

Samuel Beckett e a Pintura

Samuel Beckett and the Painting

por *Adriana Maria dos Santos*

RESUMO

Pesquisa centrada no campo do teatro com interlocução com as Artes Visuais, tendo como objetivo pensar os escritos do autor irlandês Samuel Beckett em que estes remetem à pintura, especificamente a dois pintores holandeses e questões relacionadas à representação e a conceitos desenvolvidos pelo autor de referência. Agrega-se a esta o termo *disability*, escolhido para propor um desdobramento da presença do corpo mutilado ou portador de próteses seguindo o princípio conceitual já mencionado. Tanto na pintura quanto nos escritos e no teatro, ocorre de pensar até onde o autor problematizou questões cuja contemporaneidade postula e desborda através de sua complexidade. O estudo desenvolve-se através de pesquisa bibliográfica, além de pesquisa de imagens e escritos, tendo como resultado final texto em formato de tese de doutorado cujas conclusões, assim como as origens da mesma, centram sua abordagem na reflexão acerca das relações em arte contemporânea em diálogo com os conceitos apresentados pelo autor em seu tempo.

Palavras-chave Beckett; pintura; teatro; corpo; *disability*

ABSTRACT

Research focused on the field of theater and dialogue with the visual arts, aiming think the writings of Irish author Samuel Beckett where they refer to painting, specifically two Dutch painters and issues related to representation and concepts developed by the author reference. Adds to this the term *disability*, term chosen to propose an offshoot of the presence of the mutilated body or carrier prostheses following the principle conceptual mentioned. Both in painting as in writings about the theater, thinking occurs even where the author posits problematized issues whose contemporary and overflows through its complexity. The research is developed through literature search, image search and writings, having as final text format doctoral thesis whose conclusions as well as the origins of the same focus their approach on reflection about the relations in contemporary art in dialogue with concepts presented by the author in his time.

Keywords Beckett; paintings; theatre; body; *disability*

Introdução

Samuel Beckett foi sensível às relações dos pintores e círculo de amigos na Europa nos anos 1920/1950. A pintura abstrata para ele continha o *impedimento*; os pintores eram assim identificados por ele, porque, ao propor uma outra formalização para além da figuração, eles estavam, no olhar de Beckett, trazendo à tona a impossibilidade do real, o inominável. Acredito que a relação desta representação, que falha ao re-apresentar a vida como se fosse possível abarcar esta noção de “real”, sempre aporte as margens do *impedimento*, pois que na pintura tudo se planifica e a terceira dimensão é uma ilusão. Desse modo, trazer um corpo à tona na superfície da tela é sempre uma manipulação da ilusão, materializada na massa de tinta; porém, mais além da questão da superfície, outros desdobramentos são necessários para que essa abordagem não fique justamente na superfície da reflexão. É no fim da década de 40 que Beckett escreve a trilogia *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*. Acredita que é preciso falar do fracasso: o fracasso de dizer, a exemplo do fracasso de pintar, norteia essa concepção com base na obra dos irmãos holandeses Geer Van Velde (1898–1977) e Bram Van Velde (1895–1981) e na década de 70 compõe a peça *Not I*, uma única boca falando incessantemente. Publica, anos antes, uma coletânea de textos chamada *Fiascos*.

O olhar de Beckett volta-se para a pintura no período classificado historicamente como pós-guerra; anteriormente, escrevia sobre literatura, sendo considerado mesmo um ensaísta. Isto é importante lembrar: é a partir do fim da Segunda Grande Guerra que sua “atenção crítica”, como denominou Rupert Wood (WOOD, 1996, p.01), dirige-se para a pintura.

Inicialmente ainda permeada pelo pensamento anterior a este período, sua abordagem volta-se para uma narrativa gradativamente menos linear, de objetos e ações explicativas, optando ansiosamente por um texto cujo sentido não fosse uma imposição, uma coerência de sentido ajustada à expectativa do leitor. Era preciso, para este olho, um procedimento que transgredisse a máxima de explicação, linearidade e prolixidade no que compunha um personagem, um ato literário. Note-se que esta é uma condição marcadamente histórica: muitos autores já anunciavam a questão da heterogeneidade como um processo que vinha pautando a arte em circuitos isolados, em que a modernidade e os que nela estavam inseridos já conduziam o pensamento para uma singularidade que desemboca no século XX. Encaminho o raciocínio à seguinte consideração: se as artes visuais, em algum momento da tradição modernista das vanguardas, esgotam o sentido da ordem formal e extrapolam o limite entre campos pelo ato de criação de quebra da tradição que as envolve, dando margem ao que se considerou conceitual, com o desborde do conceito de obra, o olhar de Beckett antecipa em certo aspecto este *impedimento* cuja representação, como se vinha compreendendo até então, está permeada e anuncia uma ruptura conceitual e formal compreendida na modernidade. Supõe-se que Beckett vê, na obra de pintores cujo desdobramento frente à representação se biparte em polos diferenciados, uma vertente estética próxima daquilo que postula em sua obra. Ele se reflete na pintura cuja ordem é o caos abstrato, composições desordenadas, porém

Samuel Beckett e a Pintura

muito comportadas na sua rebeldia pictórica. Talvez porque nestas há um silêncio, ausência de composição figurativa, uma vez que não são paisagens previstas, não narram a história pela congruência dos elementos postos na tela; por serem “informes”, ele as abarca inclusive falando e escrevendo sobre elas.

Seus escritos sustentam o *fracasso* como condição de sobrevivência (*fracassa sempre, fracassa melhor*). Ironicamente, Beckett reconhece na arte uma *estética do pouco*, em alusão ao tratamento dado à pintura por seu amigo, o pintor Henri Hayden (1883–1970), que intitulou de Homem-Pintor, em seu texto.

Samuel Beckett refaz o percurso próximo ao que as vanguardas modernas já elaboravam. Assim, há um encontro de princípios oriundos da mesma insurgência, do mesmo desgaste, seja pelas circunstâncias políticas e econômicas da Europa naquele momento, seja pelo excesso de literalidade da pintura até então – ao que Marcel Duchamp descreve como “pintura-olfativa ou retiniana” –, a qual refuta justamente por não mais satisfazer a ele e seus afins.

Enfatizo que o trânsito de Samuel Beckett pela pintura sugere uma ambígua interlocução com artistas contemporâneos, em especial dois pintores: Jean Rustin (França, 1919) e Margherita Manzelli (Itália, 1968), cuja obra possui esse talvez beckettiano na sua potência estética e conceitual. Agrego, aos termos *impedimento*, *fracasso* e *estética do pouco*, postulados por Beckett, as palavras *informe*, que o autor Georges Bataille conceituou e que me parece sugestiva ao pensamento que afirma o inominável, e *disability*, de origem inglesa.

Bataille descreve o informe como uma subversão da tradicional dualidade de forma e conteúdo. No “Dicionário Crítico”, elaborado para a revista Documents, Bataille assim define o verbete “informe”: “Assim, informe não é tão-somente um adjetivo com determinado sentido, mas um termo que serve para desconcertar a exigência de que cada coisa, via de regra, tenha sua forma. Aquilo que ele designa carece de direitos, sob todos os aspectos e pode, a qualquer momento, ser amassado, feito uma aranha ou um verme. Com efeito, para que os acadêmicos estejam contentes, seria necessário que o universo adquirisse forma. Aliás, toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma sobrecasaca àquilo que é uma sobrecasaca matemática. Afirmando, entretanto, que o universo não se parece com nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é parecido com uma aranha ou com um cuspe.” (BATAILLE, Georges. Informe. In: Oeuvres Complètes I. p. 217) in Raul Antelo. Consultado em abril de 2006.

Segundo Fábio de Souza Andrade, no prefácio de *Mal Visto Mal Dito e Despovoador*, a obra de Beckett des-orienta o leitor, “descarta a leitura habitual, preguiçosa e refém das convenções, da ficção e de sua contraparte, a ‘realidade’” (BECKETT, 2008, p. 7). Considerando como “desconfiança com os modelos clássicos do realismo”, este autor analisa com propriedade esta instabilidade em classificar os romances de Beckett, uma vez que desconstruiu, em vários aspectos, termos e estruturas narrativas já conhecidas do grande público.

Samuel Beckett e a Pintura

Dentro desta constatação observa-se uma ruptura entre categorias, sendo o procedimento adotado por Beckett um dos ícones transgressores na ordem ou des-ordem de fatores que corroboram o sentido performativo analisado por autores atuais.

A perda de uma linearidade narrativa reforça o caráter do *impedimento*, estende à perda da narrativa estética, temporal, de sentido previsível. Apreende-se o fragmento, a palavra fora da frase, a simbólica envolvida no acontecimento, o silêncio, as pausas, o som do corpo. Beckett toma posse do fracasso de dizer, da impotência diante da linguagem falada e que ou se exime totalmente dela ou a exacerba até o total aniquilamento do sentido. Ele se aproxima da arte pela pintura, mas seus personagens anunciam uma relação íntima com a *performance* e, na imbricação de linguagens, suas peças desmontam as máximas dicotômicas de feio/bonito, certo/errado, bem/mal, etc.

Apresento aqui uma imagem que antecede a argumentação acerca da pintura de Jean Rustin e sua relação com Beckett. É importante ressaltar que muitas e diversificadas abordagens da obra deste comportam leituras as mais insólitas e singulares. Tento dar a ver que o olhar lançado aqui não é único, mas que tende a se lançar na ordem da dor e da ironia desta, do *nonsense* e do sentido da decrepitude. Se nos ativermos aos quadros, poderemos nos defrontar com esta possível leitura, com este aporte dado pela inteligência crítica no sentido da derrisão.

Penso tecer algumas considerações sobre artistas os quais elejo para buscar uma aproximação com Samuel Beckett, em especial com *Molloy*. Inicialmente tento aproximar os seres pintados por Jean Rustin, por seu caráter insólito e confrontador, de uma das faces do personagem, o *Molloy*, que se apresenta desprovido de armas e verniz social, que transita pela sociedade à sua margem; é um *outsider* cuja interlocução é mínima, é confusa, é simples e complexa. De imediato o aproximo dos quadros de Rustin, desprovidos de sentido, fracassados, abandonados ou apenas isolados de uma contaminação artificial e débil com as normativas estabelecidas.

Entro em contato com a pintura de Jean Rustin em 1996, numa visita ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo — o MAC/USP, cuja exposição acontecia paralelamente à 23ª Bienal Internacional de São Paulo. Foi uma experiência muito surpreendente estar diante dos quadros (e não de reproduções bidimensionais) desse pintor pela primeira e única vez, do qual eu nunca até então havia ouvido falar. Minha reação inicial foi fazer uma reverência a um mestre que me apresentava uma obra tão próxima daquilo que eu ansiava um dia poder elaborar, não apenas tecnicamente, mas com a profunda capacidade de reflexão, de tocar o observador nas suas veias, porquanto eu me senti como num espelho cujas figuras me olhavam lá de dentro.

O tratamento dado por Rustin ao corpo, na pintura, sugere uma escolha. Após ser reconhecido como um pintor abstrato cujo processo marca sua primeira fase com cores mais puras e formas não figurativas, na sua segunda fase ocorre uma mudança marcada pela estruturação de corpos mais próximos da figuração, des-saturação da paleta, tonalidades rebaixadas, quase nenhum contraste. O tom esmaecido da pele corresponde à palidez, às marcas cujas pinceladas traduzem

Samuel Beckett e a Pintura

manchas, asperezas, texturas que não visam à hiperrealidade, mas afirmam que são pinturas de corpos, rostos, em contextos muito impessoais. Uma cadeira, uma poltrona, um interruptor de luz, poucos elementos são parte do cenário pictórico, além do mais importante: o corpo em condições frágeis a nos encarar francamente.

A palavra *disability* propõe um jogo com os termos cunhados por Beckett. O termo emerge da presença deste corpo nu e não jovem, não proporcional e de aparência frágil, na superfície da tela, no caso de Jean Rustin, além de nos fazer pensar sobre o que seria esta des-habilidade que se supõe constituí-lo. Os corpos em Beckett estão muitas vezes na condição *disability*, colocados em jarros em *Play*, em latões como em *Fim de Partida*, em um lugar inóspito como em *Esperando Godot*, em um lugar abandonado como em *Rough for Theatre* ou em um monte estranho como é o caso de Winnie em *Dias Felizes*. Conceitualmente a tradução do verbete seria

(...) uma deficiência é um problema na função ou estrutura do corpo; uma limitação da atividade é uma dificuldade encontrada por um indivíduo na execução de uma tarefa ou acção, enquanto uma restrição de participação é um problema experimentado por um indivíduo no envolvimento em situações da vida. Thus disability is a complex phenomenon, reflecting an interaction between features of a person's body and features of the society in which he or she lives. Assim, a deficiência é um fenômeno complexo, refletindo uma interação entre as características do corpo de uma pessoa e as características da sociedade em que ele ou ela vive.—World Health Organization (Organização Mundial da Saúde) <<http://en.wikipedia.org/wiki/Disability&ei=kevVT9>> Acesso em .

Aproprio-me de um termo em inglês para tecer um pensamento sobre certa impossibilidade a qual traduzida literalmente seria uma não-habilidade, cuja condição pode sugerir a condição de fracasso inerente ao artista a qual Samuel Beckett postulou. *Disability* seria um estado de coisas no qual os autores aqui mencionados estabelecem, para seus personagens, uma ironia da condição da existência na precariedade do corpo em uma ambígua condição de fragilidade/força e potencialmente transgressão.

Esta leitura visa introduzir o leitor a uma possibilidade de reflexão acerca da contribuição de Samuel Beckett à arte atual, uma vez que a relação entre obras busca proporcionar esta mesma contribuição ao debate contemporâneo entre áreas que dialogam.

Interlocução

As pinturas de Jean Rustin remetem a uma incerteza; não se pode apreender até que ponto as pessoas reconheceriam Beckett nelas. Há uma apresentação do corpo em ações mínimas, quase prostração frente ao observador, o qual pode se perguntar quem se apresenta para quem, qual a condição de estar nesse lugar, onde, por quê, para quê e para quem.

A aproximação pode se dar, justamente, no distanciamento temporal e espacial, como se pudesse haver uma interlocução perpétua, independente da presença física dos autores. Um corpo presentificado no espaço bidimensional da pintura remete ao corpo presente numa montagem teatral, mas sobretudo pelo texto que fundamenta a peça teatral, mesmo com uma dramaturgia tão complexa quanto a de Beckett. O princípio conceitual de *impedimento*, a busca por um mínimo de narrativa textual, supõe uma certa fragilidade [*disability*] assumida frente ao discurso do outro e ao seu próprio. Essa impossibilidade do diálogo faz-nos pensar o quanto isto nos diz respeito cotidianamente, mas também no quanto traduz nosso sentimento de *fracasso* diante de circunstâncias, pessoas, fatos.

Samuel Beckett fala da impossibilidade de pintar, de dizer, de nomear. Daí, talvez, a necessidade de monólogos, aliados a falas compulsivas, a tonalidades de cinza. Uma referência importante é a peça *Rockaby* (1981). A caracterização de uma mulher cujo rosto está quase imerso na sombra, que em um ritmo constante balança a cadeira enquanto narra os fatos de sua existência, sugere que para Beckett o rosto necessita de um tratamento, tal qual a pintura, que lhe desse a constituição de morte ou de apatia, que a anunciasse como um *conto de terror*, como a máscara que se torna qualquer rosto diante da resignação, da submissão à vida e à morte. Deleuze chamou de *rosto-paisagem*, que remete ao que considera um *mundo desterritorializado*, paisagens desconhecidas, das quais Beckett fragmenta o sentido, aludindo à perda de referencial por parte do observador tanto pelo aspecto físico do personagem quanto pelo lugar em que se encontra.

Se pudesse traçar uma aproximação entre o rosto da mulher na cadeira de balanço e o rosto pintado nas telas de Margherita Manzelli (Itália, 1964), diria que há aí uma interlocução sutil. Quando na pintura o tratamento dado oferece ao olho o caráter ambíguo da “etriedade” do corpo, é na voz presente na veste, no ambiente, nas cores da paleta e na proporção do quadro que se buscam os sinais dessa voz. É por aí que entendo como se pode ler a imagem: no fragmento e no contexto em torno, às vezes no título, às vezes no lugar da exposição. Certamente, no caso desta artista, a leitura está contida no olhar, nos buracos negros do rosto da figura, que traduz o inquestionável e o inominável em Beckett pela pincelada que torna difusa e desestabiliza a noção de beleza, de jovialidade, de tempo e espaço. Para a crítica ergue-se o sentido da fragilidade, da presença da mulher em espaços que seriam familiares, mas soam áridos (pois o que é uma cadeira de balanço senão um objeto extremamente familiar, doméstico e carregado de memória?) No entanto, é ele que o autor escolhe para ali inserir a memória da morte, da impotência diante dos atos, daquilo que não mais pode se sustentar; o objeto intimista assume ser o suporte de uma narrativa impotente e malograda de contar a história da vida.

É o rosto da mulher na sombra que emana a voz de tom monótono, sem nuances, sempre com a mesma entonação, a voz de uma mulher cansada. Mas esse rosto, justamente por não se apresentar pleno na luz, é que sugere o fascínio pelas coisas que quedam fracassadas. É a impossibilidade de se mostrar completamente, é o escuro abarcando o corpo, é a *desterritorialização* da estética onde preto e bran-

Samuel Beckett e a Pintura

co e os matizes cinzentos inscrevem a beleza em Beckett; é o cinza que confere a cor mais apropriada e todos os desdobramentos cromáticos que rebaixam a cor a uma sombra — como a vida, quando fica cansada, perde a exuberância e o frescor, mas ganha na força do inapreensível, dos mistérios, do que não tem uma borda, e tem, suscita, sugere um limiar. “Beckett escreve em cinza.” (TIBURI, 2006, p. 258)

[...] que tudo fique escuro, que tudo fique claro, que tudo permaneça cinza, é o cinza que se impõe, para começar, sendo o que é, podendo o que pode, fingir de claro e de escuro, podendo se esvaziar deste, daquele, para não ser mais um que o outro. Mas talvez eu teça sobre o cinza, no cinza, ilusões. (BECKETT, O Inominável, 2009, p. 41)

A paleta de todos os artistas até aqui mencionados é a paleta da des-saturação. Mesmo que em Manzelli algumas obras apresentem uma certa exuberância de tons, são momentos e lugares específicos. O azul nos quadros desta é celestial, frio e infinito, o que sugere que ela tenha interesse no vazio, mas o vazio do espaço infinito, nem sempre o da escuridão ou do branco absoluto. Acredito que a diferença esteja no caráter conceitual dos espaços apresentados nas pinturas, a despeito da cor que em certo modo dialoga. Os espaços que comportam os corpos são muito importantes, são cruciais para suscitar identificação ou abjeção, porque são espaços interiores, frios e impessoais. Embora Manzelli apresente sua personagem em uma cama, a proporção desmesurada trai uma relação normativa com esta, sendo a pintura o espaço do *impedimento*.

A artista Margherita Manzelli (Itália, 1968) é uma presença figurativa forte na pintura contemporânea, na qual o corpo ocupa uma posição dentro do quadro que remete aos conceitos pensados em Rustin, mas com um tratamento diferente e singular.

Em análise comentada de sua obra, a crítica Alessandra Pioselli menciona que:

Em suas novas pinturas em grande escala de óleo, o espaço torna-se um plano abstrato de cor preto e branco, acendem a luz amarela ou profunda em verde ácido. Nas obras expostas sob o título “Un cielo senza fine” (Um céu sem fim) flutuam curvados corpos femininos, figuras quase sufocadas pela luz penetrante e ofuscante, o que acentua o isolamento hierático. Inquietação onde emanam frágeis figuras e insatisfações; olhares ásperos fixamente envolvem o olho do espectador. Ambientes lívidos e sombrios marcados por uma subjetividade nervosa e difícil, uma tensão contida nos corpos e condensada em estado febril, os olhos questionando — estes são os elementos que Manzelli sempre coloca no centro de seu trabalho. Aqui, como em suas pinturas anteriores, os olhos olhando para o espectador se tornam o ponto focal da composição, o lugar de onde se projeta uma energia que contrapõe a impressão geral de fraqueza do sujeito. (PIOSELLI, 2012, p. 1)

Observando elementos de predominância e recorrência em sua obra, constata-se uma sensível relação entre o corpo e o espaço que remete a uma cena intimis-

Samuel Beckett e a Pintura

ta, doméstica, como um ambiente limpo e organizado de uma casa. Porém, em dissonância com a expressão do rosto da figura, parece haver um sentimento de impotência diante deste:

Mesmo na ausência de tais gestos, a pintura continua a ser uma emanção do corpo. Não é por acaso que os sujeitos das telas de Manzelli (...) sempre foram mulheres frágeis e problemáticas, aparentemente perdidas em espaços potencialmente perigosos, embora domésticos. Elas são quase sempre figuras solitárias que se assemelham entre si, como se fossem várias imagens de uma única persona. Mas, enquanto as pinturas de longe se assemelham a autorretratos, a artista sempre insiste que não tem desejo de retratar-se em comparação com trabalhos anteriores. As pinturas neste projeto mostram uma forte sensação de solidão, acentuada pelo fato de que as figuras vagueiam em um espaço despojado de quaisquer elementos de identificação. Estes não são descrições mais longas de interiores domésticos, o que poderia pressupor a existência de relações invisíveis, um vazio sem coordenadas – algo como o espaço de consciência, talvez. Me pego pensando se não é o caso da artista distanciar-se dela mesma por causa do envolvimento com a sua pintura, que ela acha muito intensa emocionalmente. (PIOSELLI, 2012, p. 2)

A presença feminina, os velhos, as relações afetivas aparecem em muitos trabalhos de Beckett como uma irônica reflexão, por isso a escolha de Winnie, de *Dias Felizes* (1960/1961), como ícone para supor uma aproximação do olhar crítico da pintora Margherita Manzelli. A obra desta é composta de muitas figuras femininas apresentadas em condição de isolamento, posto que a cor rebaixada e às vezes mais pura comporta um olhar reflexivo sobre o corpo.

Ao trabalhar com a presença feminina em espaços nem sempre fáceis de identificar, Manzelli opera na via das fragilidades, da resistência frágil, débil num espaço de grandes proporções. Isso a aproxima de Beckett, porquanto é o ser frente ou posto em um lugar qualquer que remeta à casa, a alguma possível relação com esta, e convoca o observador a ser cúmplice dessa impotência diante da vida.

Nas pinturas da artista Margherita Manzelli, a luz parece estar sempre colocada a alguns metros de distância do objeto, de forma a iluminar o rosto da modelo no exato momento em que seus olhos se fixam na cena. As áreas mais escuras, por outro lado, não são determinadas por iluminação específica, mas são o resultado de um sistema de effondrement (afundamento/ocultamento) dentro da própria tela, isto é, uma escala metafórica, que mergulha na obscuridade formando um padrão a partir do universo psicológico e emotivo da modelo. Embora os objetos na obra de Manzelli sejam traduzidos pela fisiologia dos olhos (definição volumétrica da anatomia, utilização de uma única fonte de luz e chiaroscuro decorrente), eles tendem à abstração, em parte devido à aridez da pintura, e em parte pela memória seletiva da artista.

Samuel Beckett e a Pintura

Pintados a partir da memória, Manzelli descreveu seus retratos como mulheres que conheceu ou viu alguma vez na sua vida, às quais sobrepôs características físicas segundo seu próprio estilo. Embora algumas figuras pareçam-se com a artista, suas pinturas não são autorretratos, mas sim uma interpretação imaginária de mulheres cuja existência física ou psicológica ficou subordinada a uma ideia no ato de pintar. (COLOMBO, catálogo, 2002)

Ao observar atentamente estes rostos femininos, constata-se uma dupla condição que oscila entre a jovem e a velha. Há frequentemente uma alusão a um corpo magro, jovem, talvez sugerindo fragilidade, e a velhice na apresentação do olhar. Lacan mencionava o termo pulsão escópica como um olhar devorador, uma pulsão que devora. Há nos rostos dessa pintora uma frontalidade, presente também em Rustin, que nos faz refletir a nós mesmos na imagem do quadro. Se fosse possível arriscar em termos literários, eu diria que algumas pinturas são monológicas e outras dialógicas, umas por apresentar uma voz única, interna, hermética e outras que propõem esse diálogo silencioso entre figuras, dentro e fora do quadro. Ou seria a pintura sempre dialógica, independentemente de sua composição?

Na peça teatral *Rockaby*, *Berceuse* ou *Cadeira de Balanço* (1981), Beckett propõe uma estrutura muito singular para uma apresentação, seja de teatro ou de cinema. Uma mulher numa cadeira de balanço conta histórias de sua vida. Um fundo escuro, pouca iluminação, lentamente a voz vai pronunciando as palavras. Enquanto se balança, a mulher com um longo vestido move-se apenas pela cadeira. Alguns closes anunciam uma fala, aliás uma única palavra: seria a estética do pouco, como afirmam alguns autores.

Por três vezes a voz monótona para, assim como o balançar da cadeira, ao mesmo tempo que a iluminação diminui. Após um tempo longo (diz a rubrica) a mulher se estimula dizendo: “Ainda”, palavra que, aliás, inicia o texto, indicando ser uma sequência. Continuam os movimentos e a fala. E tudo recomeça: voz e movimentos da cadeira. A cada palavra, porém, a iluminação diminui mais e mais, até a extinção final. (BERRETTINI, 2004, p. 219)

Aqui a presença austera e solene da mulher na cadeira, aliada à lentidão da fala sincronizada com o balanço, torna desconfortável, em certo aspecto, a posição do espectador. Juntando-se o teor do texto, nota-se que Beckett remete evidentemente à morte, ao tempo da vida que conduz a esta. A fala lenta, pausada, monótona suscita uma espera, ao mesmo tempo que desesperança, parecendo uma conformada consciência de que o fim está próximo, enquanto articula palavras pausadamente. A cena, composta de uma mulher envelhecida num longo vestido preto, com algum brilho tênue, na posição em que se encontra, se aproxima muito de uma estética que se poderia chamar de antropomórfica. O que há de mais humano no humano, justamente na condição natural do ser, que é a forma da decrepitude e da morte.

A morte trabalha conosco no mundo: poder que humaniza a natureza, que eleva à existência o ser, ela está em nós, como nossa parte mais huma-

Samuel Beckett e a Pintura

na; ela é morte apenas no mundo, o homem só a conhece porque ele é a morte por vir. Mas morrer é quebrar o mundo: é perder o homem, aniquilar o ser; portanto, é também perder a morte, perder o que nela e para mim fazia dela morte. Enquanto vivo, sou um homem mortal, mas, quando morro, cessando de ser um homem, cesso também de ser mortal, não sou mais capaz de morrer, e a morte que se anuncia me causa horror, porque a vejo tal como é: não mais morte, mas a impossibilidade de morrer. (BLANCHOT, http://hospiciomoinhodosventos.blogspot.com/2011/09/morte-escritura-morte-trabalha-conosco_07.html) Acesso em 12 jan 2012.

Beckett fala da impossibilidade de pintar, de dizer, de nomear. Daí, talvez, a necessidade de monólogos: toda a sua obra é permeada destes, como se a solidão fosse essencial à reflexão acerca desta impossibilidade de diálogo.

Quando o foco é o rosto da mulher na cadeira de balanço, penso que a caracterização original era de uma mulher cujos traços remetam à velhice, ou mesmo a umas marcas do tempo que o tornam gasto, cansado, pálido. Isso sugere que, para Beckett, o rosto necessitava de um tratamento, tal qual a pintura, que lhe desse a constituição de morte, que a anunciasse, como um conto de terror, como a máscara que se torna qualquer rosto diante da tragédia, da dor e da morte. Não me refiro a certas expressões maquinizadas, refiro-me ao véu que o recobre diante destas situações que conduzem ao envelhecimento do corpo antes do tempo. Pode ser o que Deleuze chamou de *rosto-paisagem*.

Se pudesse traçar uma aproximação entre o rosto da mulher na cadeira de balanço e o rosto pintado nas telas de Margherita Manzelli, diria que há aí uma interlocução sutil. Quando na pintura o tratamento dado oferece ao olho o caráter ambíguo da “etriedade” do corpo, é na voz presente na veste, no ambiente, nas cores da paleta e na proporção do quadro que se buscam os sinais dessa voz. É por aí que entendo como se pode ler a imagem: no fragmento e no contexto em torno, às vezes no título, às vezes no lugar da exposição, mas certamente, no caso desta artista, a leitura está contida no olhar, nos buracos negros do rosto da figura, que traduz o inquestionável e o inominável em Beckett, pela pincelada que torna difusa e desestabiliza a noção de beleza, de jovialidade, de tempo e espaço. Se aos críticos se ergue o sentido da fragilidade, da presença da mulher em espaços que deveriam ser familiares e soam áridos, pois o que é uma cadeira de balanço senão um objeto extremamente familiar, doméstico e carregado de memória? No entanto, o autor o escolhe para nele inserir a memória da morte, da impotência diante dos atos, daquilo que não mais pode se sustentar; o objeto aparentemente inofensivo e intimista assume ser o suporte da dor, do desconhecido e do terrífico.

É o rosto da mulher na sombra que emana a voz de tom monótono, sem nuances, sempre com a mesma entonação, a voz de uma mulher cansada. Mas esse rosto, justamente por não se apresentar pleno na luz, é que sugere o fascínio pelas coisas que quedam fracassadas. É a impossibilidade de se mostrar completamente, é o escuro abarcando o corpo, é a desterritorialização da estética onde preto e bran-

Samuel Beckett e a Pintura

co e os matizes cinzentos inscrevem a beleza em Beckett; é o cinza que confere a cor mais apropriada e todos os desdobramentos cromáticos que rebaixam a cor a uma sombra — como a vida, quando fica cansada, perde a exuberância e o frescor, mas ganha na força do inapreensível, dos mistérios, do que não tem uma borda, e tem, suscita, sugere um limiar. “Beckett escreve em cinza.” (TIBURI, 2006, p. 258)

A paleta é a paleta da des-saturação. Mesmo que em Manzelli algumas obras apresentem uma certa exuberância de tons, são momentos e lugares específicos. O azul nos quadros desta é celestial, frio e infinito, o que sugere que ela tenha interesse no vazio, mas o vazio do espaço infinito, nem sempre o da escuridão ou do branco absoluto. Em Rustin, a cor é o cinza colorido, é a paleta da pincelada sobreposta, quase sempre mais para o branco, num rebaixamento da cor, priorizando a cor da pele, da parede, da mobília. Isso difere de Manzelli, que prefere a estampa, o *patchwork*, a noção de uma casa doméstica; em Rustin são espaços quase hospitalares. É preciso lembrar, no entanto, que a casa de internação é uma casa, porém bem menos intimista que a anterior. Acredito que a diferença esteja no caráter conceitual dos espaços apresentados nas pinturas, a despeito da cor que de algum modo dialoga. Os espaços que comportam os corpos são muito importantes, são cruciais para suscitar identificação ou abjeção, porque são espaços interiores, frios e impessoais. Mesmo que Manzelli apresente sua personagem em uma cama, a desproporção da mesma, a limpeza e arrumação sugerem contraditoriamente um lugar não tão confortável como deveria e poderia.

Em Beckett é o objeto que mais significa, isto é, potencializa o significado do corpo, indica a carência, a impotência, a indiferença e a ausência do indivíduo em relação a ele.

No palco ou no texto, é a cadeira de rodas, a cadeira de balanço, o chapéu, as roupas, a bicicleta, as pedras. Beckett elimina a cor praticamente, escreve uma peça radiofônica em 1959 chamada *Cinzas* — cor que predomina em sua estética do pouco. Ele escreve uma peça radiofônica com o nome *Embers*, em inglês, *Brasas*, que em francês ficou *Cendres* (*Cinzas*).

Um tratamento que impõe uma reflexão acerca do rosto, da figura da modelo, esse jogo de sombras produz uma dramaticidade curiosa no observador. Remeto-me a Manzelli, mas a Beckett sobretudo. Como diria Wim Wenders, a vida é colorida, mas o preto e branco é mais real. Não é por acaso que Beckett acinzentava sua obra, seja texto, imagem, personagem — como poderia ser outra cor? A luz de um tratamento exuberante?

Se o que se traz à tona é a incapacidade de lidar com a certeza da morte, e ao mesmo tempo de lidar com ela em uma espera impossível, se estabelecem relações de impedimento, fracasso, sem o sentido que lhes daria razão de ser, objetividade e esperança.

O caráter existencialista pelo qual Beckett também é reconhecido deflagra um universo triste, porém não menos irônico e patético, a favor de uma condição mais que historicamente postulada. Em Nietzsche encontra-se posta toda uma potência

Samuel Beckett e a Pintura

reflexiva acerca deste, em toda sua obra, especificamente no livro *Humano, Demasiado Humano* (1880).

O pensamento desse autor está presente em toda a abordagem de ruptura com as máximas estabelecidas pelo discurso de poder nas sociedades ocidentais. Seria irrelevante aqui pontuar estas questões, uma vez que é impossível não reconhecer o pensamento nietzscheano em toda a obra de Georges Bataille, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Giorgio Agamben e os autores que operaram à margem (ou dentro do sistema, polemizando-o através de uma voz transgressora) das relações críticas sociais do século XX.

Beckett, por sua vez, acredita, mas sobretudo na impossibilidade de crer.

Que tédio. Se eu passasse para a pedra? Não, seria a mesma coisa. Os Louis, os Louis, é mesmo dos Louis de que se trata? Não, não especialmente. Mas durante este tempo o outro se perde. Em que ponto estão os meus projetos, eu tinha projetos, há pouco. Talvez ainda tenha alguns por dez anos. Vou mesmo assim continuar um pouco, pensando em outra coisa, não posso ficar aqui. Ouvir-me-ei de longe, o espírito longe, falar dos Louis, falar de mim, o espírito errante, longe daqui, entre suas ruínas. Então só ficou a senhora Louis na cozinha. Ela sentou-se perto da janela e abaixou o pavio do lampião, como ela fazia sempre antes de soprar, pois ela não gostava de soprar um lampião ainda quente. Quando ela julgou suficientemente frios o globo e o vidro levantou-se e soprou. Ficou um instante irresoluta, com as mãos apoiadas na mesa, antes de sentar-se de novo. Quando seu dia acabava outro dia levantava-se sobre outros afazeres, dentro dela, os da vida bestamente tenaz, de dores diligentes. Sentada, indo e vindo, ela as suportava melhor que deitada. Do fundo desta fadiga sem fim ela não cessava de chamar com todas as suas forças, o dia e a noite, a noite e o dia, com horror, essa luz da qual disseram-lhe sempre que ela não a saberia conceber, pois não era uma luz propriamente dita. (...) Na cozinha impregnada das penas diurnas a noite parecia-lhe menos noite, o dia menos morto.” (BECKETT, Malone Morre, 1973, p. 100)

Em relação às diversas considerações da obra beckettiana, tenho convicção de que sua abordagem no ensaio crítico acerca da pintura dos irmãos Van Velde configura um olhar — ainda que desprezado por ele, que intitulou seus escritos de *disjecta*, ou seja, dejetos —, anuncia uma quebra nos paradigmas da pintura no século XX, questionando a noção de representação e os conceitos de poder e domínio do artista, e põe em discussão a realidade apresentada na arte como campo de conhecimento.

Há, porém, que se pensar num pós-Beckett e nos seus princípios de impedimento e fracasso. Ao remeter à obra produzida por autores contemporâneos, valida-se uma possível reflexão sobre estes na transcendência formal de alguns pintores que, por sua potência na apresentação do corpo, por exemplo, desestabilizam a noção de impedimento na construção formal e refazem outra conduta igualmente

reflexiva — a da possibilidade de não fracassar, mas de apresentar o fracasso da realidade frente à obra, através de um mais-além da forma, de uma presentificação da figura até sua máxima contundência.

Considerando

Também no teatro, e centrando num teatro brasileiro, posso perceber uma trajetória limítrofe na abordagem de Beckett, até onde este não dá conta, por existir aqui (e nas pinturas mencionadas) um aporte vertiginoso, cujo erotismo e presentificação do corpo põem em xeque a impotência diante da vida. Até onde obra e vida, ao invés de sucumbir ao fracasso, refazem o percurso. Potencializam-se, ambas, no olhar voluntarioso do artista latino americano despojado e perspicaz que entende o limite e o estende ao âmbito de um limiar. Há uma forte referência a José Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina, ao grupo Vertigem, ao Erro Grupo, à pintura contemporânea que provoca a linha divisória entre artista e sujeito e desestabiliza o sentido do impedimento porque opera pela via da vida cotidiana nua e crua, em toda sua complexidade.

É apresentada ao público que se torna parte, porque este tem consciência de estar dentro do vórtice crítico, porque a faz, conduz a um estado vertiginoso estético que, ao afirmar o fracasso, potencializa e transcende suas reservas e, através de uma mística conceitual, reelabora o sentido do impedimento e o desborda em uma epifania. Tal epifania não foi considerada por Samuel Beckett em seu ensaio sobre a pintura abstrata — isto só ocorreu na condição póstuma, depois da passagem do século, quando foi possível reconsiderar suas reflexões e, assim, visitar Beckett como um visionário crítico e consciente de que havia uma linha limite e um abismo limiar.

Referências bibliográficas

- > AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Lisboa : Relógio D'Água, 2010.
- > _____. **Profanações**. São Paulo : Boitempo Editorial, 2007.
- > BATAILLE, Georges. **Acéphale: religion/sociologia/filosofia 1936-1939**. Buenos Aires : Caja Negra, 2005.
- > _____. **A Experiência Interior**. São Paulo : Ática, 1982.
- > _____. **El Erotismo**. Buenos Aires : Sur, 1980.
- > _____. **História do Olho**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- > _____. **Las Lágrimas de Eros**. Barcelona : Tusquets, 1997.
- > BAKHTIN, Mikhail. **Para uma Filosofia do Ato Responsável**. São Carlos : Pedro&João Editores, 2010.
- > BAUDRILLARD, Jean. **A Transparência do Mal: ensaios sobre fenômenos extremos**. São Paulo : Papyrus, 1990.
- > BECKETT, Samuel. **Disjecta Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment**. Grove Press INC. : New York,
- > _____. **Le Poesie**. Torino : Einaudi Editore, 1999.
- > _____. **Malone Morre e Dias Felizes**. Rio de Janeiro : Opera Mundi, 1973.
- > _____. **Molloy**. São Paulo : Globo, 2007.
- > _____. **Novelas**. São Paulo : Martins Fontes, 2006.
- > _____. **O Despovoador/Mal Visto Mal Dito**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- > _____. **O Inominável**. São Paulo : Globo, 2009.
- > _____. **Quello Che è Strano, Via**. Milano : SE, 2003.
- > _____. **Teatro Completo**. Torino : Einaudi-Gallimard , 1994.
- > BERRETTINI, Célia. **Samuel Beckett Escritor Plural**. São Paulo : Perspectiva, 2004.
- > BOURGEOIS, Louise. **Destruição do Pai Reconstrução do Pai**. São Paulo : Cosac&Naify, 2000.
- > CORTÉS, José Miguel G. **El Cuerpo Mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)**. Valencia : Generalitat Valenciana, 1996.
- > _____. **Orden y Caos – un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte**. Barcelona : Editorial Anagrama, 1997.
- > COURTINE, Jean Jacques (org.). **História do Corpo – As mutações do olhar Século XX**. Vol.3. São Paulo : Vozes, 2008.
- > DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo : Editora 34, 1992.
- > DELEUZE, Gilles./GUATTARI, Felix. **Mil Platôs capitalismo e esquizofrenia**. Vol.1-5. São Paulo : Editora 34, 1996.

Samuel Beckett e a Pintura

- > DERRIDA, Jaques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo : Perspectiva, 2005.
- > ECO, Humberto (org.). **História da Feiúra**. São Paulo : Record, 2007.
- > JANVIER, Ludovic. **Beckett**. Rio de Janeiro : José Olympio, 1988.
- > KRAUSS, Rosalind. **El Inconsciente Optico**. Madrid : Tecnos, 1997.
- > _____. **O Fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- > KRISTEVA, Júlia. **Poderes de La Perversión**. Buenos Aires : Siglo Veintiuno, 1989.
- > LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura. Vol.1-14**. São Paulo : Editora 34, 2006.
- > MARISSEL, Andre. **Samuel Beckett**. Paris : Editions Universitaires, 1963.
- > NIETZSCHE, Friederich. **Humano Demasiado Humano**. São Paulo : Companhia das Letras, 2000.
- > RUSTIN, Jean. **Enfers N. 2**. Paris : Plaine Marge, 1994.
- > SILVA, Tomas Tadeu da (org.). **Nunca Fomos Humanos – nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte : Autêntica, 2001.
- > SAGAZAN, Olivier de. **La Violence en Art**. Paris : Galerie Marie Vitoux, 2007.
- > SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Porto Alegre : L&PM, 1997.
- > SONTAG, Susan. **Questão de Ênfase**. São Paulo : Cia das Letras, 2005.
- > TONEZZI, José. **A Cena contaminada: um teatro das disfunções**. São Paulo : Perspectiva, 2011.

Periódicos/Artigos

- > BORGES, Gabriela. **A poética televisual de Samuel Beckett**. Galáxia, volume 8, pág.149/160, setembro de 2004.
- > GONTARSKI, Stanley E. **Revisando a Si Mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett**. Sala Preta, Programa Pós Graduação Artes Cênicas ECA/ USP, volume 8, pág. 261/279, 2008.
- > TIBURI, Márcia. Filosofia Cinza. In: SELIGMAN-SILVA (org.). **Palavra e Imagem: memória e escritura**. Chapecó, Argos, pág.257/287, 2006.
- > VASCONCELLOS, Cláudia. **Figuras Infernais no Teatro de Samuel Beckett: Paradoxo e Inconcluidência**. XI Congresso Internacional da ABRALIC. pág.1/7, julho de 2008.
- > VILLEGAS, Juan. **Da Intervisualidade: Pintura e Teatro**. Urdimento, Programa de Pós Graduação em Teatro – UDESC, Volume Número 15, pág.23/40, outubro 2009.

Catálogos

- > Jean Rustin – Foundation Rustin – Paris, 2007.
- > Margherita Manzelli – XXV Bienal Internacional de São Paulo, 2002.
- > Rustin – Obras Recentes – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo 1996.

Samuel Beckett e a Pintura

Adriana Maria dos Santos, professora colaboradora de Desenho do departamento Artes Visuais do Centro de Artes UDESC

afanisis@gmail.com