alguém.

São memórias, que findam no arcabouço de imagens esquecidas da mente do narrador, onde até “os nomes se foram”, e o que se tem, é a sombra de uma mulher inclinada sobre os restos de ninguém. É o nada sobre o nada. É a linguagem como ossos sem nome, sem identidade, é a linguagem presa num cemitério de restos, tentando acabar com o que ainda persiste em continuar. Em *A última palavra* é a penúltima 2.0, vemos também esta tentativa de minar a linguagem pela via das imagens, onde a passagem subterrânea analogamente se alinha à imagem de um cemitério de ossos, de restos de pessoas sem nome, esgotando-se em seus restos de humanidade.

Todas estas imagens são recorrentes nas obras de Beckett, soma-se a elas, a imagem de um adulto de mãos dadas com uma criança<sup>16</sup>, que também está presente em vários momentos da intervenção do *Vertigem*. Pensando sobre o conceito de imagem, temos neste trecho de Deleuze, algumas considerações importantes:

É que 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. (apud DELEUZE, 2010: 81).<sup>17</sup>

É justamente nessa tensão entre esvaziar e cavar buracos nas palavras, que a imagem se revela. E é pensando na ação de olhar as coisas cotidianas, que temos num primeiro momento, o simples ato de ver, simplesmente por ser visto. Há neste pensamento, o exemplo banal da ação corriqueira de ver e ser visto, porém, no caso de Beckett, e conseqüentemente na intervenção *A última palavra* é a penúltima 2.0, e em *Mal visto mal dito*: “Visto mal”, e “Ver por ser visto mal” (BECKETT, 2012: 68). Na intervenção do *Teatro da Vertigem* e nestas duas obras da fase final de Beckett, evidenciam-se o esvaziamento dos sentidos que as palavras/imagens deveriam conter, porém, em cada frase, e no caso do *Vertigem*, em cada imagem, abrem-se lacunas, fendas e buracos no entendimento, provocados pelo esgotamento.

É justamente nestas brechas que a imagem do vazio atravessa a linguagem, seja ela pela via da virtualidade do texto beckettiano, seja pela imagem da performance. É o que Deleuze afirma ao dizer que as imagens nesta fase final do autor irlandês, são quase afásicas, ou seja: possuem uma deterioração da função da linguagem, no sentido de não mais conseguir dar nomes aos seres e as coisas. Portanto não dependem de julgamento lógico, já que se encontram numa esfera neutra.

Com o intuito de trazer outras leituras para esse tema, temos uma contribuição importante na introdução assinada pelo pensador Roberto Machado – sobre o conceito de imagem, elaborado por Gilles Deleuze em *Sobre o teatro*: um

<sup>15</sup> Este tema, foi debatido também na página 77.

<sup>16</sup> Esta imagem pode ser vista na página 40.

<sup>17</sup> Citação de Deleuze acerca da obra *Le monde et le pantalon*, Paris, Minuit, p. 20. Referente ao estudo das imagens, nas obras de Bram e Geer Van Velde. Deleuze utiliza esta citação para discutir o lugar da imagem na prosa beckettiana.



manifesto de menos; o Esgotado (2010).

Na leitura de Deleuze, comentada por Machado, o projeto de destruição, ou a tentativa de minar a linguagem na prosa final Beckettiana, efetiva-se unicamente pela via da imagem, ou seja “é preciso ir além da linguagem e criar uma imagem. Isto é, quando a linguagem atinge o limite, um limiar de intensidade, ela permite pensar alguma coisa que vem de fora”. (DELEUZE, 2010: 29). É o que podemos verificar neste trecho de *Pra frente o pior*:

Dizer um corpo. Onde nenhum. Nenhuma mente. Onde nenhuma. Isso pelo menos. Um lugar. Onde nenhum. Para o corpo. Estar nele. Mexer-se nele. Fora dele. De volta a ele. Não. Não fora. Não de volta. Somente. Ficar nele. Adiante nele. Parado. (BECKETT, 2012: 65).

Podemos destacar como uma primeira imagem do texto, a representação de um corpo, que automaticamente já está acoplada no imaginário do leitor, como uma ideia de um corpo humano. Porém, verifica-se um detalhe importante, quando a voz narrativa anuncia: “Dizer um corpo”. Deste modo, temos a palavra corpo, apenas como palavra, ou a imagem da palavra “corpo”. Portanto, o corpo da mente, ou o corpo do lugar, ou o corpo do texto, ou o fora do corpo – podem na verdade, apenas estarem à serviço de uma gama de combinações, e variações de plataformas cognitivas que dependem da interpretação de cada leitor.

No caso de *Pra frente o pior*, essas plataformas cognitivas ainda estão conectadas na base da própria língua – do acoplamento significativo e do significado que se enrijeceu e se consolidou culturalmente, porém, tanto na estrutura narrativa beckettiana, quanto na construção da narrativa visual da intervenção do Teatro da Vertigem<sup>15</sup>, a possibilidade cognitiva mostra-se abalada, algo ali não comunica mais como comunicava anteriormente, seja pela linguagem literária, seja pela performatividade. Com isto queremos dizer, que houve sim, uma transformação dada pela linguagem, pela via do esgotamento.

Em *Pra frente o pior*, observa-se também as orações: “Onde nenhum”, “Nenhuma mente”, “Onde nenhuma”, “Um lugar” (Idem, p. 65). O advérbio “onde”, designa lugar, sendo assim, a frase “Onde nenhum”, elimina o seu próprio sentido, ao indicar um “lugar nenhum”. Na linguagem informal, é possível dizer que a sentença “lugar nenhum”, é utilizada para expressar uma inação.

Portanto, temos nestas frases, elementos desestabilizadores da ação, como se percebe em “Nenhuma mente”, onde se elimina a possibilidade cognitiva. Isto é, ao eliminar o pensamento, elimina-se também a possibilidade da linguagem, pelo menos da linguagem usual que conhecemos e que utilizamos cotidianamente. Na sequência aparecem as proposições “Um lugar”, e “Onde nenhum”, dando a ideia de que existe um lugar que oscila entre o provável e o figurado. Diante disso, abrem-se brechas nos intervalos das frases, ocasionando questionamentos no leitor, tais como: Onde nenhum homem? Nenhum pensamento? Nenhuma linguagem?

Para muitos estudiosos, esse modo de construção de texto do autor, que tenta dizer, mas já não diz mesmo dizendo, revela o sentimento de sua época, marcada pela segunda guerra mundial. Para Fábio de Sousa Andrade em *Silêncio Possível* (2001), o fracasso e a constatação da impotência humana frente à própria humanidade, suscitaram em Beckett um estilo econômico de dizer, partindo da premissa de nada a dizer, ou da impossibilidade de se expressar. Em *Pra frente o pior*, a voz narrativa parece cavar disfonias em si mesma, é o que podemos perceber nesta passagem:

Tudo de outrora. Nada mais nunca. Mas nunca tão falhado. Pior falhado. Com cuidado nunca pior falhado.

[...]

Luz de penumbra fonte não sabida. Saber mínimo. Saber nada não. Demais para esperar. No máximo mero mínimo. Meromáximo mínimo.

[...]

Nenhuma escolha exceto ficar de pé. De algum modo pra cima e de pé. De algum modo de pé. Isso ou gemido. O gemido há muito caminho. Não. Nenhum gemido. (BECKETT, 2012: 66).

<sup>15</sup> No caso da intervenção *A última palavra é a penúltima 2.0*, há uma experimentação nova, no que confere à linguagem do Teatro da Vertigem, por mais que o grupo trabalhe com elementos da performatividade, trata-se de um grupo de teatro.

Se pensarmos a estrutura desta obra através de analogias que trabalham na esfera dos distúrbios, temos nos termos dissonância e distopia, definições significativas que ajudam a pensar esta falha de que tanto fala este “eu” distópico. É a falha que sempre existiu, a falha de comunicação, porém: “Mas nunca tão falhado” (Idem, p. 66). Teríamos então nesta voz uma autoconsciência de que a linguagem sempre foi falha, e que a falha seria a síntese dessa fragmentação do eu? Segundo Barthes, em *O rumor da língua* (1984), o estilo não existe mais, o que existe é uma hibridização, uma mistura de estilos. No momento em que a linguagem se volta para ela mesma, o estilo fica em plano secundário.

O estilo está diluído na escritura, e a palavra é o corpo dessa escritura, por isso, o estilo passa a ser substituído pelas técnicas do eu narrativo, que são múltiplas e que por esta multiplicidade acabam perdendo toda a identidade de um só eu. Deste modo, é possível afirmar que a escritura beckettiana é disfuncional, pois é efeito de uma hibridização, onde a escrita é neutra e dá espaço para os vários “eus”, da mesma forma converte o discurso, num discurso neutro.

Especificamente em *Pra frente o pior*, a voz narrativa parece estar no não lugar o tempo inteiro, na “tentativa de sempre piorar o que diz – objetivo do texto – o narrador submete as palavras a um verdadeiro colapso, em diversos momentos o leitor chega a se perder”, ao entrar em uma “espécie de vertigem linguística provocada pela repetição de palavras articuladas e rearticuladas ao seu limite e também pela sonoridade encantatória” (BUELONI, 2018: 110). Assim como na intervenção 2.0 em que as imagens provocam uma vertigem visual e virtual. Ou seja, a construção imagética acontece nestes hiatos, nestas brechas que se formam nessas rearticulações das palavras, e no caso da intervenção 2.0, na rearticulação das imagens, dando a entender que este movimento de reconstrução é infinito, não cessa, está em uma constante mutação rumo ao pior, rumo ao nada, talvez por isso a complexidade de se capturar as imagens. Como neste exemplo:

Remoendo mas não o que não remoendo? Quando não remoendo? De nenhum modo acabado palavras de novo dizer o que então quando remoendo. Cada uma melhor pior por nada. Nenhum aquietamento da remoedura. As sombras. A penumbra. O vácuo. Tudo sempre debilmente remoendo. Pior por nada. Mais que pior por nada. Não menos que quando só mau tudo sempre debilmente remoendo. Roendo. [...] Roendo para ir-se. Menos nada bem. Pior nada bem. Só um bem. Ter ido. Ido de vez. Até então roer adiante. Tudo roer adiante. Para ir-se. (BECKETT, 2012: 84-85).

À vista disso, “Conhecer o mundo, circunscrevê-lo por imagens e palavras” (ANDRADE, 2001: 20), pode ser visto para Andrade, como “uma aventura cujo imperialismo, por mais modesto que se queira, passa a ser classificado de risco no universo beckettiano, não pagando o esforço” (Ibidem). Para o estudioso, a literatura beckettiana “esboroa-se num amontoado de incertezas” (Ibidem), frente à expansão econômica dos países capitalistas, onde a arte torna-se também um produto de reprodução em larga escala, como podemos ver no ensaio *A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica* (1936) de Walter Benjamin.

Poderíamos citar uma enormidade de referências para discutir estas questões, porém, nos atentaremos em esmiuçar a problematização do esgotamento das imagens. Em *Pra frente o pior* a “persistência da identidade do núcleo reflexivo não é mais um dado a priori, também ela está em questão” (Idem, p. 21). Sendo assim, Beckett cria um desafio para si mesmo, e para a própria literatura, ao suspender os “fundamentos que sustentam a voz em primeira pessoa na ficção ocidental. Perceber e ser percebido, atributos com os quais o eu se define, são postos em xeque” (Idem, p. 20). Em ressonância com esse “eu” destituído de identidade, a imagem criada por esse eu esfacelado, acaba sendo afetada também, já que a capacidade de perceber e ser percebido não é mais possível em *Pra frente o pior*. Tendo isto em mente, podemos ver no trecho a seguir, um amontoado de ossos, que o narrador tenta erguer do chão, onde percebe-se a desestabilização de ser e estar:

[...] Dizer ossos. Nenhum osso mas dizer ossos. Dizer solo. Nenhum solo mas dizer solo. A fim de dizer dor. Nenhuma mente e dor? Dizer sim que os ossos podem doer até sem escolha exceto ficar de pé. De algum modo pra cima e de pé. Ou melhor pior restos. Dizer restos de mente onde nenhuma para admitir dor. Dor dos ossos até sem escolha exceto pra cima e de pé. De algum modo pra cima. De algum modo de pé. Restos de mente onde nenhuma em nome da dor. Aqui dos ossos. Outros exemplos se necessário. De dor. Alívio dela. Mudança dela. (BECKETT, 2012: 66).

O que podemos acompanhar neste trecho é o esforço do narrador em conceber uma imagem, e um espaço para a existência de uma imagem. Esta obra talvez já não esteja mais sob à ótica do esgotamento das imagens, como em *Mal Visto e mal dito*, e em *A última palavra é a penúltima 2.0*, mas sim, no seu avesso. Pois tudo indica que aqui houve um atravessamento rumo ao avesso da linguagem, ou seja, a tarefa desta obra está na tentativa de se criar uma imagem, no que está por trás da linguagem.

Esta tarefa torna-se cada vez mais impossível, pois, as palavras e o texto estão esvaindo-se num jogo onde o que é dito, logo em seguida é desdito. Como podemos perceber nas combinações de frases: “Dizer ossos. Nenhum osso mas dizer ossos”, ou, “Dizer restos de mente onde nenhuma para admitir dor” (Ibidem). O que se percebe nesse contexto é que só é possível utilizar a linguagem das palavras pela organicidade que se imperou até então, mas elas, no caso às palavras, já não significam mais o que antes significavam. São palavras vazias, ocas por dentro, e o que restou desta linguagem despedaçada, são apenas espasmos de memórias, e restos de reflexão de si e do mundo, ocasionando imagens decompostas. Que vislumbrem uma redução ao nada.

Fabio de Souza Andrade num ensaio dedicado a Samuel Beckett, publicado na Revista Cult com o título *A importância de Beckett para a modernidade*, ressalta que o autor por algum tempo, e de certa forma até hoje, ainda é visto como um autor do absurdo, muito por conta da leitura feita por Martin Esslin<sup>19</sup>. Leitura esta que ficou ultrapassada, tendo como contraponto às de Theodor Adorno e de Gilles Deleuze. Para Andrade o que se efetiva entre essas leituras é o papel preponderante do niilismo em oposição “à busca por alguma positividade na obra do ganhador do Nobel de Literatura de 1969” (ANDRADE, 2017: 01).

Deste modo, os restos de paisagens explorados pelas imagens da fase final beckettiana talvez signifiquem que nem tudo está perdido. Mesmo com a consciência de que essas imagens estejam opacas e até mesmo transparentes, ainda sim, pode-se pensar que há um resto de comunicação, seja pela palavras despedaçadas, seja pelos restos de sombras das imagens. Porém, como os próprios títulos das obras escolhidas para este estudo, decretam: *A última palavra é a penúltima*, *Mal visto mal dito* e *Pra frente o pior*. Qual a última palavra? Se é mal dito, como é possível ser bem visto, e vice versa? O que é este à frente? O que vem adiante? Uma devastação completa? Ou, uma renovação completa? O que está do outro lado da linguagem? A positividade então estaria no recomeçar? Mas não um recomeçar que vislumbre um fim, pelo contrário, um recomeçar eterno, tendo sempre a consciência de que adiante, tudo pode piorar. E que o recomeço é provavelmente a única saída.

Diante dessas indagações, tudo indica que para o narrador de *Pra frente o pior* o que se firma enquanto possibilidade, é somente esta visão falhada, sobrecarregada de falta de sentido e ausente de dramaticidade, até pelo fato de que ao se esgotar tudo, não sobraria nenhum tipo possível de espelhamento, nenhum tipo de ação dramática. Entre o eterno recomeçar e o esgotamento de tudo, podemos pensar que essa desconstrução da linguagem/imagem força o pensamento a criar. Este papel criador está na arte, é com ela e através dela que entramos e saímos de nós mesmos, a fim de nos reinventarmos, e de se reinventar a própria arte.

---

<sup>19</sup> ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliadora. – Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

## Referências

ANDRADE, Fábio de Souza. **Revista Cult**. “A importância de Beckett para a modernidade”. Visto em: <https://revista-cult.uol.com.br/home/a-importancia-de-beckett-para-a-modernidade/> Acesso em: 26/09/2018

\_\_\_\_\_. **Samuel Beckett – o silêncio possível**. – Granja Viana – Cotia – SP. Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. “Try again. Fail again. Fail better”. In: **O despovoador; Mal visto mal dito**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. – São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BECKETT, Samuel. “Pra frente o pior”, In: **Companhia e outros textos**. Trad. Ana Helena Souza; prefácio Fábio de Souza Andrade – São Paulo. Globo, 2012.

\_\_\_\_\_. BECKETT, Samuel. “Companhia”, In: **Companhia e outros textos**. Trad. Ana Helena Souza; prefácio Fábio de Souza Andrade – São Paulo. Globo, 2012.

\_\_\_\_\_. **O despovoador; Mal visto mal dito**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. – São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Malone morre**. Tradução e prefácio Ana Helena Souza – São Paulo: Editora Globo, 2014.

\_\_\_\_\_. **Molloy**. Tradução e prefácio Ana Helena Souza – São Paulo: Editora Globo, 2014.

\_\_\_\_\_. **O inominável**. Tradução Ana Helena Souza; prefácio João Adolfo Hansen. – São Paulo: Editora Globo, 2009.

\_\_\_\_\_. “A carta alemã”, In: **Samuel Beckett – o silêncio possível**. – Granja Viana – Cotia – SP. Ateliê Editorial, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. – São Paulo: Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. – Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. – Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Sobre Teatro: um manifesto de menos; O Esgotado**. Tradução Fátima Saadi, Olívio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

GONÇALVES, Bueloni Livia. **Em busca de companhia: o universo da prosa final de Samuel Beckett**. – São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2018.

MALUFE, Annita Costa. **Revista Literatura e Sociedade** (Departamento de Teoria literária e literatura comparada da USP). In: “A invisibilidade da imagem na prosa final de Beckett”. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i17p76-87>. Acesso em: 26/09/2018

MOCARZEL, Evaldo. **A última palavra é a penúltima**. 2012. Disponível em: [http://canalcurta.tv.br/filme/?name=a\\_ultima\\_palavra\\_e\\_a\\_penultima](http://canalcurta.tv.br/filme/?name=a_ultima_palavra_e_a_penultima). Acesso em: 27 de jan. 2019.

## Referências

\_\_\_\_\_. “Conversas sobre teatro e cidade”. In: **Teatro da Vertigem**. Organização Sílvia Fernandes. – São Paulo: Cobogó, 2018.

PELBART, Peter Pál. “Imagens do (nosso) tempo”. In: **Imagem contemporânea**. Org. Beatriz Furtado. – Hedra, 2009.

SOUZA, Ana Helena. **A tradução como um outro original – Como é de Samuel Beckett**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. “Prefácio: a nuance de Malone”. In: **Malone Morre**. Samuel Beckett. – São Paulo: Editora Globo, 2014.

VASCONCELOS, Claudia Maria. **Samuel Beckett e seus duplos: espelhos, abismos e outras vertigens literárias**. – São Paulo: Iluminuras, 2017.

Vídeo da intervenção cênica do Teatro da Vertigem apresentada na 31ª Bienal de artes de São Paulo. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MB4jJSqugo> / Acesso em: 24 de out. 2018.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo351/ambiente>

<https://www.ufmg.br/museumuseu/paisana/html/leituras/landart/01txt.htm>

