

# ESGARÇANDO AS CALÇAS: SUCESSÃO E MOVIMENTO DO OBJETO ESTÉTICO EM (E EM TORNO DE) *A PINTURA DOS VAN VALDE OU O MUNDO E AS CALÇAS* (1946)

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i39p56-77>

**Gustavo de Almeida Nogueira**

## RESUMO

A crescente publicação dos materiais chamados de *grey canon* beckettiano — textos compostos pela correspondência, diários, manuscritos, cadernos de anotações de leituras e esquemáticas de direções teatrais — tem fornecido um vasto campo de estudos para a análise das concepções estéticas de Samuel Beckett. Com isso, noções canônicas relativas à progressão de suas reflexões, assim com sua relação com a elaboração de suas obras literárias, têm sido reformuladas, postas em xeque ou rearranjadas. O presente artigo busca contribuir para esse esforço ao colocar em evidência o percurso sinuoso de ideias como a da mobilidade, da mudança e da sucessão ao longo dos escritos estéticos beckettianos das décadas de 1930 e 1940, tendo como foco o lugar singular que elas ocupam no ensaio “A pintura dos Van Velde ou o mundo e as calças” (1946).

**PALAVRAS-CHAVE:** Samuel Beckett; Estética; Arte na França do pós-Segunda Guerra.

*ABSTRACT*

The increasing publication of materials known as Beckett's *grey canon* — texts composed of correspondence, diaries, manuscripts, reading notebooks, and schematic notes for theatrical directions — has provided a vast field of study for analysing Samuel Beckett's aesthetic conceptions. As a result, canonical notions concerning the programmatic progress of his reflections, as well as their relationship with the development of his literary works, have been reformulated, questioned, or rearranged. This article seeks to contribute to this effort by highlighting the winding path of ideas such as mobility, change, and succession throughout Beckett's aesthetic writings from the 1930s and 1940s, focusing on their unique significance in the essay "La peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon" (1946).

*KEYWORDS:* Samuel Beckett; Aesthetics; Art in post-World War II France.

**E**sse artigo pretende analisar as reformulações beckettianas do objeto estético concentrando-se no primeiro dos ensaios do imediato pós-guerra presentes na coletânea *Disjecta* (1983), a saber, “A pintura dos Van Velde ou o mundo e as calças” (1946). Propomos uma leitura que aponta a temporalidade como eixo central da relação do artista com o objeto e como critério de distinção entre os irmãos Van Velde. Comentaremos Geer, que pinta a *sucessão* não em estágios do objeto, mas enquanto movimento, a partir da distinção estabelecida por Beckett entre este pintor e as tentativas de representações temporais que congelariam tal sucessão; e Bram, que produz imagens definidas como objeto não-relacional “em suspensão”. Debateremos esses termos da delimitação de dois caminhos da pintura em contextualização com outros momentos da crítica beckettiana.

Discutiremos as formulações de Beckett incorporando as questões propostas por Conor Carville (2018), em fricção direta com o vitalismo bergsoniano de Georges Duthuit e indireta com a purificação do *medium* de Clement Greenberg, além do afastamento beckettiano de uma corrente da crítica francesa à época que se propunha a definir a materialidade própria da pintura enquanto critério de avaliação da atualização estética. Se o ensaio de 1946 é marcado por termos que parecem indicar algum grau de êxito e pela centralidade da temporalidade, conforme buscaremos argumentar, no ensaio seguinte, tais formulações dão lugar a uma distinção entre dois impedimentos respectivos aos

polos sujeito-objeto, o “impedimento-olho” e o “impedimento-objeto”, já próxima da elaboração mais radical de uma estética do fracasso em “Três diálogos” (1949).

A primeira questão que abordaremos, ainda que brevemente, será a temporalidade e a espacialidade das imagens do objeto estético na crítica e no chamado *grey canon* beckettiano — textos compostos pela correspondência, diários e manuscritos, que vêm sendo publicados recentemente. Ao longo da década de 1930 — tempo de formação e de muitas viagens, de formulações e impasses pessoais e estéticos, de primeiras publicações e alguns fracassos editoriais — há uma tendência dessas imagens do objeto a ganharem um caráter mais marcadamente temporal do que espacial no decorrer desses anos. Um dos momentos mais claros dessa predominância inicial do caráter espacial das imagens encontra-se no ensaio de 1934, *Poesia Irlandesa Recente*, constante da coletânea *Disjecta*, recém traduzida para o português. Logo em sua primeira frase, como “princípio grosseiro de individuação” que coordenará suas análises, Beckett coloca o grau de consciência do colapso do objeto e do sujeito, bem como a “ruptura das linhas de comunicação” entre eles, como critério de avaliação da atualização dos poetas. Perante esse impasse, sobra ao artista “afirmar o espaço que intervém entre si e o mundo dos objetos” como uma “terra-de-ninguém” (BECKETT, 2022, p. 96). O que se segue então é uma galeria de imagens espaciais, condizente com a definição da tarefa do artista conforme anunciada de partida: golfos, abismos, orlas, costas e estreitos são mobilizados pela argumentação não como meros adornos, mas como uma linguagem poética inescapável para sustentar a defesa de que a poesia e a arte não devem ser *sobre* algo, em um caráter dissertativo passível de dissociar forma e conteúdo — forçando a linguagem crítica à criação imagética. Se na monografia *Proust* (1930) Beckett já colocava a mobilidade da relação sujeito-objeto como “dois dinamismos intrínsecos e separados, carentes de um sistema de sincronização” (BECKETT, 2003, p. 15) no centro do desafio do romance moderno; e em *Uma obra da imaginação*, resenha de 1936 sobre *The Amaranters*, romance do escritor e pintor Jack B. Yeats, definiria a articulação das mutações dos elementos presentes na obra não enquanto alegoria ou símbolo, mas como “estágios de uma imagem” (BECKETT, 2022, p. 123), será em seu ensaio de 1946 que a “sucessão” e a “mudança” — para usar as palavras de Beckett, que

assinala também o tempo como aquilo que impede de ver “a coisa” ou “o objeto” — ocuparão uma posição ainda mais central, como pretendo ressaltar. Tal ênfase à temporalidade funciona como o “princípio de individuação” de “A pintura dos Van Velde ou o mundo e as calças”, tomando um lugar de importância que, ao que me parece, nunca havia ocupado na crítica beckettiana anteriormente e não viria mais a ocupar nos textos dos anos seguintes. Que a questão se ausente quase inteiramente — ao menos de modo explícito — nos dois ensaios que o seguem — “Pintores do impedimento” (1948) e “Três diálogos” (1949) — e, em menor grau, também nas discussões da correspondência à época, nos parece um indício de uma importante mudança nas reflexões beckettianas à beira dos tão citados trechos que compõem o que se convencionou chamar por “estética do fracasso”.

O tratamento das questões que giram em torno da temporalidade nesse ensaio de 1946 é articulado por meio das definições de diagnósticos da problemática e da análise de estratégias estéticas diversas. À guisa de breve introdução à discussão, julgamos que o modo mais direto de adentrar esse ensaio seria o de expormos a exemplificação do procedimento que teria se tornado o mais comum para o irlandês — um procedimento insatisfatório, se não mesmo oposto, à solução esperada segundo os critérios expostos no próprio ensaio. Beckett afirma que uma boa parte das tentativas de representação do tempo na pintura em voga à época apostaria na solução de congelá-lo. Ele chama aos pintores que procedem deste modo como “realistas”, colocado em aspas no original. Em quê isto consistiria? Tais artistas se prostrariam em frente a uma queda d’água, comporiam a sua representação, e diriam que essa seria a representação do tempo e do movimento, uma vez que ambos estariam contidos no objeto de escolha. O que se vê, como resultado, é uma queda d’água congelada. Poder-se-ia argumentar que haveria uma sugestão de movimento nessa representação — mas não é este o caminho que interessa a Beckett, como se nota na seguinte passagem: “que não venha mais nos encher o saco com suas histórias de objetividade e de coisas vistas. De todas as coisas que ninguém jamais viu, suas quedas d’água são seguramente as mais enormes” (p. 166). Destacamos alguns pontos que se implicam mutuamente nesse trecho: a crítica à tentativa de representação do tempo pela via mimética; a escolha de repertório — de um objeto ou de um tema que se adeque ao propósito

da representação do movimento (trataremos mais adiante as questões da adequação da realização à intencionalidade como critério avaliativo descartado por Beckett); e a exterioridade da busca. Esta última poderia, em um primeiro momento, implicar um contraste à busca por uma imagem interna do movimento. Porém, conforme veremos, não é o caso para Beckett.

A impossibilidade de se pensar a adequação entre intencionalidade e realização seria uma das consequências, para o irlandês, da equivalência das buscas por imagens externas e internas. O primeiro texto beckettiano publicado no pós-guerra, ensaio que precede imediatamente *A pintura dos Van Velde*, conclui com algumas palavras eloquentes e ilustrativas a respeito destas buscas. Trata-se de “MacGreevy sobre Yeats” (p. 131-4), publicado ainda em 1945. Ao fim desta breve resenha, lemos o seguinte:

O estar na rua, quando tudo se passa no quarto, o estar no quarto quando tudo se passa na rua [...] *Helena* [não faz mais ou menos sentido] do que uma vendedora de maçãs, nem asnos mais do que homens, nem o *Sangue de Abel* mais do que o comum, nem a manhã mais do que a noite, nem a busca interior mais do que a exterior. (p. 134).

O problema restaria o mesmo, porque tanto a busca interior quando a exterior — e essa será uma das distinções entre os irmãos Van Velde — colocam a mesma questão para o trabalho imaginativo do sujeito-artista: a mobilidade tanto na concepção de uma imagem interna — parte do processo de intenção — quanto de uma imagem externa — do processo de execução ou de acompanhamento mimético de um objeto móvel. Se nos voltarmos agora para o *Dream of Fair to Middling Women* — primeiro romance de Beckett, concluído em 1932, porém negado por todas as casas editoriais e publicado somente em 1992, postumamente —, com a crítica da mimetização da queda d’água em mente, notaremos que essas questões eram colocadas de modo distinto. Uma das passagens deste romance, colhida no *Disjecta*, inicia-se com a seguinte reclamação do narrador: “[a] presença do real era uma praga porque não dava folga à imaginação” (p. 64). Há um aparente conflito entre as dimensões interna e externa nesta afirmação, com

algumas implicações: a imaginação seria exclusivamente interna, mônada intacta do sujeito? A presença do real é puramente externa, ausentando-se internamente? Este parágrafo ainda traz uma conclusão que será pertinente para nossa discussão por tratar-se de uma afirmação que é virada do avesso nos escritos do pós-guerra: “afirmamos e defendemos enfaticamente (ao menos para efeito deste parágrafo) que o objeto que se torna invisível diante de nossos olhos é, por assim dizer, o melhor e mais brilhante.” (p. 64-5). No ensaio de 1946, assim como em correspondência à época, Beckett argumentaria que não há objeto que não se torne invisível diante de nossos olhos; fazer ver o objeto, suspenso e não-relacional, como o pintor Bram o faria, seria justamente a tarefa do artista, implicando que o trabalho imaginativo não teria outro caminho senão o de operar por meio dessa invisibilidade.

O contexto desta passagem supracitada, no romance escrito em 1932, é o de uma discussão sobre a construção dos personagens, na qual o narrador expõe seu desejo de que suas criaturas “se comportem”, reclamando que elas “nos decepcionam” porque seus movimentos não são previsíveis ou controláveis. Isso sugere uma inadequação que parece dizer respeito, em um primeiro momento, a algo real a ser seguido, um referencial externo dos modelos dos personagens — em que aparte existiam, inspirados diretamente em pessoas próximas e familiares do autor, alguns dos quais expressaram terem se sentido insultados ou desrespeitados ao se reconhecerem no romance. No entanto, essa inadequação refere-se à impossibilidade de controle da movimentação e das sucessivas transformações das personagens durante o processo de criação — em suma, de suas temporalidades. Assim, a crítica a Balzac que se segue, a respeito do controle dos movimentos do objeto-personagem, dirige-se tanto a uma inadequação à *vida* e ao *humano* — nas palavras da citação — quanto à própria imaginação do sujeito-criador em sua incompatibilidade ao que chama de real:

Ele [Balzac] é o mestre absoluto de seu material, faz o que bem entende com ele, pode prever e calcular até a mínima vicissitude, pode escrever o desfecho de seu livro antes de ter concluído o primeiro parágrafo, porque transformou

todas suas criaturas em repolhos mecânicos e tem certeza de que permanecerão imóveis onde necessário, ou indo e voltando na velocidade e na direção que ele escolher.[...] mas por que chamar uma destilação de Euclides e Perrault de *Cenas da vida*? Por que comédia *humana*? (p. 68).

A pressuposição beckettiana nessa crítica a Balzac seria a de que o que haveria de *humano* teria necessariamente de estar relacionado à sucessão e ao movimento, a esses “dois dinamismos intrínsecos e separados, carentes de um sistema de sincronização”, conforme a definição de *Proust* a respeito da relação interpessoal (Beckett, 2003, p. 15). Além disso, a censura aos elementos “mecânicos”, que “permanecerão imóveis onde necessário”, certamente também implica uma defesa da incorporação da contingência no romance; porém, conforme veremos, isso não levará Beckett a uma busca de um repertório de objetos externos em mobilidade — como uma queda d’água — ou a coletar acontecimentos de evidente contingência de modo a servirem a uma representação que pretendesse incorporar tais qualidades em si pela realização mimética. Pois, para o irlandês, as qualidades de um objeto não podem ser apreendidas pelo objeto estético simplesmente por retratá-lo. Essa ausência de relação direta entre as qualidades desses objetos parece acarretar na conclusão de que quaisquer critérios extraestéticos seriam inadequados para avaliar uma obra de arte. No ensaio de 1946, no entanto, ao discutir um exemplo de uma outra estratégia de representação do movimento, Beckett preza o pintor Geer van Velde em termos atrelados a uma qualidade definidora do homem e da vida, em uma passagem que acena a uma adesão ao vitalismo:

[...] ele realiza a si mesmo [...] ele realiza o homem se preferirem, naquilo que ele tem de mais inabalável, na certeza de que não existe nem presente nem descanso. É a representação daquele rio onde, segundo o cálculo modesto de Heráclito, ninguém desce duas vezes. (2022, p. 170).

A qualidade positiva dessa afirmação de realizar o homem, bem como o grau de êxito do objeto estético, correm na contramão da narrativa consagrada nos

estudos beckettianos segundo a qual haveria uma linha de continuidade coesa e progressiva que partiria, pelo menos, da “Carta alemã de 1937” (p. 73-7) até as formulações famosas do que se convencionou chamar por “estética do fracasso” em “Três diálogos” (p. 181-90) — este, publicado três anos após o primeiro ensaio sobre os irmãos van Velde. É notável o contraste entre a universalidade dos termos com os quais se refere a Geer — realizando a si, ao homem, e representando a imagem de um rio concebida há mais de dois milênios — e a ênfase, na passagem sobre Balzac, à particularidade com que o romancista conduz sua criação, “mestre absoluto de seu material”, à sua vontade, decidindo destinos e ritmos de suas criaturas, como se essa vontade autoral carregasse consigo o caráter mecânico da racionalização e do cálculo, em oposição a uma autonomia da imagem que um artista perseguiria e conceberia ao respeitar a mobilidade própria à imaginação. No caso da literatura e, especialmente, do romance, a crítica incide sobre o controle dos movimentos de titereiro em um tempo artificialmente congelado da enunciação narrativa da terceira pessoa. Seria somente em suas produções do pós-guerra que Beckett encontraria em um uso particular de uma primeira pessoa destituída de identidade a saída para o que procurou ao longo da década de 1930, compondo seus romances por meio de episódios não-relacionais que parecem consoantes à sua busca por uma fidelidade ao movimento incessante. Suas reflexões antecedentes a essa virada literária são marcadas por impasses de ordem estética, dando trato a termos amplos como “artes representativas”.

Voltemos ao ensaio de 1946, e à passagem sobre a queda d’água, agora em uma extensão maior, para notarmos o que ela nos indica sobre a concepção beckettiana da representação mimética:

A que as artes representativas têm se agarrado, desde sempre? A querer parar o tempo, representando-o. [...] O “realista”, suando diante da sua queda d’água e praguejando contra as nuvens, não deixou de nos encantar. Mas que não venha mais nos encher o saco com suas histórias de objetividade e de coisas vistas. De todas as coisas que

ninguém jamais viu, suas quedas d'água são seguramente as mais enormes. (p. 166).

A concepção de “realistas” neste trecho vai muito além da delimitação de um período histórico do século XIX e ilustra de modo conciso a maneira como Beckett lê a história da pintura, em saltos e retornos insuspeitos, em oposição a uma leitura teleológica ou progressiva. Porém, no caso específico desta passagem, a imagem do artista “suando diante da sua queda d'água” nos remete a um excerto importante de sua correspondência — já exaustivamente citado nos estudos beckettianos — datado de 1934:

E os Impressionistas rodeando o cenário lamentando-se que ele não pare quieto! Quão longe Cézanne se afastou das puerilidades do instantâneo [*snapshot*] de Manet & Cia quando ele pôde perceber que a intrusão dinâmica era ele mesmo e, assim, a paisagem como algo por definição inacessivelmente estrangeiro, arranjo ininteligível de átomos. (2009, p. 222-3, tradução nossa)<sup>i</sup>.

O que já é chamado por alguns críticos de “a carta Cézanne” coloca o pintor francês em oposição aos outros artistas canonicamente chamados de impressionistas justamente pelo critério da dinâmica, aqui, internalizada, enquanto o mundo externo — queda d'água ou não — é caracterizado por uma *secura* ilustrada pelo termo filosófico e científico dos átomos. Notável é também a distinção, entre os doze anos que separam essas reflexões, da comparação historicamente circunscrita com “os impressionistas” e a extensão da discussão com o emprego menos preciso no tempo e mais interessado esteticamente de “realistas”. As implicações dessa “intrusão dinâmica” também ganham outra complexidade no ensaio de 1946. Em um momento já avançado deste texto, Beckett formula sua questão central: “[c]omo representar a mudança? [...] Para o pintor, a coisa é impossível. É de resto da representação dessa impossibilidade que a pintura moderna extrai boa parte de seus melhores efeitos” (2022, p. 170). A “representação dessa impossibilidade” seria um ponto máximo de desenvolvimento da pintura? O que é a “pintura moderna” para Beckett?

Esta parece ser a pergunta à qual ele extensamente se esquivava a responder no início de seu ensaio, quando se ocupa em parodiar os mais diversos discursos que buscam, cada qual à sua maneira, definir critérios de avaliação da atualidade das obras e do que seria meritório de ser chamado de pintura moderna. Antes dessa recriação de um diálogo entre os discursos dessas correntes e um amator que entraria desavisado e de olhos limpos em uma galeria, Beckett narra a vida de um objeto estético. Criada na solidão — que é a condição do artista reiterada por todo o ensaio —, a obra vem ao mundo para então ser destruída, remendada, adulterada, abandonada, ou confundida por outra assim que adentra a esfera pública. Este é o equivalente concreto e material do que se faz com a obra no desfile de chavões que Beckett faz perfilar em seu ensaio, parodiando os discursos correntes sobre a definição de arte moderna e seus critérios de avaliação. No contexto da França do pós-guerra, percebemos que esta artilharia é movida por uma sensação de que forças altamente reacionárias se formavam. Em torno da instituição artística, do público e da recepção crítica, Beckett enumera diversos casos de censura e de protestos, motivados por tacanhez moral, contra a nudez ou inovações. Tais alvos são resumidos por Conor Carville, no capítulo “*From Bram van Velde to The Unnamable*” de seu estudo *Samuel Beckett and the Visual Arts*, como toda a teia de relações entre história da arte, os árbitros do valor estético e suas instituições, que acumulariam camadas de interpretação ao longo dos séculos, responsáveis, nas palavras de Beckett, por matar o quadro contemporâneo (cf. CARVILLE, 2018, p. 184-5). Neste sentido, a crítica traça uma importante relação às avessas com sua descrição do trabalho do artista, que se direcionaria pelo lado oposto: o de retirar camada atrás de camada do objeto até chegar na coisa ou no nada — conforme a formulação da famosa “Carta alemã” (cf. BECKETT, 2022, p. 75). Na correspondência à época, suas interrogações a respeito de nomes que teriam recebido condecorações, de que natureza seriam essas e quem confeccionaria as medalhas oficiais revelam a preocupação de Beckett com o perigo da institucionalização das artes no pós-guerra a serviço de um nacionalismo francês insurgente, resposta à desmoralização e impotência dos anos da ocupação alemã.

Após esta série de paródias dos discursos estéticos em voga, jogo de diálogos e frases arremessadas ao diletante, ao amador que acompanha fervorosamente as exposições, Beckett passar a advogar uma forma não-mediada e subjetiva de julgamento artístico, em oposição às demandas de uma nova crítica institucionalizada. Esta última exigiria subordinações do artista para que esse figurasse nas publicações e usufrísse das oportunidades de exposição, determinando os valores de opiniões e terminologias como valores de troca do debate. O caminho para evitar esse peso, tanto para o pintor quanto para o amante das artes, seria o de um julgamento radicalmente pessoal. Sua voz, introduzida por um “[n]unca dizem a ele [ao amador]”, com direito a travessões, insiste em termos de interioridade. Se para o irlandês as buscas interna e externa se equivaleriam, Beckett ainda enfatizaria — como o fez desde *Proust* — o caráter inescapavelmente solitário da concepção das imagens na imaginação. Guardadas as diferenças, a esta altura de seu ensaio é indicada uma equivalência da criação e da percepção do espectador frente à imagem, em processos igualmente distanciados da interpretação intelectual e da tradução das pinturas em discurso crítico, aproximando-os do sentido exclusivamente visual:

[...] não se trata em absoluto de uma tomada de consciência, mas de uma tomada de visão [...] E uma tomada de visão no único campo que se permite, às vezes, ver sem mais, [...] que concebe brevemente a seus fiéis que nele ignorem tudo o que não é aparência: o campo interior. (p. 166).

Esta defesa do “campo interior” voltará na conclusão do ensaio, dessa vez mais explicitamente oposta aos sentidos de coletividade e de imediata função social da arte, ambos dos quais Beckett é muito suspeito. Após se indagar sobre o destino da “pintura solitária” dos irmãos van Velde, o irlandês emenda: “[e]ssa pintura cuja mínima parcela contém mais humanidade verdadeira que todas as procissões rumo a uma felicidade de ovelha sagrada” (p. 174), somando a solidão à mudança como critérios de definição do humano conforme expostos neste ensaio. Tais posições beckettianas não vão somente na contramão da institucionalização da arte por meio das aproximações de cunho nacionalista do governo provisório de

Gaulle, mas também se colocam em justa oposição às defesas centrais no debate público francês a respeito do lugar da literatura à época conforme sustentadas emblematicamente pela *Les Temps Modernes* — a revista mais influente de então, fundada por Beauvoir, Merleau-Ponty e Sartre. Este último iria se deter longamente em *Que é Literatura?* (1947) — estudo com tonalidade de manifesto publicado na revista supracitada — nas determinações das condições materiais e estéticas para se forjar uma literatura que por sua vez tivesse como finalidade última a formação de um público leitor — a empreitada toda implicando a comunicação e a coletividade em um processo emancipatório mais amplo. Conjuntamente a uma análise da história da recepção do romance, Sartre se esforça para determinar a intencionalidade de um escritor de prosa entre o fino equilíbrio de uma particularização fechada de questões políticas de um enredo — que poderia reduzir a obra a um panfleto — e sua abstração — que a colocaria em risco de ser lida em uma ambiguidade ideológica, graças a um descontrole semântico das palavras que o filósofo atribui ao legado da ocupação nazista. Nesse contexto, podemos notar mais singularmente a distinção do debate da intencionalidade beckettiana, discutida em termos deliberadamente alheios às preocupações da formulação do que se chamava de literatura engajada — termo que implica em uma acusação velada de reacionarismo das obras que não se enquadrariam em seus pressupostos.

A questão de intencionalidade nas reflexões beckettianas está relacionada à importância relegada ao movimento nas discussões sobre o objeto estético, uma vez que falar da mobilidade da imagem em seu processo de concepção é o equivalente a falar da sua autonomia frente ao artista. Ao comentar a possibilidade de avaliação de uma pintura em termos de alguma adequação, Beckett volta a se referir à interioridade: “[t]udo o que se pode dizer deles [dos quadros], é que traduzem, com mais ou menos perdas, absurdos e misteriosos impulsos rumo à imagem, que são mais ou menos adequados frente a obscuras tensões internas”. Ora, como medir o nível de adequação, ou seja, a relação entre intencionalidade e realização, de “obscuras tensões internas”? Beckett prossegue: “[q]uanto a decidir por si próprio sobre o grau de adequação, nem pensar, já que não estamos na pele do retesado. Ele mesmo não sabe de nada na maior parte do tempo”. Ou seja, não

há um referencial interno, ou, ao menos, não há um referencial interno estático; isto seria uma outra maneira de formular a equivalência das buscas interna e externa. É assim que a questão da intencionalidade, tão central nos debates à época, é deixada de lado: “[o] coeficiente de adequação é sem interesse”, pois “perdas e ganhos se equivalem na economia da arte, onde o calado ilumina o dito, e toda presença é ausência” (p. 162). Isso também é a razão da indiferença, no “Três diálogos”, à “patética antítese posse-pobreza”, sobre a qual Beckett se pergunta se todos os seus contemporâneos já não estariam cansados (p. 189).

Essa equivalência entre perdas e ganhos seria ainda mais evidente para o caso da literatura. Como Peter Boxall não cansa de reiterar em *The Value of the Novel* (2015), lembrando-nos de algo que parece tão evidente que frequentemente nos esquecemos, a saber, o simples fato de que toda a presença que a palavra pode evocar é ausência. Neste ensaio de 1946, Beckett se pergunta sobre como representar a mudança, apenas para indicar a postura que celebra em seus artistas e afirmar o impasse: “[c]omo representar a mudança? Recusaram-se ambos, cada um a seu jeito, aos vieses. Não são nem músicos, nem literatos, nem cabeleireiros. Para o pintor, a coisa é impossível” (p. 170). O problema é uma reformulação da chamada “Carta alemã” (1937) que antecede em quase uma década o artigo sobre os van Velde. Nela, a impossibilidade de se chegar à representação da mudança é postulada dessa vez para a literatura. A leitura mais comum da “Carta” sempre enfatiza as polaridades “superfície-profundidade” ao comentar a famosa passagem sobre “cavar buracos” na linguagem como a tarefa do escritor. Arriscamos propor aqui que esta imagem seria indicativa da *direção* do movimento desta tarefa; seu propósito e finalidade, enquanto programa estético, diria respeito à polaridade *estagnação-movimento*, central como a *mudança* em *A pintura dos van Velde*. Atentemos à insistência do léxico da carta a essa polaridade: o alvo é a “sacralidade *paralisante*” nas palavras; a “terrível e arbitrária materialidade da superfície da palavra não seria capaz de ser *dissolvida*”; a dureza e a petrificação são intuídas pelo “cavar”. Essa solidez pétrea também é o alvo em seu comentário sobre a obra de Gertrude Stein: “[p]elo menos a textura da linguagem tornou-se *porosa*”. No outro polo, o do movimento, lemos: “[...] aquilo que está à espreita por trás [das palavras] — seja algo ou nada — comece a *vazar*” (grifos nossos, p. 75-6). O jogo

entre solidez e liquidez, as polaridades petrificação-movimento, são as tensões que marcam o programa-tarefa do artista; o “algo ou nada” que resultará desse trabalho de escavação não está ao alcance de qualquer cálculo estético prévio.

Se voltarmos agora para o ensaio de 1946, notaremos que o léxico que marca a polaridade petrificação-movimento persiste. Em uma passagem na qual Beckett descreve o que se passa com um espectador ao se confrontar com um quadro de Bram, o caráter paralisante das palavras conforme indicado na “Carta alemã” volta a figurar como um empecilho, desta vez para a própria percepção de mobilidade pictural: à frente de um desses quadros, “lidamos com um esforço de apercepção tão exclusiva e ferozmente pictural que nós, cujas reflexões são todas feitas de murmúrios, temos enorme dificuldade de concebê-lo, não o concebemos senão ao aprisioná-lo em uma espécie de grade sintática, situá-lo no tempo” (p. 165). Desse trecho, poder-se-ia concluir que a literatura estaria não somente fadada ao aprisionamento de sua grade sintática, mas seria ela mesma constituída de delimitações temporais rígidas em grades sintáticas acumuladas. No entanto, mais adiante no ensaio, notamos que a concepção beckettiana de literatura mudou desde a “Carta alemã” de 1937, conforme trecho de passagem já citado — “[os van Velde] Não são nem músicos, nem literatos, nem cabeleireiros. Para o pintor, a coisa é impossível” (p. 170). Aqui, diferentemente das afirmações de nove anos anteriores, música e literatura aparecem lado a lado enquanto potencialidades de representação temporal. Ao comentar sobre o silêncio que os quadros de Bram imporiam ao seu observador, Beckett volta a empregar as imagens de oposição entre movimento e petrificação, liquidez e solidez: “[n]ão se trata nem um pouco de um silêncio perturbado, a julgar pelas eloquentes refutações que acabam, não obstante, por *vazar*” (p. 165, grifo nosso). Mais adiante, no parágrafo seguinte, tal léxico ocupa um lugar ainda mais relevante: “[p]ois cada vez que se quer fazer com que as palavras executem um verdadeiro trabalho de transbordamento, cada vez que se lhes quer fazer expressar outra coisa que não palavras, elas alinham-se de modo a anular-se reciprocamente.” A frase final desta passagem surpreende, tratando-se de Beckett: “[é], sem dúvida, o que dá à vida todo o seu encanto” (p. 165).

Tal regozijo quanto ao destino de anulação recíproca das palavras é uma surpresa que coaduna com os termos de êxito do comentário sobre Geer, que “realiza o homem [...] naquilo que ele tem de mais inabalável”, a sucessão sem possibilidade de congelamento em um tempo presente (p. 170). No entanto, é justamente para Bram a quem Beckett voltará em “Três diálogos,” e o pintor se tornará o assunto obsessivo de suas cartas do período bem como de diálogos em jantares com amigos — Geer desaparecendo progressivamente de seus escritos (cf. Beckett, 2011, p. 116-7). Por todo o ensaio de 1946, assim como no subsequente “Pintores do impedimento”, os irmãos são apresentados por meio de oposições bem marcadas: “[d]igamos a coisa de maneira mais grosseira. Sejamos ridículos até o fim. A. [Bram] van Velde pinta a extensão. G. [Geer] van Velde pinta a sucessão” (p. 169).

Concentremo-nos nos comentários sobre Bram. Beckett diz tratar-se de uma pintura “da coisa em suspensão, diria de bom grado da coisa morta, idealmente morta, se esse termo não tivesse tantas associações deploráveis”. Em seguida, conclui que o objeto que Bram pintaria seria a “coisa tal qual é” (p. 166-7). Uma das possíveis “associações deploráveis” à “coisa tal qual é”, “idealmente morta”, parece encontrar-se em uma pista que Beckett deixa logo no início de seu ensaio, ao referir-se a Karl Ballmer — pintor pelo qual demonstra grande admiração em seus diários de viagem à Alemanha entre 1936 e 1937: “[d]as geht mich nicht an, afirmava Ballmer, a quem os escritos de Herr Heidegger faziam cruelmente sofrer. E o afirmava com muita modéstia” (p. 157). Beckett demonstra anuência ao menos ao início da leitura — abandonada pelo irlandês por lhe parecer técnica demais — do ensaio de Ballmer de 1933 intitulado *Aber Herr Heidegger!*. Sob essa hipótese, Beckett marcaria um afastamento das concepções fenomenológicas heideggerianas às suas reflexões estéticas, cujos termos parecem por vezes se aproximar.

A caracterização por Beckett dessa pintura não-relacional de Bram enfatiza o sentido da visão em oposição à interpretação intelectual conforme parodiada ao início do ensaio: “[é] a coisa só, isolada pela necessidade de vê-la, pela necessidade de ver”. Essa *necessidade*, no que ela implica de não-facultativo no ensaio “As duas

necessidades” e na “obrigação de expressar” dos “Três diálogos”, é contrastada aqui à ideia do simples *direito* nas artes. Ele prossegue: “[e]stamos distantes do famoso ‘direito’ da pintura de criar seus objetos. [...] Iguamente distantes das arlequinadas do surreal” (p. 167) — no ensaio seguinte, “Pintores do impedimento”, seu critério de avaliação da pintura moderna exclui os surrealistas porque a preocupação destes recairia “exclusivamente sobre questões de repertório” (p. 178). A concepção de que os objetos da pintura seriam objetos exclusivos do meio, sem referencialidade do campo visível, já estaria dada de antemão a essa altura do ensaio, após a crítica aos “realistas”. Esse “direito da pintura de criar seus objetos” parece na verdade uma condição inescapável. A questão — novamente — e especificamente no caso de Bram, é fazer ver o objeto, a partir da necessidade, a “coisa *imóvel*” e “no vazio”, portanto imagem estática e não-relacional, como condição de *ver* — como atesta a frase sintética com que conclui o parágrafo: “[n]ão vejo outro [objeto]” (p. 167).

Essas afirmações são bem distintas do modo com que Beckett formularia suas reflexões a respeito de Bram em apenas dois ou três anos. A diferença é marcante não somente em “Três diálogos” e em suas passagens centrais para o que se denominou “estética do fracasso”, mas também — e talvez, principalmente — em sua correspondência com Georges Duthuit, na qual Beckett afirma que o importante não é que ele, Bram, fracasse, apenas, em estabelecer relações, mas que ele *tente* e fracasse (cf. BECKETT, 2011, p. 136-8)<sup>ii</sup>. Há nessa passagem uma alusão a uma intencionalidade de relação em tudo distinta desta formulação do ensaio de 1946, em que a “necessidade de ver” parece fazer com que Bram não somente tenha êxito, mas acerte em cheio no alvo — não há alusão alguma a um processo composicional de *tentativa* em “A pintura dos Van Velde ou o mundo e as calças”.

A preocupação de Beckett em afastar sua concepção da pintura de Bram das mais diversas correntes das artes plásticas contemporâneas indica o quão a par o irlandês estava das discussões teóricas à época, como demonstra extensamente Conor Carville em *Samuel Beckett and the Visual Arts* (2018). A dimensão dos diálogos que Beckett estabelece por todo o ensaio só pode ser percebida por um esforço de ampla contextualização, como é o caso quando o irlandês cita a “pintura

conjectural” como uma pintura que teria fornecido uma ferramenta a Bram. Sobre o que ela conjectura e qual seria essa ferramenta? A resposta é dada em um exemplo seguinte: ela conjectura a respeito das suas próprias ferramentas. De forma elíptica, as formulações de Beckett mostram ironicamente uma interpretação desta pintura como algo que gira em falso, esse movimento autônomo da autocrítica do *medium* que ficou famoso pelos escritos de Clement Greenberg. Mas aqui Beckett está falando de uma corrente especificamente francesa. Eis o exemplo utilizado: “[h]á alguns Braque que parecem meditações plásticas sobre os meios empregados. Daí a estranha impressão de hipótese que deles emana”. Na mesma toada, o irlandês marca o caráter teleológico desta corrente em uma formulação brusca, sintética: “[o] definitivo é sempre para amanhã”. Essa corrente seria o que Antoine Compagnon viria a chamar em *Os cinco paradoxos da modernidade* (1990) por “narrativa ortodoxa” do “historicismo genético”; Beckett indica que esta pintura conjectural teria o início incontestável em Cézanne, “apartada de seus antecedentes (quanto tempo ela perdeu tentando se reconectar a eles)” (BECKETT, 2022, p. 168). É difícil julgar o quanto pode haver de chacota nestas linhas se considerarmos alguns dos trechos de abertura do ensaio, que aparecem de modo separado, mas que — como Carville demonstra — referem-se diretamente a uma defesa de tonalidades nacionalistas de uma pintura que seria exclusivamente francesa — a Jean Bazaine, aos “*Peintres de tradition française*” (Pintores de tradição francesa). Mais especificamente, Beckett estaria parodiando o discurso de defesa da “alma francesa”, na contramão de um modernismo cosmopolita, presente em *Les Étapes de la Peinture Française Contemporaine* (1943-6) de Bertrand Dorival, no qual se encontravam frases como — a título de exemplificação — “só nossa pintura é uma pintura completa” (cf. CARVILLE, 2016, p. 6, 193).

É dentro deste contexto que Beckett parodia, no início de seu ensaio, ao seguinte discurso: “— Tudo é objeto para a pintura, inclusive os estados de alma, os sonhos e até os pesadelos, desde que a transcrição se faça por meios plásticos” (BECKETT, 2022, p. 160). Que tudo seja objeto para a pintura é uma afirmação consonante à definição beckettiana do impasse da pintura: a de que todos os objetos são um só e que ele não é representável. Já “os estados de alma, os sonhos e

até os pesadelos” parecem corresponder ao que Beckett chama de “arlequinadas surreais”, ou seja, um esforço de aumento do repertório temático para a pintura, o qual, para a concepção beckettiana, não representaria qualquer avanço frente ao impasse estético central. A conclusão parece ser o alvo maior do irlandês: “desde que a transcrição se faça por meios plásticos”, ou seja, a especificidade do *medium* como critério estético avaliativo. A esse discurso da crítica artística à época, Beckett responderia:

Seria por acaso o emprego ou o não emprego dessas traquitanas que decidiria a presença ou ausência, na linha citada acima, de um quadro qualquer?

Seria útil, em todo caso, e mesmo interessante, saber o que se entende por meios plásticos. Ora, ninguém jamais saberá. É uma coisa que só os iniciados farejam.

Mas suponhamos que a definição esteja dada, de uma vez por todas de maneira que qualquer remelento possa exclamar, diante do quadro a julgar: “Coisa fina, os meios são plásticos”, e que esteja firmado, ao mesmo tempo, que só é boa a pintura que deles se vale. Que dizer, nesse caso, do artista que a eles renunciasse? (p. 160-1).

Quando Beckett afirma em “Pintores do impedimento” (1948) que a “história da pintura é a história de suas relações com o objeto”, ele propõe dois movimentos dessa relação e chega a falar em *evolução*. O primeiro movimento seria o de extensão, “há mais e mais coisas a pintar” — parecendo referir-se aqui há uma ampliação temática, da qual já em 1934, em “Poesia Irlandesa Recente”, ele se afastava. O segundo movimento seria o de penetração, “um modo de pintá-las mais e mais possessivo”, que poderia ser relacionado à sua definição da pintura de Bram no ensaio de 1946: a necessidade de ver, “a coisa enfim” (p. 177). Quando afirma que a pintura talvez tenha se livrado da “ilusão de que esse objeto único se

deixe representar”, e que tenha chegado à conclusão de que o que resta seria representar as “condições dessa esquivada” — o impedimento-olho e o impedimento-objeto —, Beckett fala em uma crise única na história da pintura: “*agora* [esse impedimentos] passaram a fazer parte [da representação]. A parte maior [...]” (p. 178-9). Mas a história da pintura não é reduzida a uma sequência linear que culmine na libertação desta ilusão.

Voltemos agora ao ensaio de 1946 e a Geer, o pintor que Beckett deixaria de comentar a partir do “Pintores do impedimento”. Como vimos anteriormente, Geer pintaria a sucessão — o que se difere de pintar estágios estáticos de uma sucessão. Se Beckett se refere neste ensaio a Bram só em termos de êxito, é com Geer que aparece a palavra que será central do ensaio seguinte. Geer, Beckett nos diz, “está inteiramente voltado ao exterior [...] ao tempo. Pois só tomamos conhecimento do tempo nas coisas que ele agita, que ele *impede* de ver”. Ora, pintar a sucessão propriamente dita seria então pintar o impedimento que o tempo impõe à percepção da coisa. Mais adiante, escrevendo sem dissociar um irmão do outro, Beckett diz: “[p]ois não se representa a sucessão senão por meio dos estados que se sucedem, senão impondo a eles um deslizamento tão acelerado que acabam por se fundir [...] na imagem da própria sucessão” (p. 172). Oras, isso diz respeito a Geer, não à “coisa imóvel no vazio”, conforme definira a pintura de Bram (p. 167). É Geer quem — nada menos — “realiza o homem [...] naquilo que ele tem de mais inabalável, na certeza de não existe nem presente nem descanso”, na representação do rio de Heráclito: ou seja, na sucessão (p. 170). As alusões ao “homem” ou ao “humano” desaparecem nos ensaios subsequentes. Também não há nenhuma menção à “sucessão”, enquanto a atenção é voltada para Bram, aquele que pintaria a coisa imóvel no vazio, a imagem não-relacional. Como pensar essa posição em cotejo com a distinção das afirmações de pinturas que conseguem fazer ver a coisa (como a de Bram) e de “realizar o homem” para uma estética do impedimento e, em sequência, do fracasso? O ensaio “A pintura dos Van Velde ou o mundo e as calças” parece indicar um importante desvio da construção que compreende o desenvolvimento das reflexões beckettianas como um fio linear rumo às formulações mais categóricas de “Três diálogos”. “A arte adora os saltos” (p. 168).

## REFERÊNCIAS

- BECKETT, Samuel. *Disjecta*. Ed. Ruby Cohn. Nova York: Grove Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Disjecta: escritos diversos e um fragmento dramático*. Edição e prefácio de Ruby Cohn; tradução de Fábio de Souza Andrade. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2022.
- \_\_\_\_\_. *Proust*. Trad. de Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. Londres: John Calder Publishers, 1999.
- \_\_\_\_\_. *The letters of Samuel Beckett – Vol. I: 1929 – 1940*. Ed. M. Fehsenfeld e L.M. Overbeck. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- \_\_\_\_\_. *The letters of Samuel Beckett – Vol. II: 1941 – 1956*. Ed. G. Craig, D. Gunn, L.M. Overbeck e M. Fehsenfeld. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- BOXALL, Peter. *The Value of the Novel*. Nova York: Cambridge University Press, 2015.
- CARVILLE, Conor. *Samuel Beckett and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Éditions du Seuil, 1990.
- GREENBERG, Clement. *Collected Essays, Vol. I*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- LE JUEZ, Brigitte. *Beckett before Beckett*. Trad. para o inglês por Ros Schwartz. Londres: Souvenir Press, 2010.
- NIXON, Mark. *Samuel Beckett's German Diaries 1936–1937*. Londres: Continuum International Publishing Group, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?*. Trad. de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Ed. Vozes, 2015.

**Gustavo de Almeida Nogueira** é doutorando do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP), tendo a obra de Samuel Beckett como objeto de estudo desde seu mestrado, realizado na mesma instituição. Ministrou cursos de extensão na FFLCH-USP sobre a literatura francesa do pós-guerra e tem artigos publicados sobre Samuel Beckett, Marcel Proust e Mário de Andrade. [gustavo.nogueira@usp.br](mailto:gustavo.nogueira@usp.br).

---

<sup>i</sup> “And the Impressionists darting about & whining that the scene wouldn't rest easy! How far Cezanne had moved from the snapshot puerilities of Manet & Cie when he could understand the dynamic intrusion to be himself & so landscape to be something by definition unapproachably alien, unintelligible arrangement of atoms”.

<sup>ii</sup> “Não digo que ele não procure reconexão. O que importa é que ele não o consegue. Sua pintura é, se quisermos, a impossibilidade de reconexão. Há nela, se quisermos, recusa e recusa de aceitar a recusa. O que é, talvez, aquilo que torna esta pintura possível. [...]”. Trad. nossa. « Je ne dis pas qu'il ne cherche pas à renouer. Ce qui importe, c'est qu'il n'y arrive pas. Sa peinture est, si tu veux, l'impossibilité de renouer. Il y a, si tu veux, refus et refus d'accepter son refus. C'est peut-être ce qui rend cette peinture possible. [...] ».