

# O PARADIGMA DA PINTURA MODERNA NA POÉTICA DE BECKETT

UMA ARTE QUE NÃO SE RESSENTE DE SUA  
INSUPERÁVEL INDIGÊNCIA...<sup>1</sup>

Robert Kudielka

*Tradução do alemão: José Marcos Macedo*

## RESUMO

O autor examina a partir dos ensaios, declarações e peças teatrais de Samuel Beckett o sentido que ele atribui à pintura moderna e à peculiar posição do artista em meados do século XX. Marcada pela busca da "pureza de meios" e pelo seu típico jogo de linguagem "clownesco", a estética beckettiana da indigência constitui um paradigma notável das condições universais da expressão sob a crise da relação entre a representação e seu ensejo no âmbito das artes modernas.

*Palavras-chave: estética comparada; Samuel Beckett; pintura moderna.*

## SUMMARY

In examining different essays, public statements and plays by Samuel Beckett, this article discusses the meanings the playwright attributes to modern painting and his peculiar position within the twentieth-century artistic milieu. Characterized by the search for a certain "purity of means" and by his typical clownish word play, Beckett's aesthetics of indigence constitute a remarkable paradigm for the universal conditions of expression, which within the context of modern art face a crisis in the relation between representation and its opportunity.

*Keywords: comparative aesthetics; Samuel Beckett; modern painting.*

Nos anos 1940, muito antes de pintar seus famosos quadros pretos, os "últimos", o pintor americano Ad Reinhardt desenhou uma série de cartuns sobre o tema *"How to look"*. Nesse manual de instruções para o trato com a arte moderna, há uma seqüência de quadrinhos sobre a questão do sentido da pintura abstrata. O primeiro deles mostra um homem com chapéu de caubói sobre um grande quadro que consiste em cifras abstratas soltas, dispostas em linhas e blocos. Em vez de contemplar o quadro, a figura dirige seu olhar direto para nós, os espectadores e leitores, com aquela abençoada expressão de certeza radiante, de que só a caricatura parece dar conta: *"Ha-Ha — What does this represent?"*. Na cena seguinte, situada logo abaixo, do quadro não apenas nasceram pés; os sinais indecifráveis encadearam-se num perfil fisionômico visivelmente embirrado, do qual sai, brusco, um robusto traço reto: *"What do you represent?"*, diz o fecho da piada, que apanha desprevenido o perplexo bocó<sup>2</sup>.

(1) Originalmente publicado em Brockmeier, Peter e Veit, Carola (orgs.). *Komik und Solipsismus im Werk Samuel Becketts*. M&P Verlag Wissenschaft und Forschung.

(2) Reinhardt, A. *How to look* [1946]. Reimpresso em "How to look at modern art in America". *Art News*, 60(4), 1961, pp. 36-77.

A dicção é familiar aos conhecedores da obra de Beckett. Na peça *Dias felizes*, encenada pela primeira vez em 1961, a protagonista Winnie, lá pelo final do primeiro ato, recorda-se do encontro com um casal de nome "Shower— ou Cooper". O nome, ironicamente, não tem nada a ver com o caso. Ambos, o homem e a mulher, haviam-na olhado embasbacados por ela se achar ali enterrada até o peito. Por fim o homem começara a falar:

*O que significa isso? ele diz — O que isso quer dizer? — e assim por diante — um monte dessas coisas — o lero-lero de sempre — Você esta me ouvindo? ele diz — Estou, ela diz, que Deus me ajude — O que você quer dizer, ele diz, que Deus lhe ajude?*

Nesse ponto, segundo a indicação cênica, Winnie pára de lixar suas unhas — *ergue a cabeça, olha para frente*. "E você, ela diz, qual o seu sentido, ela diz, o que você quer dizer?"<sup>3</sup>.

A coincidência pode ser casual. Em vez de *"to represent"*, Beckett emprega, de resto, *"to mean"* ou *"signifier"*. Mas tantos acasos quantos são os ecos e as ressonâncias das artes plásticas que existem em Samuel Beckett não podem existir, por outro lado, nas coisas artísticas. Beckett possui não somente um profundo conhecimento da discussão sobre a arte abstrata dos anos 1930 e 1940, inclusive das abreviaturas e senhas do jargão de ateliê; além disso, no único lugar em que se permitiu falar de seu "sonho" artístico, ele se refere expressamente ao *"parler peinture"*, ao *"shop talk"* da vanguarda contemporânea. Nos *Três diálogos* sobre os pintores Tal Coat, Masson e Bram van Velde, de 1949, ele admite ao interlocutor fictício Georges Duthuit, genro de Matisse, sua incorrigível obsessão: "Portanto me desculpe se eu recaio em meu sonho de uma arte que não se ressent de sua insuperável indigência" — e acrescenta, como se todos soubessem do que se tratara, *"and too proud for the farce of giving and receiving"*<sup>4</sup>. Só quem já é versado na história da pintura informal é capaz de identificar, a contento, o conteúdo dessa "farsa", a fábula do enriquecimento criativo no processo de "dar e receber". Numa declaração tida em alta conta, Jackson Pollock falara dois anos antes, em 1947, da "vida própria" do quadro como o método de sua pintura: "Eu tento deixar que ela tenha bom êxito. Só quando perco o contato com o quadro é que dá besteira. Do contrário reina a pura harmonia, um franco dar e receber (*'an easy give and take'*), e o quadro fica bom"<sup>5</sup>.

É perfeitamente lícito pensar que Beckett tivesse conhecimento dessas declarações, publicadas no primeiro e único número da legendária revista *Possibilities* (inverno de 1947-48), talvez por intermédio do gráfico Stanley William Hayter, um amigo comum dos artistas. Seja como for, a crença na sugestividade produtiva do processo criativo — crença oriunda do surrealismo, promovida pela *écriture automatique* — era um tema candente entre os artistas plásticos na época em que apareceram os *Três diálogos*. Muito mais

(3) Beckett, S. *Glückliche Tage. Happy days. Oh les beaux jours*. Frankfurt/M., pp. 65 ss.

(4) Beckett, S. "Three dialogues" [1949]. In: *Disjecta. Miscellaneous writings and a dramatic fragment* (ed. R. Cohn). Londres, 1983, p. 141.

(5) Apud O'Connor, F. V. *Jackson Pollock*. Nova York, 1967, p. 40.

relevante que a prova de fontes e influências parece ser a constelação insólita de que o escritor Beckett formula sua concepção de arte, seu "sonho", no confronto direto com três pintores, e ainda por cima abstratos. Com os *Diálogos* de 1949, a reflexão sobre os pressupostos da prática artística moderna, iniciada com o tributo a Joyce — *Dante... Bruno. Viço... Joyce* (1929) — e com o ensaio sobre Proust de 1931, atinge seu ápice e seu sucinto arremate. Quem não presta atenção nesse deslocamento do plano argumentativo, vendo nele um simples estratagema literário, dá facilmente um passo em falso. Isso porque Beckett não abandona a precisão mesmo quando lhe vem o gosto pelo deboche. No terceiro e último diálogo, por exemplo, encontra-se uma sutil indireta a Kandinsky: *"the every man his own wife experiments of the spiritual Kandinsky"*<sup>6</sup>. Na edição da Suhrkamp de 1967 lê-se *"die 'Jedem-Mann-seine-eigene-Frau' Experimente des geistigen Kandinsky"*<sup>7</sup> ("os experimentos 'a cada homem sua própria mulher' do espiritual Kandinsky"). O trecho, porém, só resulta num único sentido se tomado ao pé da letra: "os experimentos 'a cada homem sua própria mulher' do espiritual Kandinsky". Beckett alude aqui, como atesta sua própria tradução, *"les orgies autogénétiques"*<sup>8</sup>, à idéia predileta de Kandinsky acerca da autogeração orgânica da obra de arte, que misteriosamente se desvincula "do artista" e se torna uma espécie de "personalidade" — "um sujeito autônomo, de fôlego espiritual"<sup>9</sup>.

Os exemplos talvez bastem para mostrar que vale a pena examinar mais de perto as referências às artes plásticas em Beckett, em vez de, como é hábito, buscar direto na obra poética as correspondências e provas para as teses aí desenvolvidas. Em que sentido e com que legitimidade refere-se Beckett à pintura moderna quando procura definir a posição do artista em meados do século XX? A pergunta traz o estímulo de abrir uma visão nada convencional sobre a recente história da arte. De outro lado, o desvio pelo problema da pintura comporta um olhar externo à obra de Beckett, o que permite atinar mais claramente com determinados traços, alheios às categorias da literatura e do teatro. E mais, indagar dos pontos de contato entre a pintura e a literatura segue o rastro de uma diferença que ajuda a compreender melhor a comicidade ímpar de Beckett.

Nesse modo de proceder, contudo, uma premissa parece indispensável: não se trata de deduzir argumentos a favor ou contra a poética de Beckett a partir de seus fracos e preferências por certos artistas. O envolvimento do autor na cena artística parisiense desde o fim dos anos 1930 — como colecionador, amigo e escritor — é um tema biográfico fascinante que tem todo o direito de ingressar um dia, como capítulo à parte, na legenda artística do século XX. Mas para compreender a concepção artística de Beckett, a questão de saber o que liga Jack B. Yeats a Alberto Giacometti ou Bram van Velde a Avigdor Arikha, de saber o que o interesse na arte contemporânea como um todo tem a ver com a simpatia pelos antigos italianos não é apenas estéril, mas descabida. Quem se lança como crítico e intérprete da arte contemporânea é exposto de tal modo às contingências de ensejo e ocasião, à afinidade equívoca e

(6) *Disjecta*, loc. cit., p. 144.

(7) Beckett, S. *Stücke. Kleine Prosa. Auswahl in einem Band*. Frankfurt/M., 1969, p. 110. A fórmula *"every man his own wife"* encontra-se em James Joyce, segundo informação da senhora Fischer-Seidel.

(8) Beckett, S., Duthuit, G. e Putnam, J. *Bram van Velde*. Paris, 1958, p. 9.

(9) Kandinsky, W. *Über das Geistige in der Kunst*. Berna, 1965, p. 132.

ao exagero benévolo que deixaria qualquer estudioso de estética honrado de cabelos em pé. O lugar e o momento do juízo adequado não podem ser escolhidos entre os vivos. Ann Cremin cunhou para a relação de Beckett com as artes plásticas o belo título universal *Friend game*<sup>10</sup>; pois a frase principal de *Endgame*, que o alfa e ômega das pessoas é dar respostas, "*donner la réplique*", vale de modo todo particular para a escrita sobre a arte contemporânea. Os trabalhos de ocasião para pintores são pelo menos tão importantes pelas oscilações e nuances das respostas como pela escolha dos destinatários. Assim, na amizade de longos anos com os pintores Geer e Bram van Velde, é instrutivo que, nos anos 1940, Beckett haja perdido o interesse pelas composições pós-cubistas de Geer, enquanto manteve até o fim a fidelidade aos quadros de colorido contido, cada vez mais "puramente abstratos" — como teria dito Kandinsky —, do irmão Bram; e a relação com o adorador Avigdor Arikha talvez devesse ser avaliada menos segundo seus conhecidos estudos de retratos do que pelo fato de Beckett possuir dele um dos raros primeiros trabalhos não-figurativos.

(10) Cremin, A. "Friend game" *Art News*, maio de 1985, p. 82-89.

Essa reserva com o fundo pessoal demasiadamente direto das declarações de Beckett sobre artistas amigos não representa, porém, uma limitação ao peso de seu conteúdo. Antes se poderia dizer que a notória casualidade dos temas confirma a tese central de que a relação entre o artista e sua ocasião, "*occasion*", perdeu sua solidez. A ausência de uma ocasião confiável de um lado, o artista vagando a esmo no "tumulto de suas formas de expressão e atitudes"<sup>11</sup> de outro — eis o saldo histórico e uma boa dose de auto-experiência de que parte Beckett.

(11) *Disjecta*, loc. cit., p. 144.

*O que nos deveria interessar — lê-se no último diálogo — é somente a incerteza aguda e crescente da própria relação, como se ela fosse turvada cada vez mais pela sensação de fraqueza, de insuficiência, de subsistência à custa de tudo aquilo que ela exclui, de tudo aquilo para o qual ela torna cego*<sup>12</sup>.

(12) *Ibidem*, p. 145.

O sintoma evidente da crise é justamente a incansável "caça à ocasião"<sup>13</sup>, que Beckett critica de forma amistosa mas inequívoca em Masson:

(13) *Ibidem*, p. 144.

*Seu interesse, em certo momento, voltou-se à criação de uma nova mitologia; depois ao homem, não só no sentido universal, mas também no social; e agora [...] ao vazio interno como pressuposto elementar — segundo a estética chinesa — para o ato da pintura*<sup>14</sup>.

(14) *Ibidem*, p. 139.

Ao artista inseguro nada parece demasiado distante e indigno para encobrir, pelo menos momentaneamente, o terrível buraco, "*the incoercible*

*absence of relation* <sup>15</sup>, a ausência incoercível de relação entre atividade e ocasião.

Essa alta suscetibilidade a motivos e motivações de toda sorte parece o reflexo de um projeto derradeiro, desesperado, ainda que supostamente bastante durável: a tentativa "de viver à custa do país conquistado" (*"vivre sur le pays conquis"*), como Beckett nota sarcasticamente no ensaio "Peintres de l'empêchement" — algo como "pintores da contrariedade" —, publicado no ano anterior<sup>16</sup>. Mas a única coisa que "revolucionários" como o tachista Tal Coat e o primeiro Matisse, fovista, realmente viram de cabeça para baixo foi, segundo o primeiro diálogo, "uma certa ordem no plano do factível" (*"a certain order on the plane of the feasible"*)<sup>17</sup>. A esses levantes nos horizontes familiares Beckett contrapõe, de plano, sua idéia de uma *"peinture d'acceptation"*<sup>18</sup>, que não dissimula nem tenta encobrir seus entraves e contratempos, senão os aceita de peito aberto: *"The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express"*<sup>19</sup>.

O tom prazenteiro não deve enganar a severidade da formulação. As cinco razões que depõem contra o ato de expressão — a falta de conteúdo, meios, pretexto, capacidade e anseio — são compensadas pela impossibilidade de persistir na ausência de fala. A indignância e impotência de sua arte certamente não desoneram o artista da urgência de articulação, que é tudo menos subjetiva. Com o encerramento da trilogia romanesca *Molloy*, *Malone morre* e *O inominado* em 1949, Beckett viu-se impelido a uma esfera de fala involuntária que não faz jus à relação específica definir como "monólogo", já que o trato responsivo com a voz que nos soa surdamente nos ouvidos não requer nem pressupõe a identidade de um "eu". Ouvir e falar parecem aqui indiscerníveis e com isso impessoalmente relacionados entre si, para além da livre decisão. No fim de *O inominado*, dá-se a conhecer expressamente o jogo entre o não-poder-mais e o ter-de-seguir-adiante, a insuficiência e a inevitabilidade: "não posso continuar, é preciso continuar, então vou continuar, é preciso dizer palavras enquanto elas ainda existem"<sup>20</sup>.

Só uma vez, no terceiro diálogo, dedicado a Bram van Velde, Beckett tentou solucionar esse paradoxo central de sua poética. Com um deslocamento mínimo de acento, uma hesitação e uma sutileza na escolha vocabular, ele alude ao fato de que as cortantes privações encerram em si uma liberdade específica:

*Afirmo que Bram van Velde foi o primeiro cuja pintura foi privada ou, se preferir, liberta da ocasião em toda figura e forma, tanto ideal quanto material, e o primeiro cujas mãos não foram acorrentadas à certeza de que expressões são uma ação impossível*<sup>21</sup>.

Ou seja, aceitar a ausência de relação modifica ambos os pontos de referência. O pintor que não busca remediar a falta de ocasião não é mais

(15) Na reimpressão dos "Three dialogues" em *Disjecta*, a cargo de Ruby Cohn, falta essa importante definição. Ela consta, porém, tanto na primeira edição em *Transition* '49, n° 5, quanto em Beckett, S. *Proust. Three dialogues (with Georges Duhuit)*, Londres, 1965. A respectiva passagem, no último volume citado, acha-se à página 125 e diz na íntegra (o trecho omitido por Cohn está em itálico): "My case, since I am in the dock, is that van Velde is the first to desist from this estheticised automatism, the first to submit wholly to the incoercible absence of relation, in the absence of terms or, if you like, in the presence of unaviable terms, the first to admit that to be an artist is to fail". É claro que se trata de um lapso, pois da tradução parcial francesa feita por Beckett (ver nota 8) também consta essa passagem: "le premier à se soumettre entièrement à cette incoercible absence de rapport que lui vaut l'absence de termes ou, si vous préférez, la présence de termes inaccessibles" (ibidem, pp. 12ss).

(16) Beckett, S. "Peintres de l'empêchement" [1948], reimpresso em *Disjecta*, loc. cit. pp. 133-137 (citação à p. 137).

(17) *Disjecta*, loc. cit., p. 139.

(18) Ibidem, p. 137.

(19) Ibidem, p. 139.

(20) Apud Beckett, S. *Drei Romane. Molloy. Malone stirbt. Der Namenlose*. Frankfurt/M., 1959, p. 544.

(21) *Disjecta*, loc. cit., p. 143.

somente pobre, mas também pobre em um fardo a menos; e a consciência da impotência perde o caráter de *"empêchement"*, de prisão e estorvo, com o abandono do postulado de que cabe superar e dominar algo. Beckett conclui: "Há mais do que só uma diferença de grau entre sofrer falta, falta de mundo, falta do próprio eu, e prescindir por completo desses estimados artigos. Isto é um dilema, aquilo não"<sup>22</sup>.

(22) Ibidem.

Se algo nessa exposição pede réplica, esse algo só pode ser mesmo o exagero descarado de que Bram van Velde tenha sido "o primeiro". Isso porque a condição do *"empêchement"* descrita por Beckett constitui em princípio, desde o início, a diferença entre a pintura francesa da modernidade clássica e a disposição romântica da arte moderna. A ousadia, para não dizer a insolência, de Edouard Manet consiste até hoje em haver contraposto, ao sonho romântico da transgressão e da infundável conquista de novos mundos expressivos, a percepção realista do mutismo dos conteúdos e da escassez de meios. Com o *Déjeuner sur l'herbe* e a *Olympia* a nudez artística, o vácuo expressivo, que não é falta de expressão, ganhou acesso à pintura<sup>23</sup>. Só sob este aspecto é compreensível por que justamente os franceses puderam adotar a natureza como *"motif"* de uma pintura moderna — fazendo com isso ainda mais sombra a culturas européias mais sentimentalistas. A gritante falta de sentimento natural, comparada com os ingleses e alemães, não era uma fraqueza, mas uma vantagem. A falta de identificação sentimental com o tema permitiu pela primeira vez aos impressionistas, na percepção da natureza livre de significados, realizar a expressão de que não há nada para expressar, proporcionando à impotência de meios o local adequado de prova.

(23) Cf. Bataille, G. *Manet*. In: *Euvres complètes* (vol. DO. Paris, 1979, pp. 115-164.

Contudo, mesmo que se aceite a congruência da visão de Beckett, é preciso guardar-se de generalizações vulgares como "o" impressionismo ou "a" arte moderna. Entre os impressionistas, Cézanne é muito mais um pintor do *"empêchement"*, que busca *"sur le motif"* consolar-se da ausência da grande ocasião e da insuficiência da própria capacidade<sup>24</sup>, do que Claude Monet, por exemplo. A distinção entre pintores em busca de ocasiões e aqueles que trabalham a partir do reconhecimento da "ausência incoercível de relação" perpassa todos os estilos e tendências. O próprio Beckett, antes de sua afirmação forçada de que Bram van Velde era "o primeiro", alistou em *"Peintres de l'empêchement"* um interessante rol de artistas do século XX que ele chama "independentes" (*"indépendants"*), entre os quais constam Matisse, Bonnard, Villon, Braque, Rouault e Kandinsky. A eles atribui Beckett a primeira investida contra o *"objet saisi"*, o fato de terem conduzido à mera presença mental de uma coisa — "independentemente de suas qualidades, de sua indiferença, de sua inércia, de sua obscuridade"<sup>25</sup>. Nesse sentido, pode-se distinguir na arte moderna duas correntes contrárias: a afirmação enfática da presença e a aceitação impassível da privação. Nisto se distinguem Jasper Johns, que em 1976 realizou em parceria com Beckett o projeto comum do livro *Fizzles*<sup>26</sup>, e Robert Rauschenberg, que com todos os méritos avançou a adido cultural da Unesco; e em razão dessa desavença, Ad Reinhardt, o pintor da *"meaninglessness"*, perseguiu com escárnio mordaz o

(24) Sobre essa posição privilegiada de Cézanne, ver Kudi-elka, R. "Vom Löffelschnitzen, von der Verwirrung der Bilder und einer Theorie vom Berge". In: Biemel, W. e Herrmann, F.-W. v. (eds.). *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*. Frankfurt/M., 1989, pp. 287-310.

(25) *Disjecta*, loc. cit., p. 135.

(26) Johns, J. (águas-fortes) e Beckett, S. (texto). *Fizzles/Foires*. Londres, 1976.

ex-amigo e companheiro de lutas Barnett Newman por causa da afirmação "*the sublime is now*" — o que rendeu uma queixa de difamação perante a Suprema Corte do Estado de Nova York<sup>27</sup>.

A visão mais importante, porém, reside numa distinção efetuada pelo próprio Beckett no interior da pintura abstrata. A abstração lírica de Bram van Velde, desoprimida de qualquer vontade expressiva e qualquer intenção construtiva, é contrastada sem rodeios com a tendência dos "honrados abstratores da quintessência" — Mondrian, Lissitzky, Málevitch, Moholy-Nagy<sup>28</sup>. O alcance dessa distinção independe da pendência de os quadros de Mondrian, apesar dos escritos programáticos de juventude, pertencerem de fato a essa categoria. Afinal, Beckett foi um dos primeiros a ver que, em antítese ao entendimento essencialista da arte abstrata, que visa uma síntese da objetividade externa — ao "*objet saisi*" *tout court*, por assim dizer —, há uma abstração expressiva mais próxima da tradição figurativa de Manet e Cézanne do que, digamos, da arte concreta. Abstração na arte pode ser uma forma eminente de "*acceptation*" da ausência de conteúdos e relações. Se não talvez o primeiro, Bram van Velde seguramente não foi o último artista com essa concepção. A pintora inglesa Bridget Riley, ao ser interrogada, numa série de conversas publicada em 1995, *Dialogues on art*, se a pintura figurativa não teria ainda hoje possibilidades expressivas mais abrangentes que a abstrata, respondeu que a figuração, sem os motivos tradicionais da religião e da mitologia, não era mais uma linguagem:

*Eu acho que um artista hoje tem de aceitar essa carência sem reservas e fazer da falta de locus ("placelessness") como que seu ponto de partida. Não vejo alternativa à pintura abstrata, [...] a ausência ("absence") de um vocabulário obrigatório — um fato imperioso — é a única base comum que existe*<sup>29</sup>.

A essa prova múltipla da congruência da exposição de Beckett sobre a pintura moderna não parece corresponder, inversamente, nenhuma ressonância comparável de vestígios das artes plásticas na literatura de Beckett. Mas a aparência de uma afinidade unilateral só surge quando se buscam correspondências de conteúdo e temas demasiado diretas. Ora, a poética beckettiana não contém tais indícios concretos, mas trata exclusivamente das condições universais da expressão sob o signo da crise da relação entre a representação e seu ensejo. Quando muito, é só nesse plano básico que pode haver um nexos possível entre pintura e literatura. Nesse sentido, porém, revela-se de fato uma comunhão surpreendente. A "incerteza aguda e crescente da relação" não se externa, em primeiro lugar, como gostam de insinuar os paladinos críticos da negatividade, numa turvação dos conteúdos ou numa dispersão das formas, mas num novo papel, mais autônomo, dos meios artísticos.

(27) As razões e o indeferimento da queixa de Newman estão documentadas em *Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche* (ed. Th. Kellein). Munique, 1984, pp. 36-41.

(28) *Disjecta*, loc. cit., p. 135.

(29) Riley, B. *Dialogues on art. With Neil MacGregor, E. H. Gombrich, Michael Craig-Martin, Andrew Graham-Dixon and Bryan Robertson* (ed. R. Kudielka). Londres, 1995, p. 28.

Desde que Manet opôs à delicada loquacidade da pintura de salão a elegância da fatura concentrada, não-ilustrativa, reconhece-se a "*peinture d'acceptation*" no frescor dos chamados meios pictóricos. Libertas da coação de terem de servir a uma esfera de significado universal cada vez mais restrita, as formas e cores ganharam vida própria na pintura moderna. O discurso dileto da "emancipação dos meios" caracteriza só muito parcamente essa evolução, dando lugar a mal-entendidos; pois na total liberdade da autonomia os meios expressivos só podem ser liberados a expensas de sua degradação. Não se pode fazer de formas e cores o objeto da representação sem que ambas, o protesto de expressão e o alcance da escala expressiva, saiam reduzidas e falseadas. No entanto, os meios podem ser usados das mais diversas formas. O recuo da certeza expressiva abriu na pintura moderna do século XX uma possibilidade que Matisse batizou com o conceito de "*pureté des moyens*", "pureza dos meios"<sup>30</sup>. Se os fatores pictóricos não se submetem mais de antemão ao ditado da vontade expressiva, cabendo antes ser encontrados e definidos em sua função de quadro para quadro, em contextos específicos, jamais intercambiáveis, então eles são empregados de forma "pura", isto é, absolutamente singular.

O nexo é patente. Não há no século XX nenhum literato, para utilizar um insulto à altura, que se tenha aproximado tanto dos pintores avançados — seja lá de que corrente temática ou estilística — nesse ponto central de sua autoconsciência quanto Samuel Beckett. Por outro lado, a "pureza dos meios" é precisamente aquele aspecto da obra de Beckett em que a crítica literária menos repara e que costuma ser abusado com predileção pela gente de teatro. "*He writes paintings*", disse Billie Whitelaw, a protagonista da estréia inglesa de *Not I*<sup>31</sup>; e, isolada, a associação banal de que a boca iluminada por um holofote redondo lembra de pronto os quadros de Francis Bacon pode muito bem não ter sido intencional. Quando, em janeiro de 1973, no Royal Court Theatre de Londres, as luzes se apagaram, teve início um dos acontecimentos teatrais mais "puros" que os palcos já viram. O diretor Anthony Page e o próprio Beckett ensaiaram durante semanas com a protagonista uma *performance* que totalizava cerca de 16 minutos. Depois de o espectador ser logo de cara fixado pelo feixe de luz e hipnotizado um bom tempo pelo palavrório que se desmente a si mesmo da boca sem corpo no canto superior direito do palco, o olho começava a vagar. O escuro iluminava-se aos poucos num cinza opaco, e tão logo no canto esquerdo do palco tornava-se reconhecível uma estrutura esquisita, monstruosa — talvez um confessionário, mas com suaves adejos —, o monólogo chegava ao fim. Descia a cortina, acendiam-se as luzes, fim. A encenação do teatro Schiller berlinense, no outono de 1973, simplesmente ignorou os fatores cenográficos ao estender a peça por 45 minutos, para preencher a sessão.

A franqueza da expressão em prol da pertinácia dos meios talvez em lugar algum surja com maior evidência do que nas encenações de Beckett para a televisão, um meio em grande parte ainda inexplorado. Em 1985, ao transpor para a Südfunk, um canal de Stuttgart, a peça *O que onde*, estreada dois anos antes, ele se debruçou com surpreendente desenvoltura sobre as

(30) Sobre o significado pictórico do conceito, ver Kudielka R. "Die Lust der Reflexion und das Fest der Malerei. Über das Verhältnis von Kants Ästhetik zur Bildkunst von Matisse". In: Recki, B. e Wiesing, L. (eds.). *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*. Munique, 1996, pp. 250ss.

(31) Apud Nadelman, C. "Beckett's landscape. The stage and beyond". *Art News*, maio de 1985, p. 85.



limitações e possibilidades da ótica televisiva. Em vez de insistir no arranjo cênico original — uma espécie de "porta-voz" à esquerda, na boca de cena, e um "campo de ação" de 3 x 2 m à direita do centro —, ele aceitou a cintilação plana, sem pano de fundo, da tela como espaço cênico para os quatro atores da peça. Ao lado de uma grande máscara, que ocupa o lugar da voz narrativa do lado esquerdo, emergem alternadamente três outras menores, dialogam entre si e imergem outra vez no colóide celular eletrônico de que surgiram. Apesar da perspectiva espacial ausente, a cena não cai totalmente no vago. Tal como na versão para o palco, o "campo de ação" é ativado pelo acender e apagar de luzes, e na tradução televisiva a manipulação dos canais de som cuida dos diversos graus de ruído, sugerindo o deslocamento no espaço.

Todos os caminhos, decerto, levam ao fato de que a primeira e verdadeira instância da "pureza" da arte de Beckett é a linguagem. No fundo, a radical transposição de uma peça do ambiente teatral para a ótica televisiva só faz confirmar a concepção já anunciada antes, no ensaio sobre Proust de 1931, de que a tarefa do escritor — seja lá o que tenha a dizer como artista — consiste na tradução<sup>32</sup>. Mas, a princípio, o domínio soberano da língua materna parece não ter dado chance a essa visão. Os primeiros textos ingleses de Beckett revelam uma fantasia lingüística excessiva, na qual uma suscetibilidade quase híbrida a alusões e remosques vai de mãos dadas com um prazer altivo em metáforas extravagantes, deslumbrantes ou obscuras, que não têm nada a ver com os personagens sucintos, cristalinos dos ulteriores exercícios lingüísticos. Só com a decisão de escrever em francês, ou seja, de transformar a tradução da língua habitual numa verdadeira forma expressiva, a página foi virada. Isento do poder espontâneo de pôr e dispor, a expressão perdeu a sobrecarga e os meios começaram a surtir efeito.

O próprio Beckett explicou retrospectivamente que decidira tornar a escrever em 1945 pelo "desejo de me empobrecer ainda mais" ("*le désir de m'appauvrir encore davantage*")<sup>33</sup>. Esse "*empêchement*" voluntário, a renúncia ao uso imediato da língua, é certamente um aspecto relevante da nova lucidez e precisão dos textos; mas, tomado em si mesmo, o realce da ascese confere um acento errado, uma vez que salienta em demasia o empecilho da vontade expressiva. De igual pertinência parece ser uma outra explicação, mais antiga: "*It was more exciting for me — writing in French*"<sup>34</sup>. Desde o início, o estímulo da tradução consistiu menos no empecilho em si do que num deslocamento de pesos, pleno de conseqüências: do ato de proferir passa-se ao ouvido para formas e sons lingüísticos. Sobretudo a partir de 1956, quando os textos começam a ser bilíngües, torna-se claro, pelas prioridades diversas, que a "pureza de meios" de Beckett — longe de todo purismo estético ou mesmo filológico — repousa num faro bastante singular pelas figuras específicas, voláteis, de uma língua. Um pequeno bate-boca do segundo ato de *Esperando Godot*, pouco antes do reencontro com Lucky e Pozzo, talvez o esclareça. Depois de Vladimir e Estragon matarem o tempo com uma série de jogos — montar guarda, brigar, xingar, reconciliar-se, saltitar num pé só —, eles se detêm exaustos. No texto francês, lê-se:

(32) Beckett cita expressamente uma frase do último volume da *Recherche* de Proust: "*The duty and the task of a writer (not an artist, a writer) are those of a translator*" (Proust. Londres, 1931, p. 64).

(33) Cf. Janvier, L. *Samuel Beckett — par lui-même*. Paris, 1969, p. 18.

(34) Cf. Shenker, I. "Moody man of letters". *New York Times*, 06/05/56, II, p. 1.

Estragon (*s'arrêtant*) — Assez. Je suis fatigué.

Vladimir (*s'arrêtant*) — Nous ne sommes pas en train. Faisons quand même quelques respirations.

Estragon — Je ne veux plus respirer.

Vladimir — Tu as raison. *Pause*. Faisons quand même l'arbre, pour l'équilibre.

A repetição simétrica da locução conjuntiva "*quand même*" estende-se como um fio teso, esticado junto ao solo para nos fazer tropeçar. Por que "no entanto" fazer algumas respirações? Apesar da falta de condições? Ou embora já se respire mesmo assim? Nessas hipóteses, a recusa de continuar a respirar parece pelo menos logicamente coerente. Mas por que então "no entanto" outra vez, por mor do equilíbrio, imitando a árvore: apesar do protesto justo, a despeito da razão? A tradução inglesa é incapaz de confrontar essa demonstração matemática do absurdo com algo parecido:

Estragon (*stopping*) — That's enough. I'm tired.

Vladimir (*stopping*) — We're not in form. What about a little deep breathing?

Estragon — I'm tired of breathing.

Vladimir — You're right. *Pause*. Lefs just do the tree, for the balance<sup>35</sup>.

(35) Ambas as versões citadas segundo a versão trilingüe *Warten auf Godot. En attendant Godot. Waiting for Godot*. Frankfurt/M., 1971, p. 188.

O que se pode esperar de uma língua, afinal, em que "*Tu as raison*" torna-se sem mais nem menos "*You're right*"? Os adjetivos lógicos desapareceram, a tensão intencional falta por completo. Mas o balanço das perdas engana. Beckett substitui o elevado formalismo do francês não só pela simples falta de forma, mas pelo apurado tom inglês, pela informalidade cultivada. Nele, explicitações como "*nevertheless*" são tidas ou como supérfluas ou como um embuste. O convite direto é substituído pela recomendação circunstancial ("*What about... ?*"), a recusa franca é envolta na descrição de um estado ("*I'm tired of...*"). Surge assim um esboço lacônico, uma bobice de traços brandos cuja comicidade, a seu modo, não é menos precisa e involuntária que o discurso mesurado no estilo austero.

O exemplo citado é instrutivo também num outro sentido. O grau de metamorfose na tradução é antes de tudo uma prova do quanto Beckett se aproxima do critério pictórico da "*pureté des moyens*" cunhado por Matisse. O escritor, que formula o mesmo texto com igual autenticidade em francês e inglês, parece tão livre das insinuações e ilusões subjetivas da vontade expressiva quanto o pintor, que devolveu um quadro cuja cor predominante era o azul, cedido amigavelmente por um colecionador para uma exposição, como *Harmonia em vermelho* (1908) — crente de que fosse o mesmo quadro, só que um pouco mais digno do nome. Se a tradução é o começo de toda articulação original, por não haver uma relação necessária

entre significante e significado, então toda expressão, pelo menos a princípio, pode ser reencontrada também por outros meios. Nisso consiste a coincidência entre a prática da tradução de Beckett e o "transposer" de Matisse: "Um preto pode muito bem substituir um azul, pois no fundo a expressão deriva das relações [*rapports*']. As pessoas não são escravas de um azul, de um verde ou de um vermelho"<sup>36</sup>. Mas a pequena escaramuça de *Esperando Godot* desvela ao mesmo tempo uma viva divergência naquilo que é traduzido. Enquanto Matisse busca reencontrar em cores e formas uma sensação original, por ele chamada "*émotion*", Beckett parte de uma determinada forma de empregar os próprios meios expressivos. O diálogo manifesta nas duas línguas uma comicidade análoga, já que os respectivos sons e formas não se esgotam a serviço da expressão; antes trazem a lume traços alarmantes de insubordinação semântica.

Essa forma de agir é alheia à pintura. Isso porque a comicidade de Beckett não parte nem dos próprios personagens retratados nem de uma caricatura de seu caráter. Vladimir e Estragon são papéis tão pouco cômicos quanto Winnie e Willie; Hamm e Clov, então, nem se fala. O absurdo só irrompe em suas falas, em seu linguajar e na mímica em sentido amplo. Contudo, as duas línguas abrem possibilidades absolutamente diversas de discrepância cômica, de discurso contrário ou ambíguo. O formalismo do francês presta-se talvez às maravilhas a comunicar para além do nível da ocasião, enquanto o tom coloquial do inglês se vê constantemente ameaçado de ser sorvido pelo eco de equívocos impertinentes (e muitas vezes obscenos). No entanto, essa graça lingüística reclama nada menos que a perfeição do comediante. Billie Whitelaw lembra que a crítica habitual de Beckett era "*Too much colour, no, no, too much colour*" — o que equivalia a dizer: "*For God's sake, don't act*"<sup>37</sup>. O lado cômico da peça ganha propriamente maior relevo quando os atores se atem com todo o rigor à partitura do texto, comparável aos padrões de ação precisos, formais, da *commedia dell'arte* — partitura que instrumenta o jogo precário de expressão e ocasião, com todas as implicações lógicas, mímicas e musicais. Quer dizer, para os jogos de linguagem de Beckett, a princípio vigora a mesma condição por ele precocemente reconhecida em James Joyce: "*His writing is not about something; it is that something itself*"<sup>38</sup>.

Mas justo na questão do humor mostra-se a relevância do antagonismo que mais tarde ele reivindica para si:

*Joyce foi um estupendo manipulador da matéria-prima — provavelmente o maior. [...] Meu trabalho é tal que eu não sou senhor de minha matéria-prima. [...] Como artista, ele tende à onisciência e à onipotência. Eu trabalho com a impotência, a ignorância*<sup>39</sup>.

(36) Matisse, H. "Propôs rapports par Tériade" [1936]. In: *Écrits et propos sur l'art* (ed. D. Fourcade). Paris, 1972, p. 129.

(37) Whitelaw, B. "How I became Beckett's mouth". *The Sunday Times Culture Magazine*, 20/08/95, p. 12.

(38) Beckett, S. "Dante... Bruno. Vico... Joyce". In: *Disjecta*, loc. cit., p. 27.

(39) Cf. Shenker, op. cit., p. 3.

O sonho beckettiano de "uma arte que não se ressent de sua insuperável indigência" em parte só pode ser compreendido, é verdade, a partir do

legado artístico da modernidade do século XIX. A história do artista, do virtuose sem ocasião, que teve início no âmbito da definição baudelaireana do dândi como um *"Hercule sans emploi"*, é caracterizada pelo vestígio cada vez mais delgado e abrupto do formalismo, que culmina na imagem intemporal do equilibrista na corda bamba. Essa condição nem por um instante é posta em xeque por Beckett; pelo contrário. Mas ao virtuosismo do acrobata ele contrapõe sua experiência — *"the experience of a non-knower, a non-can-er"*, tal como ele diz com um salamaleque à língua alemã<sup>40</sup> — na única forma artística que lhe é conveniente: no papel de palhaço, do não-virtuose, que sempre arranja uma ocasião de fracassar. Embora incompatíveis, os dois papéis não se excluem mutuamente. Onde quer que o assunto seja destreza, ao palhaço parece sempre estar reservada a função de "anti-herói", que — numa bela frase de Karl Wolfskehl — "quase *não* sabe ainda melhor, com tanto mais enleio, do que os outros sabem"<sup>41</sup>.

Sob as condições particulares do mundo artístico de Beckett, a fisionomia do palhaço geralmente desaparece na tradução do jogo de linguagem clownesco, do esforço expressivo inútil ou equivocado. Tanto mais significativos são aqueles momentos em que a frequência anônima atinge fugazmente um máximo de presença figurativa, como no primeiro ato de *Dias felizes*. A decifração de Winnie do selo de qualidade em sua escova de dentes é um número clownesco magistralmente lento, estendendo-se por quase todo o ato, e cujo protótipo clássico não é difícil de reconhecer. Começando quase no final (*"pure... what?"*), a tentativa de leitura tateia a contrapelo em três arrancos — *"genuine pure"*, *"fully guaranteed"*, *"fully guaranteed... genuine pure"* — até voltar ao início omitido, antes que a ação seja levada a bom termo com uma única frase, custosa, interrompida inúmeras vezes: *"Fully guaranteed pure hog's setae"*. A *performance* lembra de imediato uma cena de Charlie Rivel, que se vê às voltas com dificuldades análogas para subir numa cadeira — tropeçando para trás, dando passos no vazio e errando o assento. Mas falta em Beckett o final reconciliador, o equivalente ao lancinante número do violino de Rivel sobre a cadeira. Primeiro a comicidade é avivada ao extremo quando Winnie confessa, no instante do triunfo, que não conhece o significado de *"hog"* — o que na versão original em inglês da peça é ainda mais aguçado pelo fato de Beckett empregar o termo zoológico *"setae"*, em vez do mais corriqueiro *"bristle"*. A ignorância é momentaneamente dissimulada pelo elogio do aprendizado: "Isso é o que eu acho tão maravilhoso, que não passa um dia — (*sorri*) — para falar no velho estilo — (*pára de sorrir*) — nem um dia sequer, sem alguma adição do conhecimento, por ínfima que seja". Mas quando então Willie finalmente se dispõe a esclarecer o significado de *"hog"*, deita-se a perder a comicidade: "Suíno macho castrado", "cevado para o abate". Quase se pode ouvir a definição despencar sobre o tablado com um estrondo.

O desfecho é áspero, grosseiro, e, em sua acurácia lexical, não é catártico nem realmente sarcástico. E no entanto é justo essa dicção que

(40) Ibidem.

(41) Wolfskehl, K. "Gegenspieler (Zur Metaphysik des Clowns)". In: *Bild und Gesetz. Gesammelte Adhandlungen*. Berlim/Zurique, 1930, p. 226.

ajuda a compreender de forma "pura", ou seja, em sua especificidade de fenômeno artístico, a comicidade de Beckett. Isso porque a revelação de Willie é sobretudo um esculacho em regra, que no momento justo, antes da pausa para o segundo ato, espanta todos os sonhos dos espectadores — afinal, essa é a única verdadeira informação da peça que, mais tarde, se pode levar com segurança para casa. Quem assistiu a *Happy days/Oh les beaux jours/Dias felizes*, ainda que só uma vez, saberá para sempre o que são "hog's setae", "soie de porc", "cerda de capado". Mas na memória restará uma outra experiência, literalmente revolucionária. Ao menos durante o tempo da encenação da peça ninguém pode furtar-se ao assombro incrédulo, estupefato, ao acontecimento que zomba de toda razão e escrutínio pelo fato de um júbilo arrebatador, alheio a quaisquer abismos e voragens, nortear ali os diálogos e a representação: "ali" — quer dizer, entre os atores no palco e nós, os ouvintes e espectadores.

Essa peripécia cômica, a viravolta imperiosa, que jamais se antevê ao certo, da angústia e da consternação em puro prazer injustificado, é um privilégio da obra de arte dramática a que se acha defeso o conjunto das artes plásticas. Que Beckett haja logrado, numa série de textos a partir de *Comment c'est* (1961), traduzir esse caráter performático em estrutura narrativa só confirma que se trata, efetivamente, de textos auditivos, encenações de uma voz, e não de descrições épicas. Mas a diferença elementar no caráter temporal não significa de modo algum que o nexo entre impotência e júbilo seja estranho às demais artes. Pelo contrário, a tão citada tese final dos *Três diálogos*, de que "ser artista é fracassar numa medida talque nenhum outro ousa fracassar"<sup>42</sup>, parece, caracteristicamente, sempre ter sido mais óbvia a pintores e escultores que aos intérpretes críticos. Essa frase não invoca uma sina existencial, antes descreve a indissolúvel comédia do espírito criador, que não poderia fracassar se não possuísse um talento cuja posse não lhe bastasse, e que, por outro lado, não pode apostar no êxito da falta de talento sem trair, com o talento, também o fracasso. "Eu não sei se sou um comediante, um pícaro, um bobalhão ou um sujeito muito escrupuloso", escreve Alberto Giacometti, que foi um dos primeiros leitores de *O Inominado*, em 1965, pouco antes de sua morte. "Só sei que tenho de tentar desenhar um nariz de acordo com a natureza"<sup>43</sup>. E a pintora abstrata Bridget Riley, em resposta à pergunta do que é fracassar, diz:

*Fico feliz que você me pergunte isso; é uma pergunta importante. Recentemente, ao mostrar meu ateliê para algumas pessoas, um homem me perguntou, muito cortês, justamente isso: como você sabe que algo não deu certo? Eu quase lhe pulei no pescoço! A resposta é que eu não sei, pelo menos não de antemão. Cada vez é uma nova descoberta*<sup>44</sup>.

(42) *Disjecta*, loc. cit., p. 145.

(43) Apud Hohl, R. *Alberto Giacometti*. Stuttgart, 1971, p. 286. A relação entre os dois artistas é discutida em pormenores por M. Kesting — "Die Eternisierung der Fluktuation. Über den Prozess der Wahrnehmung bei Beckett und Giacometti". *Das Kunstwerk*, 2 (XXXIV), 1981, pp. 33-44 — e por M. Megged — *Dialogue in the void: Beckett and Giacometti*. Nova York, 1985.

(44) Riley, op. cit., p. 59.

Recebido para publicação em 22 de dezembro de 1999.

Robert Kudielka é professor de estética e filosofia da arte na Hochschule der Künste, de Berlim. Publicou nesta revista "Henri Matisse: A lição de piano, ou a arte das artes" (nº 53).

---

Novos Estudos  
CEBRAP  
N.º 56, março 2000  
pp. 63-75

---