

SAMUEL BECKETT E O MINIMALISMO*

Luciano Gatti (Unifesp)

I

Com a palavra o autor:

Eu não acredito na colaboração entre as artes,
eu quero um teatro reduzido a seus próprios meios,
palavras e atuação, sem pintura, sem música, sem ornamentos.
Pode chamar de protestantismo, se preferir, somos o que somos.

Samuel Beckett, carta a Georges Duthuit de 3 de janeiro de 1951.¹

Ele não deixa dúvidas. São as palavras de um artista resistente a conjugar meios artísticos de procedência diversa, na contramão do que ele descarta como “esteticismo” ou “wagnerismo”. A declaração é especialmente interessante por vir de alguém que, embora mais lembrado como dramaturgo e romancista, também foi um exímio encenador e produziu obras originais para novos meios técnicos como o rádio e a televisão. Atento ao que cada um deles tinha a lhe oferecer, Beckett manteve-se à distância da composição de obras na confluência dos meios. É o que também justifica as ressalvas em consentir que seus trabalhos fossem transpostos por terceiros de um meio para outro. Com relutância ele autorizou poucas adaptações, em particular da prosa para o palco. O resultado nem sempre foi dos melhores, o que daria razão ao autor:² suas peças lidam com questões do teatro, a prosa com as instabilidades da voz narrativa ao dizer a si mesma e o mundo, e assim por diante. Em meio a isso, rupturas constantes entre os gêneros, mas sempre no domínio particular de cada um dos meios. Duas vezes, em *Not I* e *What Where*, ele assistiu ou se encarregou da transposição de uma peça teatral para a televisão, o que resultou, graças à potencialidade do meio recente, em novos originais, tidos por ele como superiores aos anteriores. Mas as exceções de

* Texto a ser debatido no IX Encontro do GT de Estética da ANPOF, PUC-RJ/IMS, 22 a 24 de maio de 2018.

¹ *The Letters of Samuel Beckett*, V. II, 1941-1956, edited by Graig, Fehsenfeld, Gunn, Overbeck, Cambridge, The Cambridge University Press, 2011, p. 216.

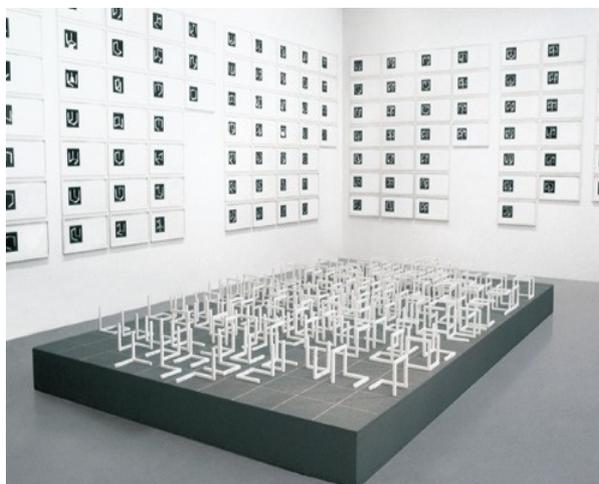
² Exceções notáveis, como a versão teatral de David Warrilow para *O despovoador*, foram muito bem analisadas por Jonathan Kalb, *Beckett in performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

ocasião também confirmam a regra: Beckett era um artista avesso a hibridismos formais. Esta marca convive com outra. O conjunto de sua produção permite reconhecer o emprego de procedimentos artísticos semelhantes em meios diversos. É o caso de esquemas seriais e repetições, de combinatórias e variações, exaustivamente exploradas desde os primeiros romances até a produção tardia, tanto na prosa quanto na cena. Se esses procedimentos permeiam a sua obra e iluminam o modo como ele pensava a autonomia das artes, eles também permitem situar a obra de Beckett num certo contexto da arte do pós-guerra, pois as séries não são de modo algum exclusividade sua. Os esquemas seriais também perpassam o trabalho de artistas contemporâneos a ele, decerto envolvidos com meios bem distintos, mas, possivelmente, preocupados com questões semelhantes. É assim, pelo viés do serialismo, que Beckett é convocado ao âmbito das artes visuais por quem aponta afinidades entre ele e artistas associados ao minimalismo norte-americano. Eis o caso particular a ser aqui investigado.

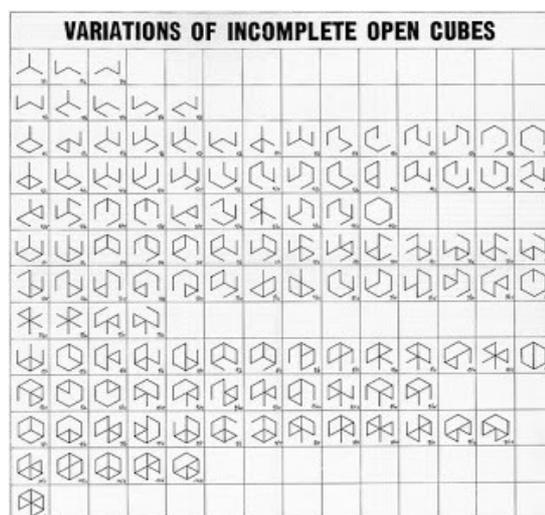
Um ponto de partida incontornável ainda é “LeWitt in Progress” (1977), ensaio em que Rosalind Krauss propõe uma instigante montagem de análises da obra de Sol LeWitt com trechos do episódio das pedras de *Molloy*, primeiro romance da chamada trilogia do pós-guerra de Beckett. Embora discuta o trabalho de LeWitt dos anos 1970, em particular as “Variações de cubos abertos incompletos”, comumente associado à arte conceitual, ela o situa no contexto do minimalismo da década anterior e de uma forma de racionalidade própria ao esquema das séries, a qual caracterizaria também a literatura preferida de tais artistas, de Beckett ao *nouveau roman* de Robbe-Grillet. O tom do ensaio é polêmico. Krauss busca defender LeWitt – e o minimalismo – de críticas e historiadoras como Lucy Lippard e Suzi Gablik, que o prezam por supostamente apresentar uma forma “abstrata” de arte, ao mesmo tempo apogeu e consumação de uma concepção clássica, matemática e cartesiana de racionalidade. Segundo elas, estruturas modulares, como os cubos incompletos de LeWitt, e as ordenação seriais dos minimalistas (“uma coisa depois da outra”, segundo a conhecida formulação de Donald Judd) corresponderiam à busca de um princípio organizador da experiência, tal qual um diagrama euclidiano. “Das referências a Descartes às alusões aos diagramas euclidianos é óbvio que a forma a que ele assume é um modo de conferir um centro ao pensamento – a descoberta de um princípio primeiro, um axioma ao qual todas as variáveis de um dado sistema possam ser remetidas. É o momento de apreender a ideia ou o teorema que tanto gera o sistema como também o explica”.³ À luz deste esquema, a história da arte se desenvolve de modo progressista, desde o domínio da perspectiva no Renascimento, que organiza o espaço e a representação visual a partir de um sistema de coordenadas e proporções, até

³ Rosalind Krauss, “LeWitt in Progress”, in *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge, The MIT Press, p. 249.

a arte abstrata, que finalmente libertaria os sistemas lógicos e dedutivos do processo de observação. A abstração, em suma, desvincula a arte da aparência sensível, a qual perde a sua tradicional primazia, cedendo posições a espaços e modelos de natureza intelectualista. Esse é o esquema imputado a um artista como LeWitt.



Sol LeWitt, *Variações de cubos brancos incompletos*, 1974.



Krauss busca mostrar que obras como as “Variações de cubos abertos incompletos”, apontam em outra direção. As formas seriam simples demais, suas soluções, aleatórias e exageradamente obsessivas para representarem o diagrama da razão humana, ao menos em versão cartesiana. Não que falte algum “método” à loucura ou à obsessão, mas tais obras não se prestariam à formulação concisa ou abreviada capaz de indicar, em poucos termos, o desenvolvimento completo de uma série. “O falatório de uma expansão serial de LeWitt não tem nada da economia da linguagem matemática. Ele tem a loquacidade da fala das crianças ou dos muito velhos, pois a sua recusa a sumarizar, a usar um único exemplo que implicaria o todo, é semelhante àqueles relatos frenéticos de eventos compostos por uma sequência de detalhes praticamente idênticos conectados pela conjunção 'e'.”⁴

Ainda assim, LeWitt, em seus “Parágrafos sobre arte conceitual” defende explicitamente que ideias e conceitos são os aspectos mais importantes de uma obra de arte. A questão aqui gira em torno da função das ideias. Ele não as evoca com o intuito de fazer da obra uma ilustração de complexos sistemas lógicos, matemáticos ou filosóficos. Ao contrário, LeWitt compreende a ideia de modo muito peculiar, equiparando-a a uma “máquina que produz arte”⁵, ou seja, a quaisquer processos mentais envolvidos em sua concepção. Elas não têm necessariamente um propósito e

⁴ Krauss, “LeWitt in Progress”, p. 253.

⁵ Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art”, *Artforum V*, p. 80. Apud Krauss, “LeWitt in Progress”, p. 255.

dispensam tanto a lógica elaborada como a habilidade manual específica do artista. Aliás, estão ali justamente para refrear qualquer expressão subjetiva no momento de sua execução. Krauss se atém a esses aspectos quando recorre às palavras do próprio artista a respeito da relação entre o desenho de um muro com linhas e o plano do desenho, deixado no próprio muro ou em uma legenda. “Se eu faço um desenho na parede, eu tenho que ter o plano escrito na parede ou em uma legenda porque isso ajuda a entender a ideia. Se eu só tivesse linhas na parede, ninguém saberia que há dez mil linhas nos limites de um certo espaço; assim eu tenho dois tipos de forma – as linhas, e a explicação das linhas. E então tem a ideia, que nunca é dita”.⁶ Em outras palavras, assim como o plano registrado na legenda não é a ideia da obra apresentada sob a forma de um diagrama, o qual se situaria perante a obra como a ideia diante de sua aparência sensível, o desenho na parede também não é o desdobramento integral e necessário da ideia insinuada no plano.

Dadas essas descontinuidades, Krauss não vê motivos para tomar a legenda como a razão ou a interpretação da obra. Segundo ela, o plano não traz mais que uma narrativa documental ou um comentário da obra, algo semelhante às observações de um guia turístico a respeito da altura das árvores de uma floresta. A legenda, em suma, não passa do registro de um exercício de persistência, levado a cabo sem a necessidade de um axioma. É o que permite a Krauss afirmar que as ideias não são, para Lewitt, metáforas visuais ou manifestações diagramáticas do real. Se ainda se fala em “ideia”, seria apenas para lembrar a não-identidade entre a formulação conceitual e sua aparência sensível. Ao comentarem obras marcadas por uma linguagem compulsiva e aditiva, o plano ou a “ideia” expressa antes a aleatoriedade e a ausência de propósito da tarefa que a certeza ou o axioma. Krauss encontra apoio à sua tese tanto em observações do próprio Lewitt a respeito da lógica na irracionalidade – “Pensamentos irracionais deveriam ser seguidos absoluta e logicamente” – quanto em comentários de contemporâneos como Robert Smithson: “LeWitt está envolvido com 'conceitos' invadidos de paradoxo. Tudo o que LeWitt pensa, escreve ou tem feito é inconsistente e contraditório. A 'ideia original' de sua obra encontra-se perdida num emaranhado de desenhos, figurações e outras ideias. Não está onde parece estar. Seus conceitos são prisões destituídas de razão”.⁷

Daí não se conclui o coroamento de uma razão matemática, mas “manipulações estéticas de um nominalismo absurdo”.⁸ Seria justamente esse, continua ela, o ponto de conexão de LeWitt e os minimalistas com a literatura que mais admiravam, de Beckett ao *nouveau roman*. A descrição das árvores, no início de *O ciúme* de Robbe-Grillet, por exemplo, teria antes a função de desviar a

⁶ LeWitt, apud Krauss, “LeWitt in Progress”, p. 254.

⁷ Robert Smithson, "A Museum of Language in the Vicinity of Art," Art International, March 1968, 21. Apud Krauss, “LeWitt in Progress”, p. 255.

⁸ Krauss, “LeWitt in Progress”, p. 254.

atenção das árvores descritas, as quais seriam o objeto primeiro de uma literatura orientada pelo relato objetivo, para a voz narrativa e sua obsessão em contar. O mesmo ocorre no episódio das pedras de *Molloy*, que Krauss intercala com a sua argumentação. Ele não se conecta ao conjunto do romance por meio de uma lógica interna ao relato, pois essa se desfaz em episódios descontínuos e aleatórios. Tanto em Beckett quanto nos minimalistas questiona-se a unidade interna aos elementos capaz de conferir sentido ao todo. O episódio surge assim para que a voz narrativa realize uma “extraordinária performance do pensamento”: Molloy lida com as pedras como *performers* de um music-hall com seus chapéus. O chapéu não é uma ideia, mas um mero pretexto para mostrar uma habilidade, ou ainda, a presença irônica de um falso problema, indicando o desprendimento absoluto em relação a um mundo marcado por propósito e necessidade.

II

Krauss dá algumas pistas, mas deixa em aberto as razões que levaram Beckett aos esquemas seriais. Observemos então de perto a performance de Molloy. Introduzido sem continuidade com as circunstâncias anteriormente relatadas, o episódio das pedras é mais um item na trama esburacada de sua trajetória rumo à casa de sua mãe. “Aproveitei essa temporada para fazer um estoque de pedras de chupar. Eram seixos, mas eu, eu chamo isso de pedras. Sim, dessa vez, fiz uma reserva importante. Eu as distribuí com equidade entre os meus quatro bolsos e as chupava uma de cada vez. Isso me colocava um problema que primeiro resolvi da seguinte forma”.⁹ Com dezesseis pedras e quatro bolsos, Molloy se debate com o problema de como compor uma série: sem numerar ou identificar as pedras, ele pretende chupar uma por vez sem repeti-la no interior da mesma série. A primeira solução é a de movimentar uma pedra de cada vez, a qual é logo abandonada porque do acaso poderia resultar que somente as mesmas quatro pedras se movimentassem. Ele então considera movimentar quatro pedras de uma vez, o que também se mostra insatisfatório: ainda que o conjunto de quatro pedras passe de bolso em bolso, seria possível que só uma e a mesma das quatro fosse chupada. Surgem aí duas soluções para adequar as pedras aos bolsos: aumentar o número de bolsos para dezesseis, o que lhe parece impossível, ou diminuir o número de pedras para quatro, opção logo descartada como derrotista. É assim que lhe ocorre a última e mais adequada das possibilidades – uma nova distribuição de pedras –, a única que, mantendo o número de pedras e bolsos, garante que todas elas se movimentem e sejam igualmente chupadas: um bolso com seis, dois com cinco e o quarto vazio: $6 + 5 + 5 + 0$. Quando o bolso esquerdo do casaco estiver cheio com seis pedras, inicia-se a transferência, pedra por pedra, bolso por bolso, de todas as demais pedras pelos bolsos até que ele esteja novamente vazio. O único problema não resolvido é a ordem

⁹ Beckett, *Molloy*, São Paulo, Globo, 2007, p. 101.

em que as pedras de cada bolso serão chupadas, mas isso lhe parece uma questão menor, assim como o eventual desequilíbrio do peso sobre o corpo, o que lhe recorda que a solução ideal, mais elegante, seria de fato a dos dezesseis bolsos.

O episódio se estende por páginas repletas dos detalhes necessários a cobrir todas as possibilidades e expulsar a contingência que ronda a operação. Se o esforço físico e mental é considerável, a solução é apenas satisfatória: ela é adequada à série das dezesseis pedras, mas a repetição exata da série, com pedras movimentando-se na mesma ordem, permanece sujeita ao acaso. O ceticismo em relação à certeza do método ajusta-se à banalidade da própria situação, o que leva Molloy a livrar-se das pedras tão logo chegue à sua solução. Ele fica apenas com uma, que depois desaparece em meio a suposições a respeito de seu destino: ele a teria perdido, jogado fora, dado para alguém ou engolido. Sem relação orgânica com o todo, o episódio nos diz algo a respeito de Molloy e de sua narrativa, mas em nada contribui para o desenvolvimento da personagem ou do enredo.

Não é à toa que Beckett retome por via negativa o tema da narrativa de viagem, da busca e do percurso, que se associa tradicionalmente ao aprendizado e ao acúmulo de experiência. Em episódios que não encontram um sentido maior em uma ação que os costure, Molloy, à beira do colapso físico, aparentemente nada aprende. Beckett ainda insere um complicador a mais neste quadro ao apresentar um romance com dois narradores – Molloy e Moran – que escrevem de próprio punho relatos com tantas analogias e espelhamentos que levam o leitor a se perguntar se ambos não seriam a mesma pessoa. Uma vez concluída a história de Molloy, começa a de Moran, detetive incumbido de procurar Molloy, que escreve a um superior o relatório de sua missão. Os pontos de contato entre as narrativas das errâncias de ambos multiplicam-se em traços biográficos e episódios semelhantes, de modo que é legítimo questionar se Moran transforma-se em Molloy durante sua busca, o que faria da segunda parte do romance um antecedente cronológico à primeira. Como o que lemos são relatos de trajetórias pregressas, conscientes do ato de narrar, não é menos razoável supor que um narrador seja produto da invenção de outro, que cria um duplo para falar de si mesmo. Mais importante que encontrar uma resposta para as questões que o romance cuida de deixar em aberto é notar que ele mesmo se constitui pelo espelhamento de dois narradores que simultaneamente se complementam e se anulam, o que abala os fundamentos de um relato verossímil. Em narrativas circulares permeadas de repetições, Molloy e Moran protagonizam séries autônomas, cabendo a cada um percorrer estações análogas de circuitos vizinhos.¹⁰

O artifício narrativo das séries não era novidade na obra de Beckett. O romance anterior a

¹⁰ Cf. a detalhada análise do romance em Fábio de Souza Andrade, *Samuel Beckett: o silêncio possível*, Cotia, Ateliê, 2001, p. 41-78.

Molloy, *Watt*, vinha repleto delas. A comparação entre as duas obras mostra, entretanto, que o episódio das pedras não vem emoldurado, como é o caso de *Watt*, pela paródia sistemática do método cartesiano, o qual orienta a investigação da rotina da casa de Mr. Knott, mas deixa o protagonista de mãos abanando. Além disso, o narrador em primeira pessoa de *Molloy* retoma algo daquele exibicionismo típico do romance do século XVIII, na linhagem de Sterne e Fielding, empregado por Beckett em seu romance de estréia, *Murphy*, para zombar afiadamente da palavra bem colocada, à maneira de Flaubert. *Molloy*, porém, vai além da zombaria, pois também coloca em xeque a credibilidade mesma da voz narrativa. Se a paródia escancarada e virtuosística de *Murphy* sai de cena, ela também cede lugar a um outro sentido de paródia, ou seja, àquele formulado por Adorno em sua análise de *Fim de partida*: ao evidenciar a caducidade de procedimentos artísticos tradicionais, altera-se a sua função no interior da obra.¹¹ Reconhecemos os elementos constituintes de cada gênero, mas eles já não funcionam mais como antes. Personagens não evoluem, a ação não caminha, conflitos não se resolvem, tendências sociais não se explicitam nos destinos individuais. Os esquemas seriais, cada vez mais frequentes na obra posterior de Beckett, ganham corpo frente à tradição erodida, e encaminham a sua produção para um terreno menos sondado, mas fértil para a exploração repetitiva da impotência de seus narradores. Ao firmar posição, elas tendem a implodir a organização do tempo narrativo segundo os parâmetros progressivos da ação, ou seja, chocando-se contra o componente dramático do romance, a trama dos fatos responsável por hierarquizar episódios heterogêneos, compor a unidade de uma multiplicidade, e impulsionar o desenvolvimento conflituoso de episódios e personagens. As pedras de *Molloy*, além de atuarem em uma “performance do pensamento”, também atingem em cheio as convenções do romance.

Nisso *Molloy* é herdeiro de transformações na organização do tempo narrativo empreendidas por diversos romancistas desde o XIX. De Jane Austen a Flaubert, o andamento da ação era retardado pela multiplicação de acontecimentos banais e circunstâncias as mais cotidianas. Ainda assim, como mostraram os estudos de Erich Auerbach e Franco Moretti, os romances do “século sério” eram predominantemente marcados pela “aproximação cronológica em câmera lenta, primeiro às crises parciais e finalmente à catástrofe final, aproximação esta que domina a obra”.¹² O decurso cronológico e a pretensão de apresentar a história de suas personagens “acentuando as mudanças exteriores e significativas de seu destino” permanecem em vigor. Somente no século seguinte que romances como os de Virginia Woolf e Proust libertaram os episódios singulares da organização do tempo narrativo ainda pautada pela ação exterior. Momentos isolados ganham

¹¹ Cf. Adorno, “Versuch, das *Endspiel* zu verstehen”, in *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, p. 302-3.

¹² Erich Auerbach, *Mimesis*, São Paulo, Perspectiva, 1999. p. 492. Cf. também Franco Moretti, “O século sério”, in *A cultura do romance*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

independência à medida que são infinitamente desdobrados sem compromisso com a ordenação mais abrangente do tempo objetivo. Mesmo em Proust, em que a trajetória biográfica confere unidade à sondagem da experiência passada, tem-se apenas momentos ou dias isolados, reunidos na simultaneidade temporal própria à rememoração.

O emprego por Beckett de séries e combinatórias é legível nesse contexto. À sua maneira, elas não apenas parodiam a ação ao retardar o seu andamento, mas também convertem-se em combustível para a voz narrativa fabular a respeito de seus próprios percalços. A julgar pelas análises de Auerbach, os múltiplos desvios pela subjetivação do tempo em Proust e Virginia Woolf se pautavam pelo propósito de pesquisar uma “realidade objetiva”, seja a “‘verdadeira’ Mrs. Ramsay” de *Ao Farol*, seja o mundo à luz da recordação, o tempo reencontrado proustiano. Ambos ainda se constituíam numa certa confiança na capacidade do narrador em coordenar diversos fluxos de consciência ou orientar a escrita pelos achados da memória involuntária e assim conferir alguma unidade à experiência retrospectiva. Essa equação já não vale tanto em um romance como *Molloy*, e valera menos ainda nos seguintes. É possível que a “realidade objetiva” de Beckett se constituía no avesso dessa confiança, ao explorar as hesitações, objetivamente motivadas, de uma voz narrativa tão incerta quanto arbitrária no exercício de seu ofício inalienável de falar de si e do mundo. As manifestações de Beckett a respeito da impotência e da ignorância como o seu tema não são mera retórica.¹³ Duvidando do sucesso da empreitada proustiana, *Molloy* mesmo, ao refazer retrospectivamente pela escrita o itinerário percorrido, não encontra o sentido inacessível ao tempo perdido, mas desvendável pela memória. O passado permanece tão opaco quanto o presente, e a escrita tão cinzenta como a vida. “Eu digo isso agora, mas, afinal das contas, o que eu sei agora sobre o que passou, agora que as palavras geladas despencam em mim, os significados gelados, e o mundo morre também, mal nomeado. Só sei o que as palavras sabem, e as coisas mortas, e isso faz uma pequena e atraente soma, com começo, meio e fim como na frase bem construída e na longa sonata dos mortos”.¹⁴

III

Ao compor episódios a partir de séries e combinatórias, Beckett deu contornos próprios à crise da narrativa pautada pela confiança na linguagem e pela lógica interna de relatos impessoais e objetivos. Dada a dificuldade crescente de articular temporalmente os eventos narrados, o tempo se espacializa e o romance passa então a caminhar por episódios justapostos, casualmente associados,

¹³ Cf. entrevista de Beckett a Israel Shenker, in Fábio de Souza Andrade, *O silêncio possível*, p. 186.

¹⁴ Beckett, *Molloy*, London, John Calder, 1997, p. 31-2. Essa diferença de *Molloy* em relação a Proust foi assinalada por Dorrit Cohn, *Transparent minds. Narrative modes of presenting consciousness in fiction*. Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 153.

que não se vinculam mais a um eixo aglutinador, salvo a insistência da voz narrativa nos mesmos impasses, nas mesmas obsessões. É sintomático que essa mesma desagregação de um núcleo organizador da obra de arte seja lembrada por Rosalind Krauss ao referir-se aos procedimentos aditivos e seriais dos minimalistas.

Para essa geração, o modo de expressão se tornou a impassibilidade, o olhar fixo, a fala repetitiva e sem inflexão. Ou melhor, os correlatos desses modos foram inventados no mundo objetivado da escultura. Foi uma década extraordinária em que os objetos proliferavam numa cadeia aparentemente obsessiva e sem fim, cada uma respondendo à outra – uma cadeia em que tudo ligava-se a tudo, mas nada era referencial. Entrar nos sistemas desses trabalhos (...) é adentrar precisamente em um mundo sem um centro, um mundo de substituições e transposições em nenhum lugar legitimadas pelas revelações de um sujeito transcendental.¹⁵

Não é à toa que essa posição tenha encontrado expressão num bordão bastante simples de Donald Judd. Referindo-se aos objetos minimalistas como “uma coisa depois da outra”, ele buscava apontar para modos de ordenação distintos das ordens composicionais da escultura europeia e de seus pressupostos racionalistas, seus sistemas pré-construídos, como ele diz.¹⁶ Mesmo as obras minimalistas constituídas por partes mantém o formato simples. São objetos sem conteúdo, cuja ausência de composição relacional fundada no equilíbrio interno das partes se reflete em sua disposição serial no espaço, “uma coisa depois da outra”, pois não há relações previamente dadas.¹⁷

A nova concepção de obra, avessa à articulação interna das partes em uma composição, reverte-se, por sua vez, também em um redimensionamento da relação entre a obra e o espectador. Em um dos textos centrais de autocompreensão do minimalismo, “Notas sobre escultura”, de 1966, Robert Morris afirmava: “A melhor obra recente apropria-se de relações exteriores à obra e faz delas uma função do espaço, da luz e do campo de visão do observador. O objeto não é mais que um dos termos da estética mais recente. (...) Tem-se mais consciência do que antes de que se está estabelecendo relações à medida que se apreende o objeto de várias posições e sob várias condições de luz e contexto espacial”.¹⁸ Aquilo que Morris definirá logo a seguir como uma “relação interna” à

¹⁵ Krauss, “LeWitt in Progress”, p. 258

¹⁶ Donald Judd, “Specific objects”. Cf. também Bruce Glaser, “Questions to Judd and Stella”, in G. Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*. Los Angeles, University of California Press, 1995.

¹⁷ Esse ponto comum não impede que surjam diferenças entre Judd e outros minimalistas como Robert Morris. Enquanto os “objetos específicos” transcendem o domínio autônomo da escultura, apontando para qualquer objeto “interessante”, Morris mantém os objetos minimalistas no âmbito da escultura, como uma *Gestalt*, com o argumento de que ela, devido à tridimensionalidade, nunca foi, ao contrário da pintura, ilusionista. Para um comentário dessa divergência, cf. Hal Foster, “O ponto crucial do minimalismo”, in *O deserto do real*, São Paulo, Cosac Naify, 2014, p. 60.

¹⁸ Robert Morris, “Notes on Sculpture”, in Gregory Battcock (org.), *Minimal Art*, p. 232.

obra, como uma partição estrutural, tenderia a absorver o espectador nos detalhes da obra e, conseqüentemente, enfraquecer o circuito entre ele, a obra e o espaço ocupado pelo objeto. Justamente esse circuito, que situa a obra perante as suas condições de percepção, foi visto por Hal Foster como a “reorientação fundamental que o minimalismo inaugura”.¹⁹ Não é por outro motivo que Rosalind Krauss, em *Caminhos da escultura moderna*, ao introduzir o minimalismo sob um viés fortemente fenomenológico, lembre as colunas produzidas por Robert Morris para uma situação tipicamente teatral, com a presença do público e abertura de cortinas na boca da cena. Os objetos apresentados posteriormente por Morris como escultura, em espaços de exposição desvinculados dessa teatralidade explícita, retomam não apenas o que Krauss chama de “simplicidade monolítica da escultura”, mas também uma certa presença cênica de objetos que “não se retiravam para um espaço estético, separado daquele do espectador, mas, em lugar disso, dependiam claramente de uma situação em que aquele que contemplava os trabalhos fosse verdadeiramente sua plateia”.²⁰

A simplicidade estrutural da obra está portanto na base do duplo movimento de exteriorização que caracteriza o minimalismo: da complexidade interna para a simplicidade do objeto indissolúvel; e do objeto para a situação da recepção, uma situação em que, nas palavras de Morris, “o objeto em si mesmo não se tornou menos importante. Ele só se tornou menos auto-importante”.²¹ Uma concretização exemplar das condições propostas por Morris encontra-se num conjunto de três peças idênticas – três Ls – dispostos em posições diferentes em relação ao piso: o primeiro na vertical, o segundo na lateral e o terceiro apoiado em suas duas extremidades. Embora as formas sejam idênticas em estrutura e dimensão, tal similitude só seria palpável num espaço ideal de observação. Na experiência concreta com objetos, em que apenas facetas dos mesmos são sucessivamente oferecidas à percepção, tal idealidade se desfaz. “Sua diferença pertence a seu exterior – ao ponto em que despontam no mundo público de nossa experiência”.²²

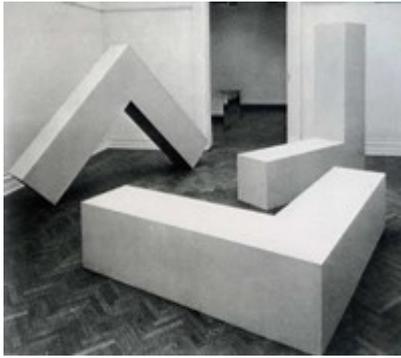
¹⁹ Hal Foster, “O ponto crucial do minimalismo”, p. 53.

²⁰ Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, Martins Fontes, 2007, p. 241-3.

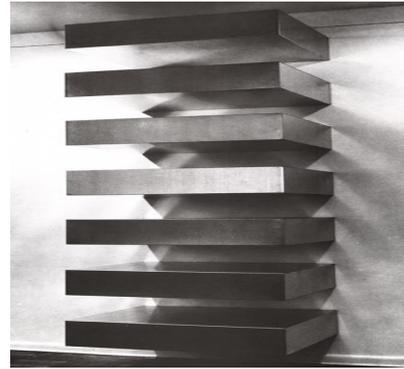
A sensação de que “o teatro invadira o domínio da escultura” provocará duras críticas de defensores mais arraigados de uma concepção modernista de autonomia da obra de arte e dos meios artísticos. Segundo um célebre texto de Michael Fried, os minimalistas, ao entenderem a forma (shape) de maneira literalista, ou seja, como a sua qualidade de objeto (objetude), teriam relativizado a qualidade artística do objeto, o que necessariamente empurraria a escultura para o domínio da não arte e dos objetos comuns. Essa seria a porta de entrada para a intromissão de uma dimensão que não caberia às artes visuais, o tempo mundano da recepção, chamado por Fried de “teatral”. Embora com sinal negativo, pois via aí um sinal de ruptura com o modernismo, Fried notou bem o que estava na base de uma nova concepção de escultura defendida pelo próprio Morris. Cf. Michael Fried, “Art and objecthood”, in *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, 1998, p. 125 e p. 152.

²¹ Morris, p. 234.

²² Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, p. 318.



Robert Morris, *Sem título*, 1965.



Donald Judd, *Sem título*, 1965.

Além disso, na medida em que a escultura forma uma analogia com o corpo humano, o trabalho de Morris também contestaria a compreensão do sentido produzido por nossos corpos como sendo a exteriorização de um sentido prévio localizado em uma interioridade psicológica. Do mesmo modo como os movimentos corporais não são legíveis à luz de significado psicológico anterior à experiência do corpo no espaço e a um sentido publicamente constituído, a superfície da escultura também não pode mais ser entendida como “reflexo de um arcabouço ou uma estrutura interna preexistente”.

A ambição do minimalismo, portanto, era recolocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, do que poderíamos denominar espaço cultural. Com vistas a isso, os minimalistas adotaram um grande número de estratégias compositivas. Uma delas era utilizar sistemas convencionais de ordenação para determinar a composição. (...) tais sistemas resistem a uma interpretação como algo que emerge de dentro da personalidade do escultor e, por extensão, de dentro do corpo da forma escultural. Em lugar disso, o sistema de ordenação é reconhecido como proveniente de fora do trabalho.²³

Daí a afinidade entre as obras de Morris e Judd e o ready-made duchampiano, redescoberto na década anterior por Jasper Johns.²⁴ Ao contrário da pop, que o explorará pelas suas dimensões temáticas, os minimalistas chamarão a atenção para sua dimensão estrutural, o que permitirá a eles explorar a ordem serial dos materiais industrialmente produzidos para outras atividades sociais, alheios à expressão psicológica ou a um sentido interno da forma: “tijolos refratários permanecem inexoravelmente externos, como objetos de uso e não como veículos de expressão. Nesse sentido, os elementos *ready-made* são capazes de transmitir, em um nível puramente abstrato, a ideia de

²³ Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, p. 322-4. .

²⁴ Essa aproximação foi notada desde os primeiros textos sobre o minimalismo, como o de Richard Wohlheim, “Minimal Art”, in Battcock (org.), *Minimal Art*, p. 387-399.

simples exterioridade”.²⁵ Utilizar peças idênticas produzidas em massa resultará, por sua vez, em composições desprovidas de relações hierárquicas entre suas partes. As ordens composicionais são assim as da “repetição ou da progressão em série: ordens desprovidas quer de pontos focais logicamente determinados, quer de limites externos ditados internamente”. Esse movimento em direção à exterioridade, observável nas composições seriais, retoma assim as críticas ao espaço interior do expressionismo abstrato e o rompimento, defendido Jasper Johns, do vínculo entre objeto material e interioridade psicológica: “Johns via no *ready-made* a indicação do fato de não ser necessário vínculo *nenhum* entre um objeto de arte final e a matriz psicológica de onde provém, uma vez que, no caso do *ready-made*, tal possibilidade é inviável desde o princípio”.²⁶ Ao defender a exterioridade, Johns e os minimalistas “insistiam em produzir obras que refutassem o caráter singular, privado e inacessível da experiência”.²⁷ Daí resulta, por sua vez, o aspecto positivo da produção minimalista: “Estão reivindicando que o significado seja visto como originário (...) de um espaço público e não privado”.²⁸ Por fim, a proximidade do *ready-made* não afasta a produção artística apenas de qualquer forma de interioridade psicológica ou composicional, mas também de quaisquer ordens transcendentais à arte. Como assinalou em Hal Foster, o minimalismo (ao lado da *pop*) pode ser o último estágio em direção à equivalência entre uma obra de arte e um produto industrial.

*só com o minimalismo e a pop é que a produção serial se integra com coerência à produção técnica da obra de arte. Mais do que qualquer conteúdo mundano, a integração faz essa arte significar o mesmo que objetos na sua cotidianidade (...). E, mais do que qualquer sensibilidade fria, essa integração desvincula a arte não só da subjetividade artística (talvez a última ordem transcendental da arte), mas também de modelos representacionais. Dessa maneira, o minimalismo liberta a arte do antropomórfico e do representacional não tanto por meio da ideologia anti-ilusionista, quanto por meio da produção serial. Pois a abstração tende apenas a negar a representação, a preservá-la em seu cancelamento, ao passo que a repetição, a (re)produção de simulacros, tende a subverter a representação, a enfraquecer a lógica referencial.*²⁹

IV

Não custa lembrar que a convergência de arte e indústria visada pelos minimalistas se efetiva nos domínios do fazer artístico, o que lhe confere, por si só, a moldura que o distingue da

²⁵ Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, p. 299-301.

²⁶ Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, p. 311.

²⁷ Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, p. 312.

²⁸ Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, p. 313. O caso discutido é o da pintura de Stella, que extrai a forma do mundo, que faz do significado uma função da superfície, do espaço externo, público.

²⁹ Foster, “O ponto crucial do minimalismo”, p. 74-77.

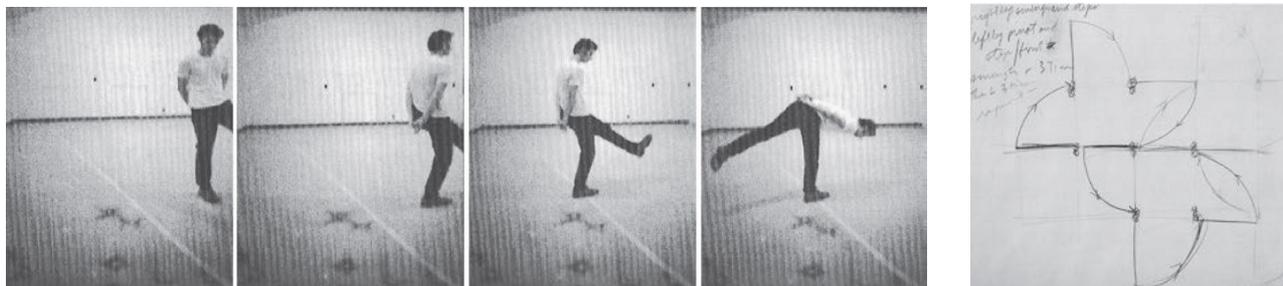
produção industrial em sentido estrito. Por mais que incorporem procedimentos industriais, os esquemas seriais são soluções artísticas para problemas artísticos. A similitude entre a obra de arte e o objeto produzido em série mantém seu momento de autonomia como uma produção serial de segunda ordem. Sendo assim, para além das considerações de Krauss a respeito de uma racionalidade não cartesiana própria às séries, a aproximação com artistas diversos, Beckett dentre eles, por meio do emprego de esquemas seriais é pertinente à medida que as séries decorrem de uma tendência comum inscrita nos problemas inerentes a cada meio artístico, seja a relação interna entre as partes de uma composição, seja a disposição do tempo narrativo como ação. Mas as coincidências entre os artistas não encobrem as diferenças. Ao contrário dos minimalistas, Beckett nunca procurou fazer do seu trabalho um processo serial tão próximo, em seus materiais e técnicas, à produção industrial. A tendência à exteriorização implicada nas séries e repetições mantém em suas obras a memória residual da tradição atingida, impedindo que se reduzam a “uma coisa depois da outra”. Um romance como *O Inominável*, que leva adiante e radicaliza a erosão do gênero promovida por *Molloy*, ainda tem na tensão com a identidade da voz narrativa e com sua referência ao mundo um esteio para a escrita. Mesmo a redução extrema de procedimentos literários na obra tardia, em textos como *Worstward Ho!*, por exemplo, em que o romance enquanto gênero já é terra distante, senão arrasada, faz do atrito com a linguagem um modo de continuar.³⁰ Em nenhum desses textos a erosão do sentido e da função referencial da linguagem tende a reduzir a palavra à mera materialidade visual ou sonora como ocorre, por exemplo, em poemas de Carl Andre.³¹

Talvez por esse motivo, a produção artística que, nesse contexto, mais se aproxime de Beckett não seja a do círculo estrito dos primeiros minimalistas, mas a de artistas que se situam em sua imediata posteridade, como Bruce Nauman, que partilha de muitas das questões do minimalismo, mas não reduz os esquemas seriais à exterioridade dos materiais ou à objetivação absoluta de Judd. A incorporação mesma do vídeo ao trabalho pode ser entendida no contexto de distanciamento dos primeiros minimalistas. Um dos diversos vídeos realizados por Nauman ainda nos anos 1960 leva o título de *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* [*Caminhada angular lenta (Caminhada Beckett)*, 1968, 60 min.]. Nauman se filma enquanto percorre lentamente, com passos entrecortados, nada naturais, um circuito pré-determinado em seu ateliê. A estranheza da cena é realçada pela posição da câmera que passa a impressão de registrar o artista caminhando pela parede. A eliminação de quaisquer vestígios de naturalidade de uma atividade tão natural como a de dar um passo adiante sugere uma peculiar relação entre interioridade e exterioridade, entre

³⁰ “Adiante. Dizer adiante. Ser dito adiante. De algum modo adiante. Até que de nenhum modo adiante. Dito de nenhum modo adiante” Beckett, “Para frente o pior”, in *Companhia e outros textos*, tradução de Ana Helena Souza, São Paulo, Globo, 2012, p. 65.

³¹ Cf. Marjorie Perloff, “The palpable word: the *one hundred sonnets*”, in Carl Andre, *Sculpture as Place. 1958-2010*. New York, Dia Art Foundation, 2014.

resistência psíquica e força física, própria ao movimento. Ao mesmo tempo em que parece controlado de fora, como se caminhasse pelas mãos de um titereiro atento à coreografia de antemão formulada e ao circuito previamente traçado, ele também demonstra que o movimento só é realizável com uma dose incalculável de tenacidade e concentração.³²



A existência de um estudo preparatório para a obra sob a forma de um detalhado diagrama (*Beckett Walking Diagram II*), que prevê cada segmento espacial a ser percorrido, não implica necessariamente a substituição da espontaneidade física pelo preestabelecimento intelectualista dos movimentos. Embora o diagrama esboce em seus traçados um modo específico de esquadramento do espaço, o que o vídeo apresenta não é inteiramente dedutível do diagrama, pois o que está em causa é a equação entre o circuito pré-definido e o equilíbrio instável do corpo. Daí também a função da execução repetitiva: ao transpor por meio do vídeo o serialismo minimalista para a duração temporal, Nauman também insere um elemento contingencial na equação formada pelo equilíbrio do artista em um único pé e a sua extenuação física. Nuno Ramos observa:

Nestes trabalhos, tudo é tristemente repetitivo, num uso bastante particular da seriação minimalista. Afinal, se para a “minimal” a seriação livra o artista de tensões formais (proporção, acento, relação entre as partes etc.), para Bruce Nauman ela é, antes de mais nada, repetição no tempo, duração. Os neons, vídeos a algumas instalações que utilizam estes elementos duram insuportavelmente, transformando-se, um pouco como a música minimalista, em labirintos no tempo, de onde parece que não vamos sair nunca.³³

Na *Caminhada Beckett*, o andar não é mais uma maneira de se deslocar de um ponto a outro, mas

³² Cf. Liliane Benetti, “Exercícios de contenção, saturação e reiteração: algumas aproximações entre Bruce Nauman e Samuel Beckett”, in *Ars*, ano 8, no 18, p. 176-7. Cf. também, da mesma autora, a sua tese de doutorado: *Ângulos de uma caminhada lenta: exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman*. ECA-USP, 2013, especialmente capítulo 3.

³³ Nuno Ramos, “Violência silêncio [Bruce Nauman]”, in *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007 p. 146-8.

um exercício que rouba uma atividade corriqueira de sua finalidade primeira ao submetê-la a estratégias tão intrincadas quanto despropositadas. O resultado é uma performance explicitadora dos limites físicos e psíquicos do corpo em cena. Não só no título da obra, mas também em entrevistas Nauman indicou a conexão entre o vídeo e a obra de Beckett, em particular com o episódio das pedras de *Molloy*. Mas para um leitor de *Watt* também se faz evidente as analogias possíveis entre a caminhada de Nauman em seu ateliê e a movimentação idiossincrática de seu protagonista:

[...] a forma como Watt andava quando se dirigia para leste, por exemplo, consistia em virar o busto o máximo possível para norte, lançando simultaneamente a perna direita o máximo possível para sul e, depois, virar o busto o máximo possível para sul, lançando simultaneamente a perna esquerda o máximo possível para norte, e, depois, de novo, virar o busto o máximo possível para norte, lançando a perna direita o máximo possível para sul e, depois, virar o busto o máximo possível para sul. Lançando a perna esquerda o máximo possível para norte, e por aí fora, sucessivamente, repetidamente, até chegar ao destino e poder sentar-se.³⁴

Neste trecho, umas das muitas paródias do dualismo cartesiano que recheiam o romance, Watt parece mais um observador externo do que um controlador de seus movimentos. Tanto aqui em *Watt* como em *Molloy* e na *Caminhada Beckett*, a racionalidade de um arranjo intelectual também é submetida corporalmente à prova na medida em que a série é executada de modo obsessivo. Além de explicitar o arranjo prévio, o feitiço obsessivo do exercício também é o que ameaça roubar-lhe todo sentido e propósito.

Os vídeos de Nauman evidenciam que não é apenas a distensão temporal da série que o diferencia do programa minimalista, mas também os curto-circuitos entre interior e exterior próprios à utilização do corpo como material, preterido pelos minimalistas em favor de materiais de origem industrial. Nauman, porém, não estava abrindo a porta dos fundos para o retorno da psicologia, mas explorando uma dimensão expressiva do corpo (e das séries) que não era de ordem necessariamente psicológica. Como observa Liliane Benetti:

A reiteração extenuante das mesmas ações não chega a conferir a elas um aspecto mecanizado; ao contrário, o esforço de um sujeito concernido física e psiquicamente no seu desempenho corporal transparece e imprime às cenas algo de uma natureza expressiva peculiar, ainda que à revelia das intenções do artista. Por certo, a expressividade não é algo

³⁴ Beckett, *Watt*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 34.

buscado nesses trabalhos mas surge a reboque, como uma intrusão que se dá às expensas de toda disciplina de contenção gestual, na experiência mesma de sua dificuldade.³⁵

Do mesmo modo, a dimensão subjetiva aludida pelas obras não é de origem exclusivamente privada, como se poderia concluir do programa minimalista. Ao contrário, ela também se constitui na conexão entre interioridade e exterioridade.³⁶ É o que Nauman apontaria ao examinar com as séries terrenos não perscrutados pelos minimalistas. A respeito desse contraste, Nuno Ramos chegou a afirmar: “(...) grande parte de sua originalidade vem de aplicar a seriação característica do primeiro Minimalismo onde menos se esperava: nos mecanismos da subjetividade. Procura fundir assim a exterioridade absoluta da série à interioridade do corpo e do eu, transpirando por isso uma violência e uma crueldade tanto mais intensas quanto mais naturalizadas”.³⁷

Tortura e violência pertencem ao mundo de sombras de uma subjetividade sondada pelos dispositivos seriais. É o que vem à tona na instalação de vídeos chamada *Clown Torture* por meio da ambiguidade própria ao palhaço, na gangorra de humor e terror, uma oscilação também reconhecida por Beckett, que os empregou para explorar um curto-circuito entre duas tradições de atuação, a exterioridade do humor físico dos clowns e a interioridade psicológica da personagem naturalista, ambas retomadas e reformuladas por suas peças. Com as desventuras de seus palhaços em *looping*, que gritam (*No, No, No, No...*), defecam, e repetem anedotas compulsivamente (*Pete and Repeat are sitting on a fence. Pete falls off. Who's left? Repeat...*), Nauman examina elementos estranhos à exterioridade minimalista, como o humor, o absurdo e o grotesco, com os procedimentos repetitivos e seriais, o que lhe permite explorar e manipular a crueldade e outros conteúdos de ordem emocional.

O trabalho de Bruce Nauman é, neste sentido, tributário do ataque minimalista à ideia de forma, congelada pelo recurso à série, e do ataque pop à ideia de sujeito. O que é particularmente intenso em Bruce Nauman, no entanto, é que (...) seu trabalho destila ainda uma prosa rarefeita e venenosa, preservando numa última trincheira o caráter alusivo da arte, para além das aventuras com o seu conceito. (...) Para trazer de volta o contágio do mundo sem recorrer à paixão de um eu poderoso, creio que a estratégia de Bruce Nauman (e trata-se

³⁵ Benetti, p. 181-2. Cf. também o seguinte comentário: “Trata-se de um corpo testando os limites tênues entre a autoexposição, que inevitavelmente terá algo de exibicionismo, e a autoespeculação rigorosa. E esse ponto de transição entre uma interioridade e a exterioridade só se institui porque dos gestos são calculadamente drenados os aspectos comportamentais e seus pendores catárticos. Não que nas performances não remanesça algo de profundamente introspectivo que resta insondável mesmo diante da câmera. Talvez venha daí a incômoda impressão de que Nauman arma para si pequenos flagrantes que revelam estruturas psíquicas idiossincráticas”. Benetti, p. 185.

³⁶ É o que afirmará Hal Foster a respeito dos trabalhos de Richard Serra. Cf. Foster, *Complexo arte-arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2015, Capítulo 8, especialmente p. 183.

³⁷ Nuno Ramos, “A espera de um sol interno”, In: *Ensaio geral*, p. 126.

sem dúvida de um estrategista) é recuar a uma reflexão de segundo grau, trabalhando com os conteúdos do mundo já sintetizados, já tornados linguagem e hábito. Embora tributário, neste sentido, da Pop, a matéria trabalhada por Bruce Nauman não é o ícone explícito (...), mas a *gag* implícita, o ato falho, aquilo que somos sem ser, que sabemos sem saber, as frases que dizemos sem dizer, que se dizem através de nós.³⁸

V

Os últimos trabalhos concebidos por Beckett para a televisão se aproximam muito das relações entre interioridade e exterioridade apontadas acima no posicionamento de Nauman perante o minimalismo. Em *Quadrado I+II* [*Quad / Quadrat I+II*], quatro figuras percorrem circuitos seriais num quadrado, dispensando tanto as palavras quanto qualquer outro artifício dramático. Na peça seguinte, *O que Onde* [*What Where*], a última dirigida por Beckett, procedimentos seriais semelhantes reaparecem revisitando seus antigos temas correlatos à memória e à identidade. Cada uma à sua maneira, as duas peças reformulam elementos transversais da obra beckettiana. A respeito disso, uma palavra.

A exploração de meios artísticos diversos (prosa, teatro, rádio, televisão) por um forte opositor das transposições de um meio a outro é indicativa de um interesse intenso pela especificidade e pelas possibilidades de cada um deles. Basta comparar as primeiras peças para o rádio (*All that fall*) ou para a TV (*Eh Joe*) com as posteriores para notar como Beckett toma as convenções dadas como ponto de partida para então subvertê-las e, assim, desenvolver as potencialidades dos meios. O trabalho simultâneo na prosa, no teatro e na TV durante os anos 70 e 80 produz pontos de contato diversos, mas nenhum hibridismo formal. É sintomático que Beckett seja contemporâneo de obras dificilmente reconhecíveis a partir da lógica interna de uma arte em particular, especialmente no campo das artes visuais ou então do teatro expandido pela música, pela dança e pela performance.³⁹ Os próprios minimalistas dão o exemplo. Se Morris ainda pensava na tradição da escultura, os objetos específicos de Judd se colocam para além dela. A conjugação de vídeo, performance e instalação em obras de Nauman vai na mesma direção. Seria então Beckett um tradicional modernista defendendo a autonomia dos meios? A resposta não é simples. Para desdobrar a questão o recurso aos defensores da autonomia é instrutivo, não tanto em sua vertente mais aguerrida, como aquela protagonizada por Greenberg e Michael Fried, mas em uma versão um tanto mais flexível da mesma, aquela apresentada por Adorno no ensaio “A arte e as artes”.

Ali ele nota que os limites entre os meios se tornam mais permeáveis em parte significativa da produção artística do pós-guerra, caracterizando uma situação que ele denomina de

³⁸ Nuno Ramos, “Violência silêncio [Bruce Nauman]”, in *Ensaio Geral*, p. 146-8.

³⁹ Cf. Hans-Thies Lehman, *Teatro Pós-Dramático*, São Paulo, Cosac Naify, 2007.

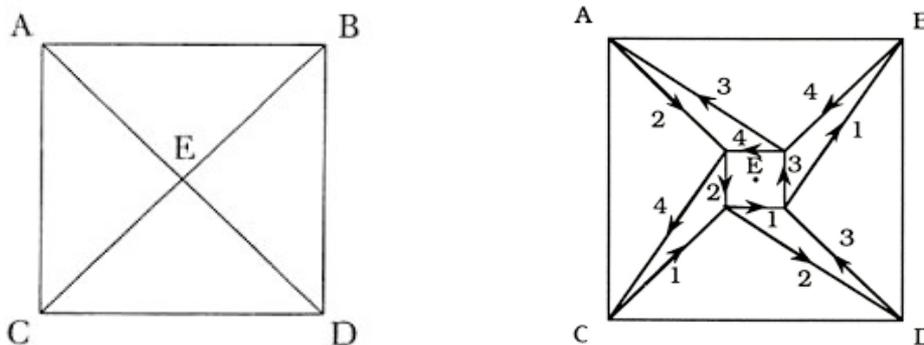
“Verfransung” (entrelaçamento ou imbricação) dos meios artísticos.⁴⁰ Desenvolvimentos na pintura, como a de Mondrian, por exemplo, repercutem na formulação de técnicas musicais; a música, por sua vez, por meio da notação, se aproxima das artes gráficas; técnicas musicais como as do serialismo tornam-se um princípio construtivo para a literatura; a pintura se descola da superfície da tela visando às três dimensões do espaço; e exemplos significativos da escultura se aproximam de construções de caráter arquitetônico. O ensaio de Adorno é receptivo a essas tendências, e busca compreendê-las a partir do desenvolvimento autônomo dos gêneros e das artes, o que o leva a sustentar que os imbricamentos artísticos mais significativos seriam aqueles resultantes de um processo imanente a cada gênero ou a cada arte. Desse modo, o serialismo como princípio de construção literária é relevante na medida em que resulta da reflexão imanente ao próprio romance a respeito da centralidade do relato, enquanto que a conexão entre pintura e espaço é significativa como reflexão a respeito da relação entre a superfície e o ilusionismo propiciado pelas técnicas de perspectiva. Ainda que receptivo à imbricação das artes, Adorno não abre mão da autonomia dos meios, uma vez que o imbricamento é significativo à medida que decorre da lógica interna e da especialização das artes particulares.

Diante da obra tardia de Beckett, a teoria da imbricação é tão necessária quanto insuficiente. Necessária porque suas transformações formais remetem a problemas artísticos enraizados nos próprios meios e gêneros, como se observa na corrosão da ação narrativa pelas séries. Mas também insuficiente porque tais transformações também se devem a experiências paralelas com outros meios. A ampla utilização da voz em *off* nas peças teatrais dos anos 1970 (*Footfalls*, *Rockaby*, *That Time*) ou duplicação da voz narrativa num texto em prosa como *Companhia* decerto decorrem de problemas internos ao drama e ao romance, mas também são impensáveis sem a experiência com a voz “desencarnada” do rádio e da televisão, assim como a cena fortemente pictórica deve muito à composição da imagem televisiva. Na obra tardia de Beckett o questionamento imanente aos meios é reforçado pelas reverberações externas de um meio sobre o outro. O processo inverso pode ser observado nos novos meios. Se as séries que estruturam peças televisivas como *Quadrado I+II* e *O que Onde* são herdadas da prosa, elas também resultam do trabalho com o meio, seja na referência ao formado quadrado do monitor e ao fluxo contínuo da programação televisiva, da qual se torna parte, seja na sucessão de imagens evanescentes sobre o fundo escuro. Também é por esse motivo que tais peças não devem ser situadas no campo da videoarte. Os exemplos podem ser multiplicados

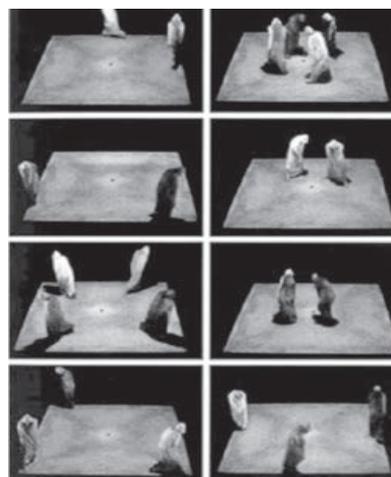
⁴⁰ Adorno, “Die Kunst und die Künste”, in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Gesammelte Schriften 10.1*, p. 432-453. Para um comentário interessante e crítico a esse ensaio, cf. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, p. 101-145. Cf. também o livro organizado por Rebentisch e Christoph Menke, *Kunst, Fortschritt, Geschichte*. Na bibliografia brasileira, cf. Rodrigo Duarte, “Sobre o conceito de ‘pseudomorfose’ em Theodor Adorno”, in *varia aesthetica. Ensaios sobre arte & sociedade*; e Eduardo Socha, *Tempo musical em Theodor W. Adorno*, Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2015.

e caracterizam tal produção como um caso muito singular do trabalho com a especificidade dos meios artísticos, sujeitos tanto ao desenvolvimento imanente quanto às conexões externas. Voltemos às peças.

Quadrado I+II, produzida em 1981 pelo Süddeutscher Rundfunk, em Stuttgart, apresenta o percorrimto de circuitos seriais sobre um quadrado em diagramas semelhantes ao *Beckett Walking Diagram II* de Nauman:



Quadrado I+II foi concebida para quatro atores e percussão, sem recurso algum à palavra. Tais escolhas refletiam tanto a antiga desconfiança de Beckett em relação à função referencial da linguagem, aqui deixada de lado, quanto o interesse pela imagem e por regularidades coreográficas, exploradas por ele na prosa, no palco e na tela. Elementos de cena como os quatro instrumentos percussivos e as cores dos figurinos (branca, amarela, vermelha e azul) são desdobramentos da estrutura básica serial: quatro percursos pelos vértices (A, B, C, D) e pelo ponto central (E), a serem realizados em quatro séries distintas por quatro figuras – atores, dançarinos ou mímicos – cobertas da cabeça aos pés pelo mesmo figurino em cores distintas. As figuras entram uma depois da outra, realizam seu percurso pelo quadrado a partir de seu vértice de entrada e, quando todas já estão presentes, saem na ordem em que entraram. Inicia-se então uma nova série a partir das última figura em cena.



O movimento é mecânico e decorre exclusivamente do arranjo prévio das séries. O mecanismo, que funciona com a precisão de um relógio, não confere identidade a quem está em cena e também não explica por que as figuras se movem; a peça limita-se a expor a coordenação delas com o mecanismo serial, ou seja, com o controle rigoroso do tempo e do movimento que as impede de colidirem. O serialismo implica assim que o movimento de cada figura seja controlado pelo movimento das demais. Embora isso se torne visível quando as quatro figuras estão em cena, o arranjo só é inteiramente explicitado ao fim da quarta série. Como um corte a conclui nesse ponto, a peça torna-se equivalente à explicitação do princípio serial que a constitui e ao qual as figuras devem seu movimento em cena, sua relação com o espaço e sua sincronicidade temporal. Se a peça coincide com a exteriorização de seu modo de funcionamento, uma vez completado esse processo, não seria mais necessário continuar. A peça está feita, embora a maquinaria montada possa funcionar infinitamente, sem resolução, como um jogo sem propósito pré-determinado.

Figuras togadas, frequentemente curvadas e movimentando-se como marionetes são comuns na produção tardia de Beckett, mas em nenhuma outra peça ele chegou a eliminar todos os resquícios de personagens dramáticos (vestígios biográficos, lembranças, um rosto, alguma intenção legível em gestos mecanizados). Em *Quadrado I+II*, ao contrário, não há pistas a respeito dos percursos em cena: nenhum vislumbre de experiência passada ou meta a ser alcançada, nenhuma manifestação de uma voz em *off*. A designação mesma das figuras como personagens é imprecisa na medida que a câmera restringe-se à apreensão do aspecto exclusivamente exterior dos corpos em movimento serial.

Seria assim *Quadrado I+II* apenas um mecanismo funcionando em *moto perpetuo*, a despeito de seu autor ainda optar por atores, mímicos e dançarinos no lugar de máquinas ou marionetes? Dois elementos impedem essa conclusão. O primeiro reside na presença de cores e de instrumentos percussivos, os quais implicam “escolhas” subjetivas ou resquícios expressivos, de resto incompatíveis com o serialismo de minimalistas como Donald Judd (pois poderiam ser outras cores, outros instrumentos). É curioso que o cinza usual da produção beckettiana ceda lugar a cores justamente no trabalho mais próximo de um serialismo integral. O segundo elemento é dado pela peça-espelho que se segue a *Quadrado I: Quadrado II*, em preto e branco, fornece uma dinâmica, ou ao menos uma moldura ao serialismo repetitivo de *Quadrado I*. Após um número indefinido de repetições – dez mil anos depois segundo Beckett –, a velocidade diminui, indicando que o mecanismo em algum momento poderá cessar, como um relógio sem corda. O *fade-out* da segunda peça no lugar do corte repentino da peça anterior não sugere, por sua vez, um termo ou uma conclusão, mas um processo de lento desaparecimento, de perda de contornos e movimentos até o

completo apagamento da imagem escurecida. Esse enquadramento insere uma dimensão qualitativa – uma mudança de condição – num transcurso temporal inicialmente quantitativo e repetitivo. O fluxo infinito tende a estancar no decurso da repetição infinita.

Características com essas revelam uma especificidade formal de *Quadrado I+II*: um apurado senso de construção formal articulando um transcurso temporal que extravasa os limites da obra. Leitores e espectadores de obras anteriores como *O Inominável* e *Fim de partida* sabem que início e fim indetermináveis não constituíam uma novidade na produção beckettiana, bem como o uso frequente e variado de repetições, séries e combinatórias na prosa e no teatro. A especificidade de *Quadrado I+II* está na coincidência entre o percorrimto das séries e a explicitação da peça como um todo. Nesse sentido, *Quadrado I+II* se constitui pelo isolamento desse procedimento de todos os elementos de cunho narrativo e dramático que habitavam seus trabalhos em prosa e para o teatro. A mencionada “desconfiança” de Beckett em relação à linguagem, assim como sua tendência a compor peças cada vez mais imagéticas, desempenham seu papel, mas também é importante notar que ali, no teatro e na prosa, as séries e as repetições eram mecanismos de atrito com vestígios dos gêneros épico e dramáticos que ainda subsistiam na produção beckettiana, seja em registro paródico nos primeiros trabalhos, seja no entrelaçamento posterior de memória, imaginação e fabulação na sondagem da experiência individual em obras dificilmente reconhecíveis no âmbito das convenções de um gênero em particular. *Quadrado I+II* partilha do mesmo terreno dessas últimas obras, em que a especificidade do meio artístico empregado é tão ou mais importante que traços de gênero, mas, num meio recente como a TV, sem convenções tradicionais sedimentadas, tornou-se possível realizar o que os outros meios não tinham permitido – a peça (quase) integralmente serial.

A última peça para a TV – *O que Onde*, originalmente concebida para o teatro e adaptada para a televisão alemã – oferecerá uma nova perspectiva (ou enquadramento) ao serialismo de *Quadrado I+II*, como se cada nova obra se fizesse herdeira de questões anteriormente formuladas. O arranjo formal é mais uma vez serial, de modo que a peça coincide com o transcurso completo das séries, mas dessa vez Beckett recupera elementos deixados para trás pela peça anterior, do diálogo aos seus velhos *clowns*, aqui em aparição derradeira e fantasmática. Em *O que Onde*, eles são Bam, o interrogador, e seus interrogados, Bem, Bim e Bom, que trocam de papel entre si (Bum está ausente). Os nomes onomatopaicos remetem a Bim e Bom, *clowns* russos dos anos 1920 e 1930, admirados por Beckett pelas mesmas qualidades dos palhaços de Nauman, a associação entre comicidade e crueldade, entre humor e terror.⁴¹ Embora não haja mais nada de cômico em *O que*

⁴¹ Chris Ackerley encontra vestígios de Bim e Bom em outros trabalhos de Beckett: “They appear in ‘Yellow’; then, red and whiskered, in *Murphy*, as Thomas ‘Bim’ Clinch and his relatives, Bom and Bum. They return in deleted drafts from *Waiting for Godot* and *Endgame*; as Pim and Bom in *How It Is*; and are heard faintly in *Ping*”. Ackerley, “‘Ever Know What Happened?’: Shades and Echoes in Samuel Beckett’s Television Plays”, in *Journal of Beckett Studies*, vol. 18, 2009, p. 158.

Onde, os rostos dos Bs trabalhados por Beckett para a televisão ainda trazem vestígios das máscaras de um *clown*.

Na versão teatral, Bem, Bim e Bom entram e saem de cena segundo um arranjo serial coordenado por um duplo Bam: a sua voz emitida por um megafone em cena e ele mesmo contracenando com os demais Bs. O arranjo serial é encenado primeiro sem palavras, depois com elas (Voice: “We are the last five. / In the present as were we still. / It is spring. / Time passes. / First without words. / I switch on”). Primeiro Bam sozinho; depois Bom se junta a Bam; Bim retira Bom; Bim entra sozinho e é seguido por Bem; Bem retira Bom; Bem junta-se a Bam e é retirado por Bam; finalmente Bam entra sozinho. Quando esse ciclo se conclui, Bam reencena o processo, dessa vez com palavras. Sucessivamente Bom, Bim e Bem são os encarregados de extrair de seus antecessores, possivelmente em sessões de tortura, informações sobre “o que” e “onde”.

BAM: Well?

BOM: Nothing.

BAM: He didn't say it?

V: Good.

BOM: No.

BAM: You gave him the works?

BOM: Yes.

BAM: And he didn't say it?

BOM: No.

BAM: He wept?

BOM: Yes.

BAM: Screamed?

BOM: Yes.

BAM: Begged for mercy?

BOM: Yes.

BAM: But didn't say it?

BOM: No.

BAM: Then why stop?

BOM: He passed out.

BAM: And you didn't revive him?

BOM: I tried.

BAM: Well?

BOM: I couldn't. [Pause.]

BAM: It's a lie. [Pause.] He said it to you. [Pause.] Confess he said it to you. [Pause.] You'll be given the works until you confess.

V: Good.

In the end Bim appears.

(...)

BAM: Take him away and give him the works until he confesses.

BIM: What must he confess?

BAM: That he said it to him.

BIM: Is that all?

BAM: And what.

V: Good.

BIM: Is that all?

BAM: Yes.
BIM: Then stop?
BAM: Yes.
BIM: Good. [To Bom.] Come.
[BIM exits at E followed by BOM .]⁴²

No cenário da produção tardia de Beckett, *O que Onde* caracteriza-se, ao lado de *Catástrofe*, por retomar um dos elementos mais originários do drama, o diálogo, ausente da produção de Beckett desde os anos 60, quando o seu teatro volta-se para personagens solitários em cena. Mas o seu ressurgimento não ocorre sem modificações de suas funções originais. Ao compor interrogatórios Beckett parece reforçar a função primeira do diálogo de contrapor individualidades conflitantes por meio da palavra, um embate que é o próprio motor da ação. Ocorre que o embate próprio ao diálogo, calcado em vontades opostas de identidades bem marcadas, é escamoteado pela indiferenciação entre os diversos Bs, identidades fungíveis e permutáveis cuja única função é dada pela alteração de papéis no ciclo.



Ao transpor a peça para a televisão, Beckett dispôs de recursos que lhe permitiam acentuar ainda mais a erosão do embate estilizado pelo diálogo. A entrada e saída de cena por meio da movimentação dos atores desaparece e dá lugar a um processo de aparecimento e desaparecimento dos rostos dos personagens sobre o fundo escuro da tela. O megafone que materializava a voz na cena teatral é substituído por uma grande imagem nebulosa de Bam de olhos fechados no pano de fundo à esquerda. No primeiro plano, por sua vez, uma imagem menor e mais nítida de Bam contracena com os demais Bs. Apesar das diferenças de plano, tamanho e nitidez, o pertencimento de todas as imagens ao mesmo fundo escuro, do qual emergem e ao qual retornam em *fade-in* e *fade-out*, esfumaça a marcação de identidades distintas entre a voz de Bam, o próprio Bam e os

⁴² Beckett, *What Where*, in *The Complete Dramatic Works*, p. 472-4.

demais Bs. O conjunto sugere projeções da voz num interrogatório mental em que Bam constrange sua própria memória a lhe fornecer as informações básicas que lhe escapam. Como disse Beckett a Walter Asmus: “One could imagine it coming out of the grave, trying to reconstruct how it was. And what it was. And where the way out is”.⁴³ Variações das questões básicas tomadas como ponto de partida em *O Inominável* (“Onde? Quando agora? Quem agora?”) retornam nesta peça que Beckett uma vez chamou de “peça de bonecos”.⁴⁴ Em um jogo de descentramentos da identidade, a voz fala de si na primeira pessoa do plural (we are the last five) e se interroga na segunda do singular a respeito de um terceiro (you gave him the works?), questionando a si mesma como se questionasse um outro.

Por fim, a voz de Bam retorna à posição solitária do início:

I am alone.
In the present as were I still.
It is winter.
Without journey.
Time passes.
That is all.
Make sense who may.
I switch off.
[Light off P. Pause. Light off V.]⁴⁵

Embora o ciclo dos interrogatórios chegue ao fim, a peça deixa em aberto a possibilidade de um recomeço, também cíclico, na medida em que cada interrogatório é situado em uma das estações do ano, indicando, como em *Quadrado I+II*, uma possível repetição do ciclo de quatro episódios. A suspeita de fracasso da operação, uma vez que os interrogatórios não extraem dos interrogados informações possíveis a respeito de “o que” e “onde”, reforça essa possibilidade. A peça, contudo, conclui com a explicitação completa da série, deixando em aberto o seu sentido (“Make sense who may”).

O que Onde é a única peça de Beckett a esboçar a imagem de uma voz. Se peças anteriores conferiam exterioridade a ela ao projetá-la em cena como uma voz em *off*, aqui se trata de conferir também exterioridade visual a ela. Por isso o que aparece ao fundo não é simplesmente Bam em uma dimensão temporal distinta daquela ocupada pelas figuras menores no primeiro plano, mas o rosto de sua voz como uma exteriorização em imagem da sua atividade mnemônica, a qual, em Beckett, nunca se distingue por inteiro da atividade fabulatória e da imaginação. Se *O que Onde* compartilha de questões comuns a obra tardia, a correlação proposta entre imagem e voz confere a

⁴³ Apud Erik Tønning, *Samuel Beckett's abstract drama*, Peter Lang, 2007, p. 255. (Walter Asmus, “All Gimmicks Gone? Beckett inszeniert 'Was Wo' fürs Fernsehen”, *Theater Heute* 4, p. 28-30.)

⁴⁴ Gontarski, *The Intent of Undoing*, p. 214. Apud Ackerley, p. 161.

⁴⁵ Beckett, *What Where*, p. 476.

ela especificidade no tratamento do problema da identidade. Em peças teatrais como *A piece of monologue*, *Footfalls*, *Rockaby* e *Ohio Impromptu*, Beckett cindiu a unidade entre a voz e a figura em cena, repercutindo a voz interna na cena como a voz de um outro ou duplicando a própria figura em cena, de modo a criar um terreno extremamente instável para qualquer postulação de uma identidade fixa e centrada. *O que Onde* retoma a ambiguidade entre identidade e alteridade, mas a transforma. Como bem observa Erik Tønning:

por partir do colapso da alteridade em avatares da voz, [a peça] tende a eliminar a própria especificidade narrativa que as ambiguidades do método anterior exigiam para se afirmarem. A fim de desenvolver essa relação derivativa, ele retoma a técnica (empregada primeiro em *Trio-Fantasma* e *...but the clouds...*) da apresentação explícita de um padrão serial por uma voz em *off* de origem incerta.⁴⁶

O que Onde reformula questões do teatro tardio pelo viés dos procedimentos repetitivos e seriais das peças televisivas. Embora Tønning mencione *Trio Fantasma* e *...but the clouds...*, o vínculo mais forte seria com *Quadrado I+II*, tanto pela relação entre figuras sobre o fundo negro quanto pela entrada e saída de cena segundo o esquema serial. *O que Onde*, contudo, rompe com a nítida distinção entre figuras e fundo, ali ainda bem marcada, seja pela constituição de um espaço cênico semelhante a um palco com entradas e saídas laterais, seja pela materialidade corporal das figuras togadas, as quais apresentam massa e volume inexistentes nos rostos de *O que Onde*. Esta última ainda poderia ser vista como a inversão da peça anterior: os rostos ausentes de *Quadrado I+II* são os únicos elementos a entrar em cena em *O que Onde*, peça em que Beckett mobiliza os circuitos seriais para o processo de exteriorização de imagens interiores (memória, imaginação, sonho) que ele já havia trazido à cena em *...but the clouds...* e *Nacht und Träume*. Não são assim meras imagens mentais que aparecem no monitor, mas o percurso de mão dupla entre a interioridade e a exterioridade, um procedimento antes de tudo técnico que Beckett não teria condições de desenvolver no teatro, mas que a televisão tornou possível. Trabalhando com resíduos subjetivos em meio à seriação da experiência, ele, assim como Nauman, preferiu ficar um passo aquém da objetivação completa almejada pelos minimalistas. É dessa posição que ele convoca seus velhos *clowns* para um último e derradeiro número – imagens espectrais de torturadores na tela escura, uma superfície opaca revertida em “campo experimental da memória”.⁴⁷

⁴⁶ Tønning, *Samuel Beckett's abstract drama*, p. 257-8.

⁴⁷ Cf. Beckett, *The Theatrical Notebooks. The shorter plays*. Edited by S. E. Gontarski, London/NewYork, Faber and Faber/Grove Press, 1999, p. 415.