

ESPAÇO E TEMPO ESBURACADOS NA OBRA DE BECKETT

IRENE DANOWSKI*

RESUMO Este artigo desenvolve algumas implicações metafísicas e afetivas do espaço e do tempo em determinados trabalhos de Samuel Beckett. Partimos da constatação de que há uma atmosfera erma e apocalíptica em obras como *Fim de partida* e *Companhia* e atribuímos esse afeto à maneira como o espaço e o tempo são nelas constituídos. Interessamo-nos, então, pelos procedimentos literários que constituem esse tecido espaço-temporal e também por entender por que ele diverge do espaço e do tempo com os quais estamos habituados na literatura. Encontramos uma relação entre a definição que Deleuze e Guattari dão, em *Mil platôs*, de “espaço liso” e o tecido espaço-temporal na obra de Beckett. A partir dessa relação, fazemos um breve estudo metafísico e afetivo da natureza da atmosfera de *Fim de partida*, *Companhia* e *Imaginação morta imagine*. A partir do ensaio *O esgotado*, de Deleuze, buscamos também compreender quais procedimentos literários constituem esse tecido espaço-temporal.

PALAVRAS-CHAVE Beckett; Deleuze; Guattari; espaço; tempo.

A atmosfera das obras de Beckett tem algo de pós-(ou pré)-apocalíptico, mas em nenhum momento pensamos que estamos lendo uma obra de ficção científica. Essa sua atmosfera não é devida à criação de um mundo complexo, implicado na história, cheio de detalhes que nos fariam pensar em imagens já conhecidas e que teriam por objetivo evocar uma determinada sensação. Ao contrário, apesar de muito bem determinadas, as imagens que seus textos nos trazem não remetem a um mundo que ajudaria a compor o ambiente da trama – mas é justamente por isso que essa atmosfera erma e apocalíptica é evocada. Esse talvez não seja seu objetivo (não nos interessa saber, na verdade, se há um objetivo), mas é uma consequência de determinados procedimentos que constituem suas obras.

Vemos um espaço esburacado e limitado: fora, não há nada e, por vezes, mesmo aquilo que vemos são detalhes descontextualizados. Pensamos aqui em *Fim de partida*, que se passa em um pequeno espaço delimitado, fora do qual não há nada senão o cinza (que não é nem preto, nem branco; nem luz, nem ausência de luz), e a própria ideia de que poderia haver algo – a possível presença de uma criança – é motivo para desespero. Ou, então, em *Companhia*, onde pequenos pedaços de espaços e tempos “comuns” (isto é, descrições de uma vida, uma infância, uma paisagem) aparecem, mas não encontram sentido ou lugar e, então, tudo que resta

* Mestranda PPGFIL PUC – Rio / Bolsista CNPq

é uma voz falando no escuro, em um espaço cujas características são desconhecidas. Mesmo em uma peça que se passa em um espaço que imaginamos pela recordação (no caso, uma cidade), como *All that fall*, tanto o tempo quanto o espaço existem apenas por inferência indireta: não são descritos nem mesmo pelas personagens, que parecem se movimentar em um espaço e tempo esburacados e prestes a se romperem.

São obras que se passam em um espaço como aquele liso e nomádico que Deleuze e Guattari descrevem em *Mil platôs*, que deve ser ocupado antes de ser medido: o contrário de um espaço que é medido – e, portanto, conhecido – antes de ser ocupado. Nossa intenção neste artigo é fazer uma análise da constituição do espaço e do tempo, através da imagem, em determinadas obras de Beckett. São imagens de um espaço esburacado e de um eterno presente que nos remetem, como consequência, a essa atmosfera que caracterizamos como pós-apocalíptica. A partir do ensaio *O esgotado*, de Deleuze, e também de seu trabalho com Guattari em *Mil platôs*, desenvolveremos melhor essas noções de espaço e de imagem, buscando explicitar a maneira como vemos um espaço como esse sendo construído nas obras de Beckett, principalmente em *Fim de partida*, mas também em *Companhia* e em *Imaginação morta* *imagine*. Não se trata de uma interpretação literária feita a partir de Deleuze e Guattari, mas sim de um aprofundamento filosófico das imagens que seus textos descrevem, assim como uma tentativa de explicitar a maneira como essa forma de descrição produz um espaço liso.

A associação da ideia de fim do mundo com a obra de Beckett veio justamente da leitura de *Fim de partida*, onde essa temática é mais evidente. Na peça, o horror e a angústia com o funcionamento errático do espaço e do tempo estão, de alguma forma, relacionados ao fim da natureza e à morte de toda forma de vida,

HAMM: A natureza se esqueceu de nós.

CLOV: Não existe mais natureza.

HAMM: Não existe mais natureza! Você está exagerando.

CLOV: Nas redondezas.

HAMM: Mas nós respiramos, mudamos! Perdemos nosso cabelo, nossos dentes! Nosso brilho! Nossos ideais!

CLOV: Então ela não se esqueceu de nós.

HAMM: Mas você diz que não existe mais natureza.

CLOV: [*triste*] Nunca ninguém pensou de maneira tão tortuosa quanto nós.

HAMM: Fazemos o que podemos.

CLOV: Não devíamos.¹

Esse curto diálogo ilustra um aparente paradoxo comum a diversas obras de Beckett: nada deve existir, mas, nisso, fracassamos sempre, pois devemos continuar aqui não existindo. No caso de *Fim de partida*, não há nada lá fora, o passado é desligado do presente e o futuro é a morte. No entanto, ela nunca chega: o tempo do presente se repete indefinidamente. Mesmo que, *de direito*, não haja mais vida lá fora, Clov encontra um rato na cozinha e uma pulga em suas calças. Esse momento desolador em que não há mais *quase* nada, em que tudo parece despedaçado e, ao mesmo tempo, perdura é que nos remete à atmosfera desértica de um cenário pós-apocalíptico – isto é, quando tudo está morto e o mundo virou deserto, mas alguém continua vivo e deve lidar com o fato de que nada mais é como antes, a temporalidade e o espaço agora são outros.

Esse cenário implica tanto no fim do futuro tal como o conhecíamos – progresso, transformação, esperança – quanto no fim do passado, uma vez que as memórias elas próprias se desprendem dos sujeitos que as tiveram e não podem se prolongar no presente em direção ao futuro. Há uma ruptura entre passado e presente: o primeiro tem lugar ainda na temporalidade e na espacialidade da esperança e do progresso, onde sujeitos têm sentimentos e suas vidas têm sentido. Já no presente, não há mais sujeitos e nem é possível ter expectativas com relação ao futuro.

É possível observar essa ruptura entre passado e presente quando Hamm decide contar uma história que tem lugar no passado em que ainda havia mundo (em que ainda havia algo além do quarto em que se passa a peça), mas quando o fim do mundo já estava à espreita. É talvez a história de como Clov ficou sob seus cuidados, mas não há uma continuidade certa entre essa história e o presente, pois ela é também apresentada como uma pequena crônica inventada por Hamm. Uma memória que não é de ninguém, que é inventada e que não tem mais lugar. Se, no passado, um pai poderia pedir que seu filho ficasse sob os cuidados de alguém mais abastado, no presente essa memória perde sentido *enquanto memória* e se torna apenas uma história estranha, cômica e triste ao mesmo tempo. Há uma descontinuidade, como se esse

¹ BECKETT, 2010, vol III, p. 97. *Tradução nossa*. “HAMM: Nature has forgotten us; CLOV: There’s no more nature.; HAMM: No more nature! You exaggerate.; CLOV: In the vicinity.; HAMM: But we breathe, we change! We lose our hair, our teeth! Our bloom! Our ideals!; CLOV: Then she hasn’t forgotten us.; HAMM: But you say there is none.; CLOV: [*sadly*] No one that ever lived ever thought so crooked as we.; HAMM: We do what we can.; CLOV: We shouldn’t.”

tempo nunca houvesse existido: “Digo para mim mesmo que a Terra está apagada, mas nunca a vi acesa.”²

Buscamos mostrar que o que cria a atmosfera de um apocalipse não são apenas as referências literais ao fim da vida na Terra, mas também a descontinuidade entre passado e presente, e o fim da ideia de futuro como progresso. Isto, devido à constatação de que o presente não possui as ferramentas para se prolongar, apenas para se repetir, o que implica também no fato de que o fim, em si, nunca chega. As personagens estão condenadas a viverem nesse presente inabitado.

Além dessa mudança na natureza do tempo, e de igual importância, há também uma mudança no espaço. Assim como o presente não pode se prolongar porque não é possível inferir um futuro diferente dele, não se pode inferir a natureza do espaço para além de lugares já ocupados e já descritos. Para além desse espaço não há nada; isto é, não é possível prolongá-lo indefinidamente porque não se sabe *a priori* se e como ele poderia ser ocupado em todos os seus pontos (porque ele não é conhecido e medido antes de ser ocupado, tal como um substrato homogêneo).

O espaço do apocalipse é também um deserto. Nada no horizonte além de areia, terra, mar, gelo; ou então vazio, cinza – nada de *definido*, embora o espaço que os personagens frequentam seja inteiramente *determinado* (um quarto simples). É um espaço *qualquer* que pode ser ocupado de uma maneira completamente imprevisível, tendo em vista que ele não impõe limitações aos que o ocupam e é criado à medida que é ocupado. Trata-se, por fim, de um espaço sempre localizado, cujas características nunca podem ser expandidas indefinidamente, pois ele depende de sua ocupação. Onde nada o ocupa, ele está vazio, cinza, inexistente. Ele não é contínuo, por isso o chamamos de esburacado. Em *Fim de partida*, não há nada além do espaço em que as personagens estão e do qual elas não podem sair; o que está fora desse espaço é a vista para fora de um espaço liso: indefinido e, por isso, vazio.

Deleuze e Guattari descrevem os desertos, os espaços lisos, da seguinte forma,

[...] neles, nenhuma linha separa a terra e o céu; não há distância intermediária, perspectiva, nem contorno, a visibilidade é restrita; e, no entanto, há uma topologia extraordinariamente fina, que não repousa sobre pontos ou objetos, mas sobre hecceidades, sobre conjuntos de correlações (vento, ondulações da neve ou da areia, canto da areia ou estalidos do gelo, qualidades tácteis de ambos) [...] ³

² BECKETT, 2010, vol III, p. 149. *Tradução nossa*. “I say to myself that the Earth is extinguished, though I never saw it lit”.

³ DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 57.

Entendemos, aqui, *hecceidade* como tudo aquilo que se passa nas obras de Beckett, pois, afinal, nem as descrições e nem os personagens constituem pontos e objetos definidos, mas sim uma sequência de constatações, desejos e memórias que descrevem um espaço liso.

Esse espaço não é predefinido pela forma da linguagem, nem inferido a partir de descrições vagas, mas sim se constitui e varia à medida que o texto se desenrola. Ou seja, ao invés de termos uma novela que começa, digamos, se determinando em tal lugar e em tal ano, ou após tal evento fantasioso que seria então descrito no texto, em Beckett não é possível inferir quase nada sobre o lugar ou o contexto em que se passa a história, além do que é explicitamente dito no texto. É nesse sentido que o espaço se constitui à medida que é ocupado pelas vozes da peça.

Em *Companhia*, uma personagem está só, no escuro, escutando uma voz e tentando se localizar num espaço, mas ela não consegue identificar direito o tempo, o lugar e mesmo a sua própria subjetividade. Ela se agarra às informações dissonantes que a voz lhe dá, pois seus sentidos não lhe fornecem quase nada. A voz vem para criar algo, para lhe fazer companhia, expandir seu espaço – ainda que este seja um espaço totalmente imaginário sugerido por essa voz. No entanto, apesar das detalhadas descrições e memórias que ela traz, a personagem não encontra sentido e continua desorientada, vagando nos espaços que são descritos sem conseguir acessar uma espacialidade comum que una as divergências de maneira coerente, que tenha objetos constantes, onde ela saberia quem é e onde está.

Quem a personagem é não parece ser claro nem para ela própria. Não há um conjunto de memórias claro, uma consciência de sua localização – ela é um sujeito constituído apenas pelas coisas que escuta. Nesse sentido, sua constituição vem de fora, sua identidade é submetida à volubilidade da voz. Ao invés de ser um sujeito do qual emana uma identidade própria, com vontades e memórias, a personagem toma consistência a partir dos movimentos que a atravessam e que criam tanto ela quanto o espaço em que ela está e que nós também imaginamos quando lemos o texto.

A imaginação é incentivada, “Uma voz chega a alguém no escuro. Imagine.”⁴ Ela constitui a totalidade da vida da personagem e da nossa experiência do texto. Só há o que pode ser imaginado a partir dessa voz, visto que a personagem não possui uma memória ou uma vida que antecedem a descrição e a palavra. Em *Imaginação morta imagine*, Beckett descreve

⁴ BECKETT, 2010, vol IV, p. 427. *Tradução nossa*. “A voice comes to one in the dark. Imagine.”

minuciosamente algo que devemos imaginar. Começa, então, lembrando: não há vida em lugar algum, não há nada,

Traço de vida em parte alguma, você diz, bah, dificuldade alguma, a imaginação não morta ainda, sim, bem, imaginação morta imagine. Ilhas, águas, azul, verdura, fixem-se, um vislumbre e fim, uma eternidade, omita. Até o branco inteiro na brancura, a rotunda. Sem entrada, entre, meça.⁵

“Sem entrada, entre, meça.” Não nos atrai a leitura que veria nesse aparente paradoxo uma espécie de lição de vida sobre como se continua mesmo quando isso não é mais possível. Preferimos encará-lo literalmente, como uma descrição, imaginando um espaço no qual não é possível entrar *e* dentro do qual há algo. O que pode haver nesse lugar para o qual não há entrada? Beckett então descreve de maneira detalhada um espaço bem delimitado geometricamente, mas cujas características, conjuntamente, formam uma imagem que *quase* se parece com algo que encontramos normalmente, mas que causa um certo estranhamento. Uma luz extremamente branca, mas que emana de todos os pontos e não provoca sombra alguma. Pessoas deitadas no chão, nem dormindo, nem mortas; não se sabe por que estão lá. Não é estranho o suficiente para suscitar a pergunta por uma narrativa que explique a situação, mas também não é tão ordinário que já saibamos por que as coisas são assim. A pergunta pelo sentido se torna irrelevante quando é tudo bem descrito, tão detalhado e determinado e, ao mesmo tempo, carece inteiramente de uma explicação que dê um contexto maior – porque não há um. Não há mais nada, não há natureza, só há esse lugar que é um espaço qualquer, mas inteiramente determinado.

Nos interessamos pela imagem, pois pensamos ser ela que nos afeta tanto na leitura de Beckett: imaginar o inimaginável, aquilo que é ligeiramente contraditório e cuja contradição implica na sua separação do mundo como o conhecemos, mas sem que o espaço da trama seja transportado para algum outro lugar derivado dele – somos então obrigados a imaginar o espaço *qualquer*.

A linguagem literária costuma depender da pressuposição de mundo. Isto é, as histórias ora se passam em um mundo que é quase como o nosso e que, portanto, não precisa ser descrito por inteiro, pois ele já está implícito, ora é criado um universo inteiramente novo a partir de elementos presentes no nosso leque de significações. O que Beckett faz é rejeitar totalmente esse movimento da linguagem que precisa se ultrapassar e que depende do compartilhamento de um senso comum. Em sua obra, não se *realizam possibilidades* desde sempre presentes, mas

⁵ BECKETT, 2013, p. 257.

cria-se algo de inteiramente novo desde dentro da própria linguagem. Em certo sentido, como escreve Deleuze em seu ensaio *O esgotado*, é como *esgotar o possível*.

Sobre a linguagem literária comum, ele escreve que,

Quando se realiza um possível, é em função de certos objetivos, projetos e preferências: calço sapatos para sair de casa e chinelos para ficar em casa. Quando falo, quando digo, por exemplo, ‘é dia’, o interlocutor responde: ‘é possível’, pois ele espera saber o que pretendo fazer do dia: vou sair porque é dia... A linguagem enuncia o possível, mas o faz preparando-o para uma realização.⁶

Ou seja, o possível é aquilo que se realiza em função de um determinado objetivo. Lembrando de Bergson em seu ensaio *O possível e o real*, podemos dizer que quando se “realiza um possível”, escolhe-se uma das alternativas para o futuro que já atuais, presentes, enquanto “possibilidade”. Essas alternativas potenciais são já conhecidas, não são *novas* e, portanto, conseguir realizá-las pressupõe que nada mudará de tal forma que impeça a sua realização (nada que já não fosse, também, uma possibilidade).

Já o esgotamento do possível procede de outra maneira.

Bem diferente é o esgotamento: combina-se o conjunto das variáveis de uma situação, com a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer objetivo, a qualquer significação. Não é mais para sair nem para ficar, e não se utilizam mais dias e noites. Não mais se realiza, mesmo que se conclua algo. Sapatos: fica-se; chinelos: sai-se. Não se cai, entretanto, no indiferenciado, ou na famosa unidade de contrários, e não se é passivo: está-se em atividade, mas para nada.⁷

Aqui, nenhum possível se realiza; eles se esgotam. É preciso um objetivo ou um sentido para que uma potência seja realizada, pois ela está intimamente entrelaçada com o presente no ato de sua realização. Beckett esgota tudo aquilo que há potencialmente no real, inclusive as alternativas para o futuro. Não dá para realizar um possível em uma obra que renuncia inteiramente ao sentido e à finalidade, pois ela se desconecta do presente de tal modo que as condições para que se realize algo à imagem e semelhança de uma possibilidade não estão lá. Nem as significações que conhecemos, nem as referências estão lá; somos levados, então, a fazer um esforço para imaginar um mundo inteiramente desconectado daquele que já conhecemos. Como vimos anteriormente, há também uma ruptura entre passado, presente e futuro em suas obras, pois eles não se prolongam mais um no outro.

Comparemos, pontualmente, a empreitada de Beckett com outro gênero literário que também costuma imaginar cenários pós-apocalípticos, mundos distantes, improváveis ou

⁶ DELEUZE, 2010, p. 68.

⁷ DELEUZE, 2010, p. 69.

mesmo impossíveis: a saber, a ficção científica. Trabalhos deste gênero são caracterizados por especularem a partir do presente, imaginando um futuro (próximo ou distante) com base em fatos já conhecidos – desenvolvimentos científicos, ameaças biológicas, tecnológicas, climáticas, etc. Este tipo de exercício especulativo tem como condição a continuidade com o tempo presente e a possibilidade do seu prolongamento, assim como do prolongamento do espaço. Nas obras de Beckett que analisamos, porém, é a própria natureza do espaço e do tempo (imprevisíveis, não confiáveis, entrecortados e esburacados) que é a condição do ambiente pós-apocalíptico de suas histórias. Se não é possível realizar algo à imagem e semelhança de um possível já presente, pois há um total desprendimento do tempo e do espaço comuns, é preciso uma outra maneira de criar. As descrições de Beckett nos fazem imaginar algo do zero, algo desconectado de tudo – “Sem entrada, entre.” Restam, então, imagens voláteis de um espaço liso e de um tempo eternamente presente, nenhum dos quais pode ser prolongado indefinidamente.

Ainda em *O esgotado*, Deleuze argumenta também que a imagem e a vastidão do espaço, que são o “de-fora” da linguagem, são a matéria das obras de Beckett. Três tipos de linguagem percorreriam sua obra, todas ensaiando o esgotamento do possível, mas convergindo na terceira, a língua das imagens e do espaço qualquer.

Em Beckett, é a imagem que faz o espaço liso. A imagem é definida por Deleuze como a representação de um movimento do espírito que só é possível se o corpo permanecer imóvel. “Movimento no mundo do espírito” significa aqui, antes, uma *outra* forma de movimento que não aquele que pensamos no sentido comum, a saber, um deslocamento no espaço através do tempo. Nesse sentido, a imagem pode (e deve) ser fugidia, algo que surge e logo se apaga. Como o presente das obras de *Fim de partida*, que deve se repetir indefinidamente, a imagem não se prolonga porque o movimento do espírito não é *desse tipo*.

A limitação do movimento enquanto deslocamento no espaço através do tempo é também uma maneira de extinguir o espaço homogêneo que “recebe” o movimento do corpo. Se as personagens não conseguem se mover, é porque o espaço não o permite – no espaço liso, não há deslocamento, pois como não há espaço homogêneo, não é possível desenhar os pontos entre os quais um objeto se move. Como escrevem Deleuze e Guattari,⁸ há apenas velocidade, isto é, intensidade.

⁸ Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 55.

Além disso, a noção de movimento como deslocamento também é pressuposta pela atividade de realizar possíveis. Tanto o espaço quanto o tempo devem ser homogêneos (ou seja, divisíveis discretamente em partes últimas idênticas) se quisermos imaginar a passagem do tempo como a realização de um possível, pois eles precisariam ser indefinidamente prolongáveis e sempre idênticos a si mesmos. Logo, se a imagem pura de Beckett é condicionada a que o movimento do corpo seja limitado, é porque a liberdade desse movimento implica em uma ampla diversidade de potencialidades a serem realizadas e, ao contrário, quando o movimento é limitado, o possível é esgotado e a linguagem se volta à criação de imagens que se sustentam por si mesmas, sem recorrer a objetivos, finalidades ou significações implícitas.

O efeito da imagem é, por isso, notável. Ela se impõe e faz ver uma profundidade de vida que logo desaparece, pois depende diretamente de suas condições, ao invés de ser sustentada e mantida pelas significações implícitas da linguagem. O movimento do espírito que conta, na obra de Beckett, é esse que a imagem mostra, e por isso não interessa o crescimento das personagens, a transformação, a esperança, a narrativa.

A imagem pura e fugidia esgota o mundo. Para além dela, “não há mais imagem, nem espaço: para além do possível há apenas escuridão”⁹. Junto da grande profundidade da imagem, vem a escuridão, o vazio, o nada. Voltamos, então, ao ponto inicial e principal deste texto: a atmosfera erma e apocalíptica nas obras de Beckett. Parece-nos que ela é fruto da natureza do espaço liso que se desenvolve em suas descrições. Não há mais natureza, não há nada, e continua-se existindo. O que existe quando não há mais nada? Um espaço que se constrói de maneira inteiramente distinta, que é esburacado porque não se prolonga indefinidamente e fora do qual só há o indefinido, o cinza. O tempo, por sua vez, já que não pode continuar e se transformar progressivamente, é então condenado a se repetir. Tanto espacial quanto temporalmente, portanto, as tramas de Beckett estão cercadas de nada.

É comum, ao ler *Mil platôs*, entender que o espaço liso é mais produtivo politicamente e moralmente “melhor” que a sua contraparte mais homogênea, o espaço estriado. Afinal, o primeiro é o lugar de resistência à dominação estatal que homogeneíza e mata, é onde vive a verdadeira diferença, a velocidade, a intensidade. No entanto, a relação entre o espaço liso e a obra de Beckett faz parecer, antes, que esse lugar tem algo de horrível. Não é exatamente um

⁹ DELEUZE, 2010, p. 103.

paraíso, não é “agradável”: é penoso ler Beckett e as imagens, imagens de deserto que nos remetem a um apocalipse, não pintam necessariamente o mundo em que gostaríamos de viver.

A intensidade da imaginação pura de um espaço vasto e rodeado por vazio evoca as qualidades do espaço liso que Deleuze e Guattari valorizam, mas também promovem uma espécie de experimento: separam o espaço liso de sua contraparte, de seu duplo estriado. Em *Mil platôs*, ambas as formas de organização espacial e temporal são descritas conjuntamente, em contraposição uma à outra, porque são indissociáveis tanto de fato quanto de direito. Beckett provoca a experiência de máxima separação do espaço liso (o espaço local e esburacado) de sua contraparte homogênea.

Em geral, as tentativas da ficção científica de pensar a novidade e a transformação da sociedade recaem na projeção para o futuro de ideias preconcebidas. Não se leva em conta, e nem sabemos se seria possível, as transformações que nunca podem ser previstas porque não são a realização de um possível, mas sim uma verdadeira novidade. Pensando nesse gênero literário, vem-nos a questão acerca da possibilidade de se imaginar algo realmente novo, algo que não esteja já presente na nossa realidade e que não provenha das significações que lhe atribuímos e que servem para cristalizá-la. Talvez, com maior frequência, essa tarefa recaia às outras formas de literatura, que não a ficção científica, em geral associada à imaginação de um futuro. Acreditamos que as imagens de Beckett que se sustentam sozinhas vão nessa direção: imaginam o impossível, o inimaginável – justamente, enfim, aquilo que não está presente, que não é um prolongamento do presente nem espacial, nem temporalmente. O movimento de corte e separação, e também a impossibilidade de se prolongar, levam as obras que analisamos aqui para além do momento de esgotamento do possível. Esgotou-se o possível, nada mais é como poderíamos imaginar. O que existe, então?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKETT, Samuel. *The selected works of Samuel Beckett*. Nova Iorque: Grove Press, 2010.
- BECKETT, Samuel. *Imaginação morta imagine*. Tradução de Luiz Costa Lima. *Eutonomia: revista de literatura e linguística*. Número 12, volume 1, 2013.
- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs* - vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2012.