
A máquina abstrata de rostidade – notas sobre artes, literatura e filosofia

Michelle Nicié dos Santos Machado
Mestranda em Teatro
pela UNIRIO

Mas tudo que encontrei foi a cabeça.
Samuel Beckett , *Malone morre*

Em *Malone morre* (1951), Beckett, uma vez mais, parece escolher a *cabeça* como território eleito para sua peregrinação. Pode-se observar, em sua obra, uma escrita que se desloca pelos choques sucessivos a que submete determinadas camadas da representação. Seus personagens são aleijados, paralíticos, cegos, mudos, decrepitos, moribundos, poderíamos dizer, grosso modo, pura cabeça que tenta articular algo por si só indizível, ilegível.

Malone parece ser um nonagenário, velho moribundo num quarto de hospital ou mesmo de um asilo, humano em ruínas, ou então, ruína de gente reduzida apenas ao próprio pensar. Malone pode ser visto ainda como um *quase* (ou *resto?*) *homem – pura cabeça*.

Talvez seja interessante apontar aqui para algumas reflexões desenvolvidas por Gilles Deleuze e Félix Guattari, no *platô*¹ denominado *Ano Zero – Rostidade* a respeito das novelas de Beckett.

Um questionamento importante será aquele segundo o qual os autores verificam ser falsa a crença – uma forma de clichê – que vê nos romances de Beckett uma espécie de “fim do romance em geral, invocando seus buracos negros, a linha de desterritorialização dos personagens, os passeios esquizofrênicos de Molloy ou do Inominável, sua perda de nome, de memória ou de projeto” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 39-40).

¹ Sobre o conceito de “platô”: “tomado de empréstimo a Bateson, designa uma estabilização intensiva e, no caso, uma multiplicidade conceitual. Pois os conceitos, para Deleuze e Guattari, devem determinar não o que é uma coisa, sua essência, mas suas circunstâncias”. A citação foi extraída de ABREU FILHO, 1998, p. 143-146.

Seguindo numa espécie de contramão, os autores chamam atenção para o fato de que a simples perda de direção e/ou de sentido dos personagens de Beckett não seria indício suficiente para decretar o fim do romance.

Contrariamente, observa-se que “o romance não parou de se definir pela aventura de personagens perdidos, que não sabem mais seu nome, o que procuram ou fazem, amnésicos, atáxicos, catatônicos”. Nesse sentido, pode-se encontrar a diferença entre os gêneros romanesco, dramático e épico, pois “quando o herói épico ou dramático é tomado de loucura, de esquecimento, etc... ele o é de uma maneira completamente diferente”, como lembram os autores.

Deleuze e Guattari parecem localizar no romance *Molloy* (1951), o início do gênero romanesco. Por outro lado, percebe-se, no romance enquanto forma, a configuração de uma pedagogia cristã e do seu dispositivo rosto-paisagem por meio do seguinte argumento:

Há sempre uma educação cristã no romance. Molloy é o início do gênero romanesco. Quando o romance começa, por exemplo com Chrétien de Troyes, começa pelo personagem essencial que o acompanhará em todo o seu curso: o cavaleiro do romance cortês passa seu tempo esquecendo seu nome, o que faz, o que lhe dizem, não sabe para onde vai nem com quem fala, não pára de traçar uma linha de desterritorialização absoluta, mas também de nela perder seu caminho, de se deter e de cair em buracos negros. “Ele anseia por cavalaria e aventura”. Em qualquer página de Chrétien de Troyes, encontra-se um cavaleiro catatônico sentado em seu cavalo, apoiado em sua lança, que espera, que vê na paisagem o rosto de sua bela, e que deve ser golpeado para que responda. Lancelot, diante do rosto branco da rainha, não sente seu cavalo entrar no rio; ou ele sobe em uma carroça que passa, só que é a carroça da infâmia. Há um conjunto rosto-paisagem que pertence ao romance, e no qual ora os buracos negros se distribuem sobre um muro branco, ora a linha branca do horizonte escoia em direção a um buraco negro, e os dois ao mesmo tempo (IDEM, p. 40).

É provável que seja necessário, nesse momento, fazer uma retrospectiva de alguns conceitos fundamentais discutidos anteriormente, no princípio desse platô pelos mesmos autores.

De início, pode-se visualizar o estabelecimento de dois eixos fundamentais: o de significância e o de subjetivação. O primeiro não existindo “sem um muro branco sobre o

qual inscreve seus signos e suas redundâncias”, o segundo, colado ao “buraco negro onde se aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias”.

Desse modo, acompanha-se a delimitação de uma semiótica mista, na qual podemos ter acesso à montagem de seu dispositivo: o sistema muro branco-buraco negro; o duplo eixo significação-subjetivação. Chega-se finalmente ao *rostos*, como vão mostrar Deleuze e Guattari:

[...] um rosto: sistema *muro branco-buraco negro*. Grande rosto com bochechas brancas, rosto de giz furado com olhos como buraco negro. Cabeça de *clown*, *clown* branco, pierrô lunar, anjo da morte, santo sudário. O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente [...]. Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos (IDEM, p. 32).

Pretende-se, com esse pensamento, discutir a percepção do caráter de um rosto não originalmente individual, mas sim definidor de territórios neutralizadores, ou ainda, esmiuçar nos traços de rostidade aquilo que entra em choque com determinadas máquinas binárias de aparelhos de poder e o seu respectivo processo de formalização de palavras de ordem que devem ser transmitidas, comunicadas sem nenhuma espécie de ruído. No caso da subjetivação, teríamos o *vazio* a partir do momento em que o rosto simplesmente se recusasse a formar lugares de ressonância de acordo com uma realidade dominante.

“O rosto é, ele mesmo, redundância”, como diz o texto. Os autores salientam que o próprio rosto produz a redundância com a significância/frequência e com a subjetividade/ressonância.

O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho.

Ou será preciso dizer as coisas de outro modo? Não é exatamente o rosto que constitui o muro do significante, nem o buraco negro da subjetividade. O rosto, pelo menos o rosto concreto, começaria a se esboçar vagamente *sobre* o muro branco. Começaria a aparecer vagamente *no* buraco negro (IDEM).

No caso dos personagens de Beckett, pode-se ver a presença de um rosto (muitas vezes, vários rostos, expressivos, ainda que em sua quase ausência de expressão), esse rosto como que parece mesmo se desfazer, se desvanecer, se esvaír, a cada instante, neutralizado pela (in) ação de uma cabeça que só faz pensar (afirmar, produzir) a sua própria (in) capacidade de fazer sentido, de ter um nome, de ser um rosto definido e definitivo, identificado e identificável na paisagem.

Mas o que resta, o que sobra na paisagem é antes, uma cabeça, voz sem boca, puro discurso. Por meio dessa voz sem boca pode-se pensar que toda narrativa não deixa de ser, em si, pura *ficção*. Deve-se dizer que, aquilo que Beckett afirma (ainda que de forma corrosiva) é que: a voz narrativa é ficção, e *ficcionalizar* é um ato de deslizamento contínuo, não-idêntico nem ao autor-narrador, nem ao mundo cotidiano.

De maneira que, também na novela-monólogo *Malone morre* é a *língua* que se desenrola (não sem os ruídos), a *linguagem* que desliza (não sem as tensões), que tenta apagar (com muita dificuldade) os contornos ainda muito rígidos de um rosto, os traços de rostidade que poderiam ser facilmente indexados ao narrador.

Os rostos concretos nascem de uma *máquina abstrata de rostidade*, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro. O sistema buraco negro-muro branco não seria então já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas engrenagens. Não esperemos que a máquina abstrata se pareça com o que ela produziu, com o que irá produzir.

A máquina abstrata surge quando não a esperamos, nos meandros de um adormecimento, de um estado crepuscular, de uma alucinação, de uma experiência física curiosa... (IDEM, p. 33).

A idéia de uma máquina abstrata de rostidade, diz respeito à conexão linguagem-rosto, pois de acordo com Deleuze e Guattari a linguagem é indexada sobre os traços do rosto, os traços de rostidade. Em *Malone morre*, Beckett parece tocar num lugar que será como que uma espécie de linha de fuga da linguagem. Beckett parece virar a máquina pelo avesso, pois por baixo da redundância, por baixo da linguagem-rosto (ou do rosto-linguagem), podemos ver o silêncio, ou então, a gagueira. É como se Beckett falasse sua

própria língua por meio de uma língua estrangeira, como um estrangeiro, um estranho. Beckett faz da linguagem um uso minoritário; Malone desterritorializa as linhas do rosto, para em seguida, lançá-las em outro lugar; lugar escuro, onde as linhas e os traços do rosto se tornam imprecisos; um lugar "fora-de-lugar", embaçado e nublado, onde as peças do jogo estão de certo modo, embaralhadas.

MALONE: Depressa, depressa, meus pertences. Calma, calma, duas vezes, eu tenho tempo, muito tempo, como sempre. Meu lápis, meus dois lápis, aquele do qual só resta o grafite nos meus dedos enormes e o outro, comprido e redondo, na cama, em algum lugar, o que eu tinha de reserva, não vou procurá-lo, sei que está aí em algum lugar, se eu tiver tempo, depois de terminar, vou procurá-lo, se não achar, não vou tê-lo, farei a correção com o outro, se é que sobra alguma coisa dele (...). Continuo de memória. Está totalmente escuro. Mal enxergo a janela. A noite deve estar passando por ela, de novo. Mesmo que eu tivesse tempo necessário para pescar meus pertences e puxá-los até a cama, todos de uma só vez ou um a um, grudados uns nos outros como acontece com as coisas abandonadas, inútil, não conseguiria enxergar nada (...).

É um objeto muito bonitinho, como um – não, não se parece com nada. A cabeça do meu cachimbo, embora eu jamais tenha fumado cachimbo. Acho que o achei em algum lugar, no chão, andando por aí. Lá estava, na grama, jogado fora porque não servia mais para nada, o tubo tinha quebrado (de repente, me lembro disso) no lugar onde a cabeça se encaixa. Poderia ter mandado consertar o cachimbo, mas devem ter dito, bah, vou comprar um novo. Mas tudo que encontrei foi a cabeça. Mas tudo isso são meras suposições. Encontrei-o perfeito, quem sabe, ou tive por ele este infecto sentimento de pena que tantas vezes senti na presença das coisas, sobretudo as coisas pequenas e portáteis de madeira ou pedra, e que me fazia desejar tê-las comigo e guardá-las para sempre, de maneira que eu as recolhia e as colocava nos bolsos, muitas vezes chorando, porque eu chorei até idade avançada, nunca realmente tendo me envolvido nos campos da paixão e do afeto, apesar da minha experiência. E sem a companhia desses pequenos objetos que eu juntava aqui e ali, ao sabor das minhas andanças, e que às vezes me davam a impressão de precisar de mim tanto quanto eu deles, eu teria, quem sabe, sido obrigado a frequentar a dita boa sociedade ou buscar consolo de uma fé qualquer, mas não creio, – eu adorava, me lembro bem, caminhando, mãos cravadas nos bolsos, pois tento me lembrar da época quando eu caminhava ainda sem bastão e sobretudo sem muletas, eu adorava apalpar e acariciar os objetos duros e lisos no fundo dos meus bolsos, meu jeito de conversar com eles e acalmá-los (BECKETT, 1986, p. 90-92).

É como se Beckett quisesse lembrar que não existe espaço para a *semelhança* com um rosto, entretanto, pequenos vestígios do que poderiam ser denominados *rostos* se multiplicam com uma certa ordem por toda parte. Pode-se perceber então a configuração (ao avesso) daquela máquina abstrata (da qual falavam Deleuze e Guatarri) e o seu funcionamento não em rostos, mas em objetos diversos e aparentemente

estranhos a um rosto; mas só aparentemente; no escuro e na imprecisão noturna das linhas.

Malone pensa até em tentar *pescar* seus pertences, agarrar-se a seus poucos objetos no escuro da noite (buraco-negro), mas logo percebe a derrota fatal e inevitável de seu pensamento, pois a noite já chegou e com ela, a indefinição, ou a imprecisão das coisas e das palavras. O que pode restar então, é somente a memória (“Contínuo de memória”, fala Malone). Ele só consegue lembrar que a única coisa que encontrou foi a cabeça; entretanto, a cabeça em questão é a de seu cachimbo, mas isso também é só uma suposição.

No decorrer do texto, Malone confessa seu “infecto sentimento de pena pelas coisas pequenas e portáteis” que desejava ter e guardar para sempre em seus bolsos. Chegava mesmo a chorar após guardar esses “pequenos objetos que davam a impressão de precisar tanto dele quanto ele dos objetos”. Esses restos/ quase rostos recolhidos em suas andanças, parecem tê-lo protegido do necessário convívio com a sociedade, ou mesmo de buscar consolo de uma fé qualquer.

Por fim, Malone só faz *lembrar* do tempo em que andava “sem bastão e sem muletas”, ainda assim, o que se *lembra* é da adoração que tinha em “apalpar e acariciar os objetos duros e lisos no fundo de seus bolsos”, na verdade o jeito que havia encontrado para “conversar com eles e acalmá-los”.

Nesse sentido, Deleuze e Guattari poderiam dizer talvez: “não há nada a explicar, nada a interpretar”. Só encontramos “pura máquina abstrata de estado crepuscular” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 33-34). Todavia, partindo de um quadro conceitual um pouco diverso, mas não menos importante, a *teoria do efeito estético*² costuma dizer que somente por meio da assimetria que se dá no ato de leitura³, só a partir dos chamados *vazios* estabelecidos na interação entre texto e leitor, poderá ser constituída a comunicação nos textos de Beckett. É nesse exato momento que entra em jogo a ação do imaginário, enquanto projeção daquilo que não há. Como nos mostra Wolfgang Iser, em *O ato da leitura*:

² O efeito estético trata-se da relação que se estabelece entre texto e leitor. A *teoria do efeito estético* (Iser) e a *teoria e/ou estética da recepção* (Jauss) se diferenciam, visto que a primeira está ancorada no texto, enquanto a última diz respeito aos juízos historicamente definidos dos leitores.

³ Algumas questões trabalhadas a partir desse momento, foram discutidas e/ou esboçadas no curso *Configurações narrativas e movimentos de visualização na escrita teatral contemporânea*, ministrado pela Professora Doutora Angela Materno, Mestrado/ Doutorado em Teatro da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2º sem. 2004.

A comunicação seria desnecessária se ela não transmitisse algo que não fosse desconhecido. Por isso, a ficção se determina como comunicação, pois graças a ela vem algo à luz do mundo que não está aí. Isso precisa revelar-se a si mesmo para ser apreendido. Mas como os diversos graus da não-familiaridade não se manifestam sob as condições que valem para o que é familiar, aquilo que deve sua emergência à ficção só pode manifestar-se como negatividade (ISER, 1999, p. 195).

Esse princípio de negatividade, discutido exaustivamente em vários textos de Iser a respeito das obras de Beckett, pode ser compreendido como um *princípio de corrosão* que tende a cancelar toda afirmação. Beckett traz à luz o processo de corrosão da própria narrativa. Conseqüentemente, a comunicação será sempre *invenção, pura ficção, puro jogo*: o leitor construirá o sentido por meio do que não há. “Se então não existe um sentido dos textos ficcionais, é essa deficiência da matriz produtiva que permite ao texto desenvolver um sentido nos contextos mais diferentes”, finaliza Wolfgang Iser.

Pode valer a pena salientar o conceito de jogo que se estabelece entre o leitor/espectador na obra de arte contemporânea⁴. Com esse intuito, serão trabalhadas, a partir desse momento, algumas passagens do livro *O que vemos, o que nos olha*, no qual Didi-Huberman, ao refletir sobre a dialética visual do jogo/ a dialética do jogo visual, observa entre outras coisas que:

As imagens da arte sabem produzir uma poética da “representabilidade” ou da “figurabilidade” (a *Darstellbarkeit* freudiana) capaz de *substituir* o aspecto regressivo notado por Freud a propósito do sonho, e de constituir essa “substituição” em uma verdadeira exuberância rigorosa do pensamento. As imagens da arte sabem de certo modo *compacificar* esse jogo da criança que se mantinha apenas por um fio, e com isso sabem lhe dar um estatuto de monumento, algo que resta, que se transmite, que se compartilha (mesmo no malentendido). Assim os cubos de Tony Smith sabem dar uma massa ao que, alhures ou outrora, cumpriria a função de objeto perdido; e o fazem ao *trabalhar o vazio* em seu volume. Assim os cubos de Tony Smith sabem dar uma estatura ao que, alhures, faria o sujeito esvair-se: ao *chamar um olhar*

⁴ Ronaldo Brito define o espaço da contemporaneidade como “um feixe descontínuo, móvel, a se exercer na tensão com os limites da modernidade, interessado na compreensão e superação desses limites”. BASBAUM, Ricardo (Org.), 2001, p. 206.

que abre o antro de uma inquietude em tudo o que vemos (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 97-98).

Didi-Huberman enfoca a obra de Tony Smith de modo que o que realmente importa é perceber que uma imagem – mesmo a simples imagem de um cubo, como é o caso da obra de Tony Smith – nunca é uma imagem tão simples assim.

Desse modo, pode-se verificar que “o cubo de Tony Smith, não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria o que é visto. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível”, conforme destaca o autor.

Há um outro aspecto fundamental nas observações de Didi-Huberman, que nos interessa particularmente analisar: o *paradigma noturno*⁵ visualizado pelo autor nos objetos de Tony Smith. Esse paradigma noturno domina os cubos, isto é, os grandes objetos negros, que na visão do próprio Tony Smith, não eram “nem específicos nem teatrais”. Além disso, poderíamos mesmo “considerá-los como monumentos de absorção e de pura solidão melancólica”.

Em outra passagem, Didi-Huberman apresenta o efeito daquele *negrume* em seu aspecto de estranha visualidade, nos fazendo pensar a imagem “para além do princípio de visibilidade e da oposição canônica do visível e do invisível”.

Seu essencial *negrume*, com efeito, é um obstáculo ao claro reconhecimento de suas formas exatas: como a noite, elas são sem perfis internos. Como *na* noite, não podemos *diant*e delas reconhecer facilmente o jogo dos planos, dos cortes e das superfícies (por isso elas são extremamente difíceis de fotografar). Sua massa se impõe diante de nós segundo a volumetria paradoxal de uma experiência tipicamente noturna: obnubilando a clareza dos aspectos, intensa e quase tátil – exigindo sempre aproximar-se ou sempre girar ao redor –, demasiado vazia e demasiado cheia ao mesmo tempo, *corpo de sombra* e não sombra de um corpo, sem limite e no entanto poderosa como um pano de muro, aguçando ao extremo o problema de nossas próprias dimensões face a ela ao nos privar parcialmente das referências de espaço em que poderíamos situá-la (IDEM, p. 105).

⁵ Em uma passagem, Didi-Huberman fala claramente sobre esse *negrume* das esculturas de Tony Smith: “Como se as imagens devessem incorporar a própria cor do elemento que lhes havia dado a existência: a noite. A noite que não traz conselho quando se vive na insônia, ou mesmo no devaneio sonolento, mas a noite que traz fadigas e imagens [...] da noite como o que abre nosso olhar à questão da perda” (HUBERMAN, 1998, p. 98).

Voltemos, nesse momento, a *Malone morre*. Mais precisamente a um trecho extraído da novela de Beckett, lugar a partir do qual iremos traçar algumas relações possíveis a respeito da questão da imagem e do “longo caminho que nos separa das coisas”.

MALONE: Afinal de contas, esta janela é o que eu quero que ela seja, até certo ponto, tudo bem, não se comprometa. Observo que ela acabou tomando uma forma arredondada, até parece uma escotilha. Isso não tem a menor importância, desde que haja alguma coisa do outro lado. Primeiro, enxergo a noite, o que para minha surpresa, me surpreende, acho que porque quero me surpreender, uma vez ainda. Aqui, não anoiteceu, eu sei, aqui, nunca é noite, não me interessa o que eu disse, mas frequentemente é menos claro do que agora, enquanto lá fora é noite plena, poucas estrelas, mas o bastante para indicar que este céu negro é o das pessoas e não uma cena pintada na vidraça. Elas tremem, como estrelas de verdade, como não fariam se fossem apenas pintadas. E como se isso não fosse o suficiente para me convencer de que se trata realmente do mundo exterior, eis que a janela em frente se acende, ou eu noto que ela está acesa, pois não sou daqueles que podem ver tudo num só golpe de vista, mas tenho que fitar longamente e conceder às coisas o tempo para que elas percorram o longo caminho que me separa delas (BECKETT, 1986, p. 78-79).

Do mesmo modo como Didi-Huberman escolheu analisar o cubo de Tony Smith pretende-se fazer aqui com relação ao texto de Samuel Beckett. Que estranha visualidade pode vir à tona nas palavras e imagens impregnadas de *negrume*? Qual será então a *peça* que Beckett quer nos pregar? O que vejo é o que vejo? Certamente que não. Beckett pode nos levar a pensar a imagem em seu “poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. É exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 105).

O jogo que se estabelece a partir de então pode ser compreendido como um jogo perpétuo, vivo (porque inquieto) com a perda. Tal qual o “Fort-Da freudiano, Longe, ausente – Aí, presente”, ao qual faz alusão Didi-Huberman, estabelece-se a realidade dialética da “dupla distância do lugar para dizer é aí e do lugar para dizer que se perdeu”.

E não seria esse jogo com a perda, o mesmo jogo sob o qual se debate Malone, ao dizer que precisa olhar para as coisas, concedendo-lhes o tempo suficiente para que

elas possam olhá-lo? Seria esse jogo o mesmo no qual se regozija Samuel Beckett e uma boa parcela de outros artistas e pensadores na contemporaneidade?

Como lembra Didi-Huberman, "jogamos porque sabemos que jamais saberemos inteiramente o que acumulamos", isto é, jogamos porque a única coisa que sabemos é que *perdemos*, em outras palavras, *jogamos* obsessivamente porque *perdemos* indefinidamente. Malone morre; Malone, quase-resto de *homem pura cabeça*, trancado dentro de seu quarto, no escuro, no quase exílio de um *rostolíngua* que nos lembra a cada segundo que *ver é perder*.

Referências bibliográficas

- ABREU FILHO, Ovídio. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v4n2/2416.pdf>.
- BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. V. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ISER, Wolfgang. *Prospecting: from reader response to literary anthropology*. Baltimore and London: The Hopkins University Press, 1993.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. V. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Volume 2. São Paulo: Editora 34, 1999.