

A ESTÉTICA DE SAMUEL BECKETT

Renan SALMISTRARO ¹

Resumo: No período em que se prepara para escrever as obras pelas quais é conhecido – a peça *En Attendant Godot* e os romances *Molloy*, *Malone Meurt* e *L’Innommable* – Beckett escreve uma série de ensaios sobre os quadros dos irmãos Geer e Bram van Velde e dos pintores Henry Hayden e Jack Yeats. Inclusive aborda a situação da poesia irlandesa do período. Esses ensaios não chegam a constituir uma complexa reflexão estética, porém apontam preocupações quanto à criação artística que são constantes ao longo de toda a sua carreira literária. A partir desses ensaios é possível descrever como Beckett parte de uma estética da relação para uma estética da não-relação. A primeira toma a realidade do “mundo real” como base da representação. Para a segunda, deixa de haver distinção entre “real” e “fictício”. Há apenas uma única realidade que é representada de diferentes formas, seja na arte, seja no mundo real.

Palavras-chave: estética, Beckett, arte abstrata.

Résumé: La fin des années 1940 est une période d’intense activité, quand même Beckett écrit *En Attendant Godot*, *Molloy*, *Malone Meurt* et *L’Innommable*. Pendant cette période, il a également écrit plusieurs essais sur l’art abstrait. Ces textes ne correspondent pas à une réflexion esthétique complexe, mais ils soulignent les plus évidentes inquiétudes de l’auteur au sujet de la création artistique. Ainsi, ils peuvent nous donner les indices d’une esthétique de la non-relation, c’est à dire, quand il n’y a pas de différence entre le « réel » et le « fictive ».

Mots-clés: esthétique, Beckett, l’art abstrait.

¹ Mestrando em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas.

Se o romance é a expressão do indivíduo ou a auto-expressão de uma consciência, a trilogia de Beckett é uma sátira do romance, por expor a consciência a partir do que falta: a consciência de não se saber onde está (Molloy); a consciência de não se saber quem é (Malone); e a consciência de não saber o que dizer (Inominável). Esses romances esgotam a busca da identidade, da voz própria, de uma compreensão do ser. Estão no limite extremo não apenas do romance, como de qualquer criação artística. Tanto que ao fim de *L'Innommable*, o autor encontra-se em um impasse real, sem saber mesmo como continuar. *Textes pour rien* reflete este momento em sua carreira literária e a conseqüente transformação de sua escrita. O impasse do Inominável tem origem na inviabilidade de entender a natureza das coisas através da linguagem, mas é um pouco mais do que isso: o problema não é apenas a incapacidade de ver e de dizer, mas de saber quem vê e quem diz. O Inominável, sem corpo e sem nome, é o atestado da falta de identidade.

O impasse parece ter sido superado pela decisão de apenas explorar as imagens. Sobretudo nas obras criadas após os anos sessenta, Beckett abdica, de uma vez por todas, da descrição de eventos, da cópia de situações da vida prática. Antes essas situações eram ao menos insinuadas: Murphy, apesar de se amarrar nu em uma cadeira de balanço, a seu modo foge de um casamento, a seu modo procura por emprego. Watt – a sucata despejada pelo trem – explora os limites do seu racionalismo no estranho asilo do Sr. Knott, que apesar da localização duvidosa, tem portas, cozinha e piano. *Compagnie*, por sua vez, considerado seu texto mais autobiográfico, descreve um personagem deitado na areia, imóvel. Contudo, mais intrigante que sua figura, é o narrador: seria o espírito daquele homem, a voz de sua consciência, a sua memória, tem mesmo algo a ver com o homem, aliás, a carcaça sobre a areia é ainda um homem? Os limites que Beckett tenta transpor no fim de sua carreira foram traçados desde o início dela, seus textos são uma constante reescrita do mesmo problema: a distância entre o observador e aquilo que observa.

Além de algumas resenhas escritas na juventude e do ensaio sobre Proust, quando ainda se preparava para seguir a carreira acadêmica, Beckett possui uma série de curtos ensaios publicados logo após a guerra, cuja finalidade era cobrir as despesas do autor que se fixara de uma vez por todas em Paris. Dois dos mais importantes desses textos são: “La Peinture des van Velde, ou: le monde et le pantalon” (1945) e “Peintres de l’empêchement” (1948), ambos sobre os pintores holandeses Abraham e Gerardus van Velde. Ainda vale lembrar *Three Dialogues with Georges Duthuit* (1949), três conversações sobre arte e crítica a respeito dos

pintores Tal Coat, André Masson e Bram van Velde. Há outros textos menos expressivos reunidos em *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, que abordam, por exemplo, o pintor Henry Hayden, com quem conviveu no exílio em Roussillon, e a poesia irlandesa. Os textos sobre artes visuais caracterizam-se como uma defesa da arte abstrata. Em “Peintres de l’Empêchement”, Beckett considera que a história da pintura muda à medida que muda a relação do pintor com o objeto. Este resiste à representação, seja por seus acidentes, seja por sua substância. A pintura moderna, portanto, estaria livre da ilusão de que existe mais de um objeto, para ela existe apenas um – la chose (la choseté). A partir disso, Beckett argumenta a favor de que o artista torne-se consciente de uma outra ilusão, da ilusão de que é possível representar esse único objeto. Ao artista restaria apenas representar a impossibilidade da representação. Encontra nos irmãos van Velde essa imagem do artista que ele mesmo idealiza, por praticarem “uma pintura de crítica e de recusa” da antiga relação entre sujeito e objeto, descobrindo na ausência de relação e na ausência do objeto, uma nova relação e um novo objeto. Ainda no mesmo ensaio, Beckett distingue dois impedimentos (dois tipos de artista): 1) não pode representar o objeto, pois não pode vê-lo, não pode vê-lo porque o objeto é o que é (ou seja, a natureza essencial do objeto cria imagens – que são representações – impedindo o alcance do artista); 2) não pode representar o objeto, pois não pode vê-lo, não pode vê-lo porque o artista é quem é (quer dizer, a natureza essencial do sujeito consiste na interpretação, isto é, está sempre relacionado a contextos familiares).

Os demais ensaios e resenhas apresentam o mesmo objetivo de contestar a natureza representativa (mimética) da arte. Em “La Peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon”, por exemplo, defende que a arte abstrata não é um amontoado de riscos sem sentido que pode ser realizado por qualquer criança, ela possui um sentido, ou melhor, um princípio de organização. O mundo, criado por Deus em seis dias, é caos, enquanto que a calça, que o cliente reclama o alfaiate ter levado mais de seis meses para terminar, é ordem. Para Beckett, o problema da arte representativa é que ela se presta, com sua representação, a parar o tempo. O que acontecerá quando certos objetos não fizerem mais parte do mundo visível? Por outro lado, a arte abstrata abre a possibilidade de não falar mais objetivamente e atrelado às coisas vistas, abre a possibilidade para a “coisa em suspenso”, “a coisa morta, idealmente morta”, isto é, a coisa tal como ela é, inacessível – “la chose seule, isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir”.

Com tais pressupostos Beckett contesta a interpretação de seu amigo, o poeta e crítico

literário Thomas McGreevy, sobre Jack Yeats. McGreevy entende os quadros de Yeats dentro do contexto irlandês. Para Beckett, seus quadros devem ser admirados não tanto pela capacidade de representar o local, mas por sua capacidade de mostrar o que há de obscuro na existência, por pôr uma porta onde parecia haver somente escuridão. Em “An Imaginative Work!”, a propósito de *The Amaranthers* (quadro de Jack Yeats), Beckett mostra seu entusiasmo pelo fato de o artista transformar aquilo que vê – pelo uso da imaginação – em algo novo. Eis a mesma necessidade que ele reclama para a poesia, em “Recent Irish Poetry”, artigo em que pretende analisar se os novos poetas irlandeses tinham “alguma consciência da queda do objeto da representação”. A consciência desse fenômeno é caracterizada pela distância que o artista estabelece entre si mesmo e o objeto. Sem tal consciência, ele pode apenas celebrar o vazio da sua falta de percepção. Assim os poetas irlandeses (seus contemporâneos) são divididos em dois grupos: de um lado aqueles que não se dão conta da distância do objeto da representação, chamados de antiquários (“antiquarians”) e do outro, aqueles que exploram tal distância, fazendo dela o objeto da representação, esses são os outros (“others”).

Em *Beckett and Aesthetics*, Daniel Albright descreve como a alegoria afasta Beckett do confinamento estético. A crença na criação de uma forma autêntica, capaz de oferecer uma verdadeira representação do mundo, é substituída pela alegorização da frustração artística. Esta seria a grande responsável pelo intercâmbio de Beckett entre rádio, filme, televisão, prosa e drama. A tecnologia oferece meios para alienar a subjetividade e dissociar as faculdades humanas. Na peça para a televisão, *Eh Joe*, a câmera é centralizada no rosto imóvel do personagem, enquanto que uma voz – seria a voz de sua mente? – o interroga sobre um episódio do passado. No teatro, o ator está livre do conceito de personagem. Durante os ensaios de *Godot*, Beckett orienta que tudo deve ser artificial, trata-se de uma peça e deve assim ser apresentada. A ficção assume o primeiro plano, mostra os limites da forma e, justamente por ser demasiadamente representativa é que não representa nada, conclui Albright. A arte de Beckett, dessa forma, é anti-simbolista. Enquanto que o símbolo envolve o clamor pela clarificação, o movimento da ficção beckettiana é da “pansignificance” para a “insignificance”. A sua função seria a de criar símbolos para expor os limites da representação. O cenário de *Godot*, por exemplo, é formado por uma pedra e uma árvore seca. No início do segundo ato, Vladimir passa pela árvore e observa que cresceram algumas folhas. Contudo, o segundo ato não apresenta nenhuma grande diferença em relação ao primeiro. Por que, então, a árvore muda? O tempo passou, a estação mudou? Ou, no caso de a

árvore ser uma representação da árvore da vida, o surgimento das folhas sugere a idéia de esperança, mesmo que não concretizada ao final da peça? Para Albright, esta é a técnica anti-simbólica que Beckett descobre em Bram van Velde, como revela em *Three Dialogues with George Duthuit*, quando afirma que van Velde não se limita a ir além da representação, ele precisa denunciar a “mentira” das representações anteriores, tornando explícito que a representação do mundo físico nunca foi viável a quem quer que seja.

A evidenciação da ineficácia dos símbolos é realizada por aquilo que Albright chama de “speech-noodles”. O significado das palavras é submetido à sonoridade. O que importa não é o sentido do texto e sim a sua forma musical:

Estragon: E o que ele respondeu?

Vladimir: Que ia ver.

Estragon: Que não podia prometer nada.

Vladimir: Que precisava pensar mais.

Estragon: Dormir sobre o assunto.

Vladimir: Consultar a família.

Estragon: Os amigos.

Vladimir: Os Agentes.

Estragon: Os correspondentes.

Vladimir: Os registros.

Estragon: O saldo no banco.

Vladimir: Antes de se pronunciar.

Estragon: Nada mais normal.

Vladimir: Não é mesmo?

Estragon: A mim, parece.

Vladimir: Também a mim.

Silêncio.

(BECKETT, 2005, p. 38-39).

A condição declarada de espetáculo implica na idéia de representação. Eis a pergunta mais comum: o que isso significa? A estilização da condição humana chega ao extremo na última fase de Beckett. A máxima estilização, aponta Albright, é caracterizada por expandir a variedade das relações entre os sentidos, multiplicar os significados, o que equivale a negar as referências: *Worstward Ho* nega a referência da imagem (a “imaginação morta” nunca encontra uma imagem que a satisfaça), *Comment C’est* nega a conexão entre aquilo que é apreendido pela imaginação com o que é experienciado na vida prática (devido à multiplicidade infinita de relações: antes de Pim, com Pim, depois de Pim, antes de Pim...). A condição declarada de espetáculo previne quanto à idéia de que a obra de arte representa a vida humana. Na peça *Happy Days*, Winnie está com areia até a cintura, em perfeita calma, como se fosse uma situação normal. E o texto da peça, longe de oferecer uma resposta a tal situação, trata de agravá-la ainda mais. “Another heavenly day”, diz Winnie. É possível afirmar que o sentido literal se impõe sob o sentido figurado, ou melhor, o sentido figurado se impõe como sentido literal, pois não é preciso “traduzir” a mensagem, dizer o que o monte de areia significa – a mensagem é verdadeira por mera intuição, sem maiores justificativas.

O testemunho da centralidade do inconsciente no processo criativo é fundamental na concepção estética de Beckett. O seu cuidado com a forma, sobretudo a partir dos anos sessenta, pode estar relacionado, no ato criador, com a potência do artista joyceano, como nota Gontarski. O formalismo de Beckett, entretanto, nega a forma. Ao *work in progress* de Joyce, ele impõe o *work in regress*, a busca do simples, do essencial, do universal, não sem questionar a viabilidade de atingi-los. A negação da subjetividade e do realismo encontra-se suplantada pela abstração da forma. O mundo simétrico do raciocínio é explorado para evidenciar a inabilidade humana, a ignorância e a impotência, de modo que o significado é relegado ao segundo plano. O princípio da estética de Beckett é a preocupação com a forma, quanto à possibilidade e à impossibilidade de representar o mundo externo. A vida, diz Gontarski, é encarada como um princípio caótico, dominado por uma ordem criada, imposta pelo homem, de modo arbitrário e artificial e, por isso mesmo, ineficaz e não satisfatória. A linguagem, a matemática, as leis, a religião, a lógica e até a arte são sistemas artificiais, que distorcem a realidade, que para Beckett, segundo Gontarski, não passa de caos. Logo a estética naturalista e realista que compreende a imitação da natureza estaria condenada ao superficial. O paradoxo em Beckett é descobrir uma forma que ordene o caos (fluxo desorganizado). Como a imitação periga cair em uma nova espécie de realismo, o que seria o

mesmo que substituir uma série de convenções por outra, o problema estético de Beckett é criar uma ordem interna livre das convenções e da pretensão de dar significado à realidade. Ele, portanto, não quer explicar o caos, nem investigar as suas causas: “the only chance of renovation is to open our eyes and see the mess. It is not a mess you can make sense of”.

Em *Samuel Beckett and the Philosophical Image*, Uhlmann utiliza os conceitos de Deleuze – de representação (“representation”) e apresentação (“presentation”) – para mostrar que Beckett parte de uma utilização da imagem como relação para a não-relação. A compreensão da imagem segundo Bergson, como algo entre o cérebro e o pensamento, que existe tanto no objeto quanto no cérebro, faz com que toda representação já possua interpretações. No caso da criação artística, a representação é representação da representação, isto é, o artista representa imagens que ele seleciona em sua mente, que já são, por si mesmas, representações dos objetos. A primeira motivação do artista seria então evitar o clichê (esforço que Deleuze identifica em Flaubert), cujas imagens são pré-interpretadas. Como não há uma representação ou interpretação do real, o clichê corresponde a uma reprodução de outras representações. Sua imagem deve ser evitada por já ter perdido o efeito, ter se tornado algo puramente referencial. A verdadeira imagem da representação escapa do hábito, a fim de forçar a interpretação. Essas são as imagens utilizadas como apresentação, que Deleuze explora através dos quadros de Francis Bacon e da obra de Beckett (em *Francis Bacon: logique de la sensation*). Como Ezra Pound defende em “Make it New”, o objeto deve ser “desfamiliarizado”, retirado do lugar comum, para romper com o hábito. É o que Beckett identifica em Proust, quando diz que ao emergir a consciência artística de Marcel, ele perde o mundo da superfície, pela representação da “coisa em si”. A partir dessa tradição, Deleuze procura definir as bases de uma arte que, desvinculada do imediatamente percebido, força a pensar. Ele apresenta, em primeiro lugar, dois elementos para uma definição geral da imagem: o primeiro consiste em evitar o clichê e o segundo envolve a apresentação, que supera as respostas habituais do público ao estimular seu envolvimento. Como apresentação, a imagem possui duas formas: 1) imagem autônoma (a de Francis Bacon) e 2) imagem não-representada, imagem diretamente apresentada (como em Proust).

Para Uhlmann, Beckett propaga um ideal de arte não-antropomórfica. Bacon isola a figura (a imagem enquanto forma) e, assim como Deleuze, entende que a principal função da arte é a representação de sensações e de forças invisíveis, a fim de gerar imagens que afetam o observador, sem permitir uma resposta (racional) imediata – isso porque o objeto extraído de

seu meio agiria diretamente no sistema nervoso. Beckett, por sua vez, passa de uma estética da relação a uma estética da não-relação. O primeiro indício desse movimento seria caracterizado por conexões oferecidas e repetidamente recusadas – como *Godot e God*, por exemplo. Isso funcionaria como se uma interpretação fosse oferecida simplesmente para questionar seus próprios limites. Uhlmann observa que os primeiros trabalhos de Beckett são marcados pela alusão, na maioria das vezes direta (como o Belacqua de *Dream of Fair to Middling Woman*, uma referência direta ao Belacqua de *La Divina Commedia*). No entanto, a incerteza começaria a surgir em *More Pricks than Kicks*, em virtude da multiplicidade de relações. A linha de referências Belacqua-narrador-Beckett, presente em *Dream of Fair to Middling Woman*, é desestabilizada em *More Pricks than Kicks*, por outros personagens – Walter Draff escreve “*Dream of Fair to Middling Woman*” e Hairy continua a história como um Belacqua dilacerado, quando este morre. Entretanto, em *More Pricks than Kicks* ainda permanece a alusão direta que, na visão de Uhlmann, começa a ser superada somente em *Murphy* e *Watt*. O racionalismo tolo de Watt serviria para expor a alusão – que, até então, dentro da tradição joyceana, podia ser encarada como superioridade intelectual – ao ridículo. Quando em contato com a lógica alusiva de Mr. Spiro, Watt não consegue manter a atenção, pois pertence a uma lógica diferente, composta por choro, vozes, sons ininteligíveis (coisas que não podem ser facilmente relacionadas).

Agora as alusões tendem ao esgotamento; as relações são multiplicadas à exaustão, como alternativa ao sistema que aproxima A e B. Este novo sistema, chamado por Uhlmann de estética da não-relação, inclui mais e mais referências, acumula relações sem qualquer meta específica. A imagem desse processo são as pedras que Molloy carrega nos bolsos da calça e do casaco, mudando-as de lugar de acordo com a quantidade de vezes em que foram chupadas. É possível citar a árvore de *Godot* ou o monte de areia de *Happy Days*. Ou ainda os nomes dos personagens (Malone, M-alone; *m* de mother, mère, mãe, como em *Murphy*, *Mercier*, *Molloy* ou o *m* invertido de *Watt*, Willie, Winnie). Quando uma possibilidade de interpretação se apresenta, ela resulta inútil. Beckett transmite a condenação do artista moderno ao intérprete: se a única possibilidade do artista é representar a impossibilidade da representação, a única possibilidade do intérprete é interpretar a impossibilidade da interpretação. O significado permanece aberto (ou nem se fala mais em significado). Na não-relação há apenas fissuras, imagens fora do contexto, isoladas como a boca em *Not I*.

Referências bibliográficas:

ALBRIGHT, Daniel. **Beckett & Aesthetics**. Cambridge University Press, 2003.

BECKETT, Samuel. **Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment**. New York: Grove Press, 1984.

_____ **Esperando Godot**. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____ **L'Innommable**. Paris: Les Editions de Minuit, 1953.

_____ **Malone Meurt**. Paris: Les Editions de Minuit, 1951.

_____ **Malone Morre**. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004.

_____ **Mercier et Camier**. Paris: Les Editions de Minuit, 1970.

_____ **Molloy**. Paris: Les Editions de Minuit, 1951.

_____ **Molloy**. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.

_____ **More Pricks Than Kicks**. London: Pan Books, 1974.

_____ **Murphy**. Paris: Bordas, 1947.

_____ **Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition. The Dramatic Works of Samuel Beckett**. Volume III. New York: Grove Press, 2006.

_____ **Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition. Poems, Short Fiction, Criticism**. Volume IV. New York: Grove Press, 2006.

_____ **The Complete Dramatic Works**. London: Faber and Faber, 1986.

_____ **The Letters of Samuel Beckett (1929-1940)**. Organizado por Martha Dow
Fehsenfeld e Lois More Overbeck, Primeiro Volume. Cambridge University Press, 2009.

_____ **Watt**. London: John Calder, 1998.

BLOOM, Harold. **Samuel Beckett**. New York: Chelsea House, 1985.

UHLMANN, Anthony. **Samuel Beckett and The Philosophical Image**. New York:
Cambridge University Press, 2006.