

# O recomeço da pintura (segundo Beckett)

Tomás Maia

*Lê-se no texto de apresentação deste encontro: «Mas, para além destas interrogações que atravessam o cenário actual, e que podem resumir-se a “Porquê pintura, hoje?”, pretendemos ainda perguntar: Como pensar o possível mistério da pintura, agora?»*

*Ainda que brevemente, aproximar-me-ei então de um mistério, não como algo passado ou ultrapassado, mas como o que vem de um ante-passado tão obscuro — tão anterior — que ele forma o futuro de cada vez evidente (luminoso) da pintura.*

◆

O passado que persiste vindo do futuro, exprime-se sob a forma do *Porquê pintura, hoje?* Todo o grande pintor responde — mudamente — à questão do mistério (da pintura). Por isso, nos seus momentos inaugurais, a pintura tem sido sempre um *recomeço*, o recomeço do futuro do seu antepassado. «Agora» — «hoje» — «o presente» — são expressões sem outra realidade senão a de um enlace — incessantemente desfeito — entre o que se anuncia e o que é anterior a qualquer passado.

Vou tentar indicá-lo a partir de Samuel Beckett, num momento crucial do seu percurso literário, da questão da pintura — e da história europeia.



No momento porventura mais grave da Europa para se pensar a possibilidade da arte — logo após o holocausto —, Beckett insistiu numa via distinta da lógica do *fim* — do fim da *arte* e do fim da *história*, dois fins indissociáveis no Ocidente. O mesmo é dizer da lógica da interminável ultrapassagem, determinando o fim como *infinita apropriação* por aquele que o ultrapassa. Quem pensa assim o fim situa-se sempre para além dele — querendo coincidir com um princípio absoluto. Tal é a lógica que já havia marcado as vanguardas históricas e que iria determinar a sua paródia dita «pós-moderna». É dela que Beckett se demarca implicando um outro pensamento da história — e outra prática pictural. Chamemos-lhe recomeço perpétuo da pintura.

A sua demarcação supõe uma tese histórica; no entanto, aqui, só posso fazer-lhe uma breve alusão.



A tese histórica enuncia-se assim: se há uma modernidade que obedece à lógica da *ultrapassagem*, lógica cuja matriz teórica mais consequente foi fixada por Hegel sob o conceito de *Aufhebung* (o qual se deixa traduzir por *suplantação* — e que é a transposição propriamente lógica da noção cristã de *ressurreição*), há igualmente (mas talvez mais discretamente) um pensamento moderno fiel à *questão transcendental* e que tem um dos seus momentos mais clarividentes na releitura de Kant por Hölderlin. A «questão transcendental» é a questão da pura possibilidade — ou, ainda melhor, a da possibilização: a questão sobre o que *torna possível* (ou, como veremos, que *torna presente*) o que não está (ainda) dentro do possível (ou o que não é, nos termos de Kant, um «fenómeno»). Se a modernidade hegeliana submete a história a uma obsessão pelo *depois* (cujos recursos, de forma mais ou menos séria, já foram esgotados ao longo dos dois últimos séculos), a modernidade hölderliniana — e tentarei acrescentar aqui: a modernidade beckettiana — persegue uma certa anterioridade, aquela mesma que permite repensar o que há pouco chamei «antepassado». Ora, isto muda tudo relativamente à história da arte, quer dizer também, relativamente à própria prática artística<sup>1</sup>.

A modernidade artística — e não somente a artística, mas também a filosófica, a política — tem sido atravessada pelo menos por estas duas matrizes de pensamento, uma projectando-a para o seu interminável depois, outra acolhendo do futuro o seu irrealizado (irrealizável?) antes. Beckett inscreve-se e reescreve esta última tradição, e veremos de passagem o fio tenso que o liga a Hölderlin, assim como o seu emprego deliberado (ainda que por vezes invertido) de um certo léxico kantiano.

♦

Esta tese histórica agrava-se porque Beckett escreve sobre pintura essencialmente durante o período compreendido entre 1945 e 1949, isto é, no momento de uma *dupla* libertação. Primeiramente a libertação pessoal do impasse literário em que Beckett se encontrava há largos anos, impasse delimitado por dois extremos igualmente irlandeses: Yeats e Joyce. Apenas um indício: a trilogia *Molloy*, *Malone meurt* e *L'innommable* é encetada em 1947 — e intercalada, em 1948, com *En attendant Godot* — afirmando-se nela, e definitivamente, uma escrita que procura na *obscuridade* a sua própria visão ou possibilidade de ver (e «obscuridade» deve ser entendida aqui, não somente no sentido figurado como sinónimo de «impotência» e «ignorância»<sup>2</sup>, mas também como indicação literal sobre a natureza profundamente visual da sua obra). E é esta obscuridade, aliás, que liga densamente a «literatura» à «pintura» nestas páginas, conduzindo-nos ao mistério desta última. De forma significativa, Beckett irá fixar a sua “auto-revelação” numa noite do inverno de 1946, ocorrida factualmente no quarto de sua mãe, mas que, doze anos mais tarde, ele transpõe — miticamente — para a extremidade de um paredão face ao mar tempestuoso (como se pode ler e ouvir no relato inscrito em *Krapp's Last Tape*)<sup>3</sup>.

Mas a tese histórica agrava-se sobremaneira porque Beckett tem a consciência dolorosa de que o período do pós-guerra agudiza o problema da possibilidade da imagem e da representação em geral.

Neste contexto preciso, há que relembrar brevemente o sentido que Theodor Adorno deu à expressão «após Auschwitz», quer Beckett o tenha ou não lido. No final do seu artigo “Crítica da cultura e sociedade”, Adorno depõe a célebre frase à qual não cessou de voltar — para a corrigir ou para a matizar:

Mesmo a consciência mais radical do desastre corre o risco de degenerar na tagarelice. A crítica da cultura vê-se confrontada com o último grau da dialéctica entre cultura e barbárie [e eis, logo depois, a frase que evocava]: escrever um poema após Auschwitz é bárbaro, e isto afecta inclusivamente o conhecimento que explica por que razão se tornou impossível escrever hoje poemas.<sup>4</sup>

Não vou comentar aqui as sucessivas variantes e explicações do próprio autor sobre esta frase, as quais acompanharam Adorno até à sua obra tardia de 1966, *Dialéctica negativa*. Importa todavia sublinhar que, se Adorno voltou ao vínculo entre cultura e barbárie — vínculo já notado por Benjamin no seu derradeiro ensaio de 1940, *Sobre o conceito de História* —, foi para afirmar que se atingiu «o último grau da dialéctica entre cultura e barbárie», e isto significa simplesmente — se seguirmos o conceito adorniano de «dialéctica» — que se atingiu a tensão máxima (sem resolução) entre os dois termos opostos. Se a humanidade ocidental alcançou o estádio da «barbárie civilizada»<sup>5</sup>, a *poesia* (quer dizer, em suma, a arte como expressão suprema de uma civilização) deve daí retirar todas

as consequências: «Auschwitz», para Adorno, é o nome próprio do fracasso da cultura ocidental — e nenhuma obra doravante pode ignorá-lo, sob pena de subsistir como não-verdade. Adorno jamais pronunciou portanto um interdito sobre arte, antes deu a pensar que a possibilidade desta era doravante impensável sem a experiência do impossível que «Auschwitz» abriu para sempre — com uma dimensão colectiva inigualável — na consciência humana. Numa frase: *não há possibilidade para a arte se ela mesma não contém em si a experiência da sua impossibilidade* — e de uma impossibilidade, precisa Adorno, executada pela própria cultura humana. Só com uma tal consciência poderá a «cultura», não direi desvincular-se da «barbárie» (o vínculo é provavelmente fundador, como sugeria Benjamin), mas pelo menos cessar de fortalecer e de justificar a «barbárie». Beckett acrescentará que não basta ter uma consciência (do limite), é ainda necessário fazer dela um acto: uma obra.

É sobre este fundo — a um tempo pessoal e histórico — que se inscreve a actividade breve, mas decisiva, de Beckett enquanto *crítico*. E é desta actividade que ele retira o enunciado que condensa todo o seu percurso (enunciado ao qual voltarei): o acto do pintor, afirma, é «impossível e necessário». E necessário — absolutamente necessário — *porque impossível*.

Daí o carácter abissal da sua questão: como extrair a necessidade (da arte) da sua própria impossibilidade? Como recomençar impossível e necessariamente a pintura?



Porém, esta tese histórica não é linear: as duas matrizes entrecruzam-se em múltiplos percursos, individuais e colectivos, a começar pelo facto de que, sob o modelo da *Aufhebung*, decorreram dois séculos de discursos sobre a «morte da arte» e, em particular, sobre a «morte da pintura» (e a pergunta que dá o mote ao encontro de hoje — *E a pintura?* — é disso mesmo ainda um longínquo e esperançado eco). Mas Hegel jamais pronunciou tal dito — a palavra «morte» está ausente, com um sentido efectivo, das suas *Lições de Estética* — e todo o seu intento estético consistiu em elevar espiritualmente a arte para uma segunda vida (tendencialmente abstraída, segundo Hegel, da unidade sensível da obra). Ora, Adorno toma em consideração o mais seriamente possível o diagnóstico hegeliano — mas, perante Auschwitz, tudo se passa como se declarasse: toda a elevação espiritual do Ocidente volatilizou-se nos fornos crematórios; o espírito ocidental dissipou-se no céu do Extermínio. Não é pois a segunda vida da arte que deve ser pensada: é antes a questão do impossível, executado pelo próprio humano, na sua relação necessária com a arte. E se o «impossível» toma o nome *natural* de «morte», então «Auschwitz» significa para Adorno a impossibilidade *irreversível* de qualquer harmonia entre a morte e o curso da vida. A derradeira despossessão do homem.

De forma inteiramente consequente, foi a esta profundidade que Adorno continuou a questionar a literatura depois do artigo de 1948 (e, singularmente, a poesia de Hölderlin e o teatro de Beckett)<sup>6</sup>. Assim como foi a esta profundidade que Beckett questionou a pintura sem jamais fazer da arte o efeito de uma causa política — mas também sem tolerar a auto-celebração a que alguma arte do pós-guerra se confinava, deixando-se promover por uma cultura deliberadamente interessada no recalçamento do terror. A este respeito, bastaria consultar a esclarecedora correspondência com Georges Duthuit, crítico e historiador de arte, junto do qual Beckett terá tido as mais amplas conversas sobre pintura<sup>7</sup>.



Resta perguntar (antes de propor uma leitura da crítica beckettiana): porquê a escolha da *pintura* para pensar a possibilidade da arte em geral?

Por duas razões, essencialmente.

A pintura constitui, muito cedo, o exemplo a partir do qual Beckett vai modelar a sua escrita (atestam-no, entre outros elementos, os seus “German Diaries” constituídos por seis cadernos de profusas notas sobre quadros observados nos museus alemães, entre Setembro de 1936 e Março de 1937). Ademais — como o demonstra um estudo de Lüscher-Morata — «após a guerra, a sua escrita [de Beckett] toma cada vez mais por paradigma o visual»<sup>8</sup>. A primeira razão é portanto intrínseca à escrita de Beckett, cujas visões vão estar amplamente enformadas por certas composições picturais da Renascença europeia, em particular aquelas de temática religiosa onde a dor humana não parece encontrar nenhuma promessa salvadora ou redentora<sup>9</sup>.

Mas há uma razão intrínseca ao próprio *facto pictural*. Com efeito, a minha tentativa não é tanto a de reler a obra de Beckett através da pintura, quanto a de repensar a pintura através da crítica pictural de Beckett. Repensar a pintura deste modo não implica, porém, que se analise a justeza dos juízos beckettianos (ou a ausência dela) sobre os autores comentados (nem tão-pouco a exclusão, pressuposta por Beckett numa das suas definições de pintura, de alguns pintores seus contemporâneos, sobretudo abstractos e surrealistas). A crítica de Beckett, em contrapartida, afigura-se-me essencial porque ela oferece uma perspectiva imemorial sobre o *facto pictural*, muito para aquém e para além do seu percurso literário.

É que a pintura conduz-nos directamente, pelas suas qualidades materiais, ao problema do *limite da representação*. Para o dizer de forma provisória e esquemática, a história da pintura ocidental — digamos entre Parrhasius (que iludiu um outro pintor, Zeuxis) e Magritte (que desiludiu todo e qualquer observador) — é a *história da (des)ilusão sobre o objecto de representação*. Parrhasius pinta a ilusão da pintura (o véu que é a própria tela); Magritte pinta a pintura da desilusão (desvelando que o objecto pintado é apenas pintura).

Entre a ilusão da pintura e a pintura da desilusão (sobre a pintura), o pintor ocidental não cessou de confirmar que a natureza ilusória da sua arte constituía a sua verdade. O quadro do pintor é o lugar privilegiado, porque constitutivamente ilusório, que a tradição ocidental elegeu — de forma inaugural, ainda que negativamente (por razões essenciais), com o livro X d'A *República* de Platão — para se interrogar sobre a representação (a *mimesis*) em geral. Beckett não escapa a esta regra, mas a originalidade da sua crítica consiste no facto de ele não compensar «o luto do objecto» (representado) — a expressão é sua — com a supremacia (ou mesmo a auto-telia) do sujeito da representação.

E, se considerarmos a tradição dos escritos de artista, devemos mesmo constatar que raramente esta atingiu, como na crítica de Beckett, uma tal potência pensante. Raramente a verdade da pintura — que Cézanne prometera — foi posta a descoberto com luz tão intensa. Beckett — exactamente como Nietzsche (lido assiduamente na sua juventude) — não oporá a verdade à ilusão, sabendo que esta é constitutiva daquela. E se insisto na palavra «ilusão», é para lhe retirar qualquer carga depreciativa: iludir (*in-ludere*) significa *entrar no jogo* — e seria necessário um longo desvio para demonstrar que o «jogo» a que me refiro não é outro senão o da própria representação (ou não é senão a própria essência da representação)<sup>10</sup>.

Porém, a crítica de Beckett não segue exactamente esta via: ela não insiste mais sobre a (des)ilusão do objecto da pintura. Ela parte antes do princípio de que a pintura se está a libertar de uma *outra ilusão* — «da ilusão de que existe mais do que um objecto de representação, talvez mesmo da ilusão de que esse único objecto se deixa representar»<sup>11</sup>. Beckett questiona pois, já não tanto *a verdade da ilusão*, quanto *a derradeira ilusão que recai sobre a verdade da ilusão* (de que há qualquer coisa a representar). Vamos ler, por conseguinte, a crítica da história da pintura ocidental que — entre Parrhasius e Magritte — se (des)iludiu sobre o facto de haver *um* objecto de representação.

Eis o paradoxo a aclarar: resta à pintura um *único* «objecto» de representação, mas este não se deixa sequer *representar*. Depois de Hölderlin — e, exemplarmente, depois das suas observações sobre o trágico —, Beckett é o artista que enuncia da forma mais rigorosa as *condições de representação* em arte.



Como entender esta expressão essencial, «condições de representação»?

Beckett emprega separadamente os dois termos, mas não será abusivo dizer que ele dá ao termo «condições» o sentido que lhe atribuía Kant, o sentido *transcendental*: a condição é «uma negatividade que torna possível, mas mantendo-se negatividade»<sup>12</sup>. Quanto à palavra «representação», pode dizer-se que ela começa por veicular na crítica de Beckett o sentido moderno da relação entre o homem, interpretado na sua essência como *subjectum*

(isto é, como o «subjacente» que funda) e a totalidade do que existe transformada em objecto. Esta interpretação metafísica moderna do «si» (que se inicia com Descartes) foi particularmente posta em evidência por Heidegger quando definiu o correlativo sentido de *repraesentatio* nestes termos: «Re-presentar significa aqui trazer para diante de si o que-está-perante enquanto algo contraposto, remetê-lo a si, ao que representa, e, nesta referência, empurrá-lo para si como o âmbito paradigmático.»<sup>13</sup> A essência moderna da representação, como relação estabelecida pelo sujeito, consiste então no «pôr diante de si e para si» — e é deste modo (conclui Heidegger) «que o ente vem parar em objecto, e só assim recebe o selo do ser.»<sup>14</sup>

Ora, toda a crítica de Beckett consiste precisamente em pôr este sentido em causa, levando a representação ao seu limite — no sentido de a fazer retroceder até às suas *condições*. Toda a sua crítica procura mostrar que são as próprias categorias metafísicas de «sujeito» e de «objecto» que começam a vacilar quando, numa determinada pintura, se impõe «a recusa em aceitar como dada a velha relação sujeito-objecto»<sup>15</sup>. Porém, o propósito de Beckett não é o de encetar uma crítica filosófica a tais categorias (ele evocará, de passagem, a «crise do sujeito-objecto»), assim como também não é o de nos fazer compreender que a matriz teórica do «si» é muito anterior à modernidade. Assim, e embora mantenha os termos de “sujeito” e de “objecto”, Beckett já está a apontar manifestamente para *outro* sentido da representação — um sentido que implica, por sua vez, um *entendimento originário* desta (anterior a qualquer representação *subjectiva*). É esse entendimento que Beckett convida a aclarar, permitindo-me afirmar que as suas críticas picturais formam aquilo a que deveríamos chamar a sua *poética*, amplamente compreendida como princípios do seu fazer criador.

Do conjunto das suas críticas, elejo duas que contêm claramente a marca da “viragem” no seu percurso — digamos entre *Watt*, escrito durante a guerra, e o ano de 1949, quando Beckett termina *L'Innommable*. Refiro-me aos dois textos escritos por ocasião das exposições dos irmãos van Velde, Abraham (Bram) e Gerardus (Geer), e que deram a Beckett o ensejo de distinguir duas espécies de artistas<sup>16</sup>.

Beckett começara então a entrever o limite da representação em literatura; vejamos como ele nos dará a ver o mesmo limite em pintura. E — sobretudo — como este limite (que é, no fundo, o da possibilidade da arte) nos dispõe face ao mistério da pintura.



Que nos diz o primeiro artigo?

Bram «pinta a extensão» (35), isto é, não o que o pintor pode ver, mas o que torna possível a sua visão. O pintor deve então «desviar-se da extensão natural»: ele «idealiza-a, fazendo dela um sentido interno» (36)<sup>17</sup>.

Fazer do espaço um «sentido interno» implica perguntar: como dar a ver o próprio facto

de ver? E ver, não qualquer coisa (já dada), mas a abertura de espaço a partir da qual as coisas se dão (a ver)?

Ora, nenhum ente determinado pode tornar-se no «objecto» da extensão pura. Quer consideremos um objecto exterior («natural»), quer forjemos um objecto interior (imaginário), trata-se sempre daquilo que *já está presente*, e, deste modo, a pintura não faria mais do que reproduzi-lo, de forma mais ou menos adequada. Porém, assim nunca nos afastaríamos «do campo do possível» (como é dito em *Trois dialogues*, a propósito de Matisse e Tal-Coat): «A única coisa que esses revolucionários [ ] vieram perturbar é uma certa ordem no domínio do possível»<sup>18</sup>. E mesmo se Beckett admite depois que, para o pintor, não há outro *domínio* (o «domínio do criador é o domínio do factível — é sobre este postulado que toda a pintura repousa»<sup>19</sup>), a questão está precisamente em saber se a arte se deixa fixar ou pensar como um «domínio», um território ocupado e conquistado, em vez de ser acolhida como um gesto do e no *limite*.

Com efeito, a extensão pura não é a «extensão natural» *mais* a sensibilidade ou a imaginação do artista; num certo sentido, trata-se mesmo do contrário: da imaginação *menos* a «extensão natural», ou seja, da imaginação que ainda não configura o objecto «natural» mas dá a si mesma uma vista pura (aquela que esquematiza — ou desenha — todo e qualquer fenómeno). É a imaginação que Kant chamara «transcendental»: a imaginação reduzida à sua função apresentadora, subtraindo ao apresentado e ao apresentável tudo o que é da ordem do já-presente (ou «do campo do possível»). Para representar a extensão pura, há portanto que se manter *aquém* do objecto presente: há que libertar do objecto natural — ou empírico — a «coisa em suspenso» (30).

Tudo se condensa numa passagem em que Beckett tenta resumir esta primeira espécie de artista:

A pintura de A. van Velde [Bram] seria pois primeiramente uma pintura da coisa em suspenso [ ]. O mesmo é dizer que a coisa que vemos nela não é somente apenas representada como suspensa, mas estritamente tal como ela é, fixada realmente. É a coisa sozinha isolada pela necessidade de a ver, pela necessidade de ver. A coisa imóvel no vazio, eis enfim a coisa visível, o objecto puro. Não vejo outro. (30)

A «coisa» é representada através de uma *suspensão* da própria representação. «A coisa imóvel no vazio» — que *precede* o objecto «natural» — é a imagem da extensão pura. Daí o paradoxo desta pintura: por mais depurado que seja, o espaço não deixa de adquirir uma «objectividade prodigiosa» (32) e mesmo uma «clareza sem precedente» (36). *Objectividade extrema sem objecto* — eis ao que Beckett chama, não sem alguma ambiguidade, «o objecto puro»<sup>20</sup>.



Geer «pinta a sucessão» (35). Pintar a sucessão é pintar a tensão constitutiva da representação. Para quem percebe, o tempo é apenas visível, e portanto representável, através das coisas que ele mesmo — o tempo — transforma. E no entanto é o tempo que *impede* de ver essas mesmas coisas (daí o sentido do título do segundo artigo beckettiano: *Peintres de l'empêchement*). O paradoxo desta tensão é resumido — mas não resolvido — numa frase, ela mesma tornada num símile da sucessão: «Pois só se toma conhecimento do tempo nas coisas que ele agita, que ele impede de ver.» (36).

Para manter este paradoxo — precisa Beckett — há que deixar de querer identificar o tempo a objectos já presentes: há que renunciar a imaginar o tempo como se de um objecto exterior à percepção se tratasse. Em rigor, o tempo só se fará sentir nas artes representativas, não através de *objectos* que supostamente o representem (e que só o fixariam), mas por um certo *impedimento* da visão. Ou, para o dizer de outra maneira, o tempo faz-se sentir por uma certa prática da cegueira (comum a tantos pintores ocidentais).

Terá pois sempre havido uma falha na representação, e os irmãos van Velde não fizeram mais do que aceitar inteiramente aquilo que a tradição ia colmatando ou recalçando. A este respeito, Beckett empregou durante algum tempo um certo léxico disfórico (ou negativo), afirmando que «ser um artista é falhar como mais ninguém ousa falhar»<sup>21</sup> — afirmação ambígua pois a noção de falha (*échec*) pode pressupor a ideia metafísica de *repraesentatio*: falha-se porque não se alcança um objectivo previamente definido ou porque não se obtém um objecto dado; falha-se, em suma, a *adequação* entre os dois termos da relação. No entanto, é através de uma outra compreensão (“afirmativa”) do *échec* que Beckett exprimirá a primazia do tempo ou a temporalização do espaço. Importará então compreender que a expressão «pintores do impedimento» significa, estritamente, pintores do tempo.

«Entrar no tempo» — ou deixar que o tempo entre em nós — é «entrar na cegueira» (33). Estar imerso no tempo é ver-se a perder a vista — e é ver a vista surgir para si mesma. O gesto pictural consiste em dar a ver o próprio surgimento da visão (surgimento apenas possível após uma cegueira passageira). O pintor vai vendo que vai ver: pintar será sempre pintar às cegas, pintar o que impede de ver e o que possibilita a visão nascente.

Segundo a língua ensaiada por Beckett no seu primeiro artigo, dir-se-ia que Geer faz do tempo um sentido externo:

É dando-se inteiramente ao fora, mostrando o macrocosmos sacudido pelos arrepios do tempo, que ele [o pintor] se realiza, que ele realiza o homem, se se preferir, no que tem de mais inabalável, na sua certeza de que não há nem presente nem repouso. É a representação desse rio onde, segundo o modesto cálculo de Heraclito, ninguém entra duas vezes. (36)

O tempo é então o «fora» do sujeito, não como se este sofresse um acidente empírico, mas enquanto seu *dado originário* (e é talvez nesta afirmação que o termo *subjectum* — e o seu correlato *objectum* — mais se afigura incongruente, pois um tal sentido nativo do tempo anula a determinação do “sujeito” como *suposição de si*). Geer ex-iste, isto é, o

seu ser radica-se originariamente fora de si. Por isso o pintor deve deter uma «solidez de alucinação, ou de êxtase» — são as palavras de Beckett (40) —, uma vez que o tempo não é um ente entre outros. O tempo é a sucessão pura do “sujeito”, a escanção originária em que o pintor está imerso desde sempre no seu devir-cego e na sua visão nascente.

Onde Bram abandonara a «extensão natural», Geer abandona o «composto natural» (40); onde Bram entrevia a imagem da extensão pura, Geer procura «a imagem da própria sucessão» (41). Ao *vazio* (espacial) do primeiro corresponderá o *processo* (eminentemente temporal) do segundo (40). O «processo» é o nome para designar o que precede — «um milésimo de segundo» (35) — tanto a composição como a decomposição naturais. É o tempo do «elementar» — assim como o outro nome da «coisa imóvel» era o «único» (32). Tempo do elementar, porque é o tempo considerado enquanto elemento de toda a determinação ôntica, o tempo considerado no seu intervalo inquantificável, tornando possível a composição de todo e qualquer ente. Imagem da sucessão pura.

◆

O pintor que suspende a coisa no vazio, dá a ver a extensão pura.

O pintor que extrai do composto natural o elementar, dá a ver a sucessão pura.

Haveria portanto duas maneiras de ser impedido de ver aquilo que supostamente permanece diante. Haveria a abertura no espaço — a percepção do vazio —, e haveria a abertura no tempo — a percepção do processo. Duas maneiras de se abrir ao mesmo «impedimento»: à objectividade extrema sem objecto e à subjectividade extática sem sujeito.

No fundo, estes dois pintores deram a Beckett a ocasião para designar uma *anterioridade* relativamente ao par sujeito-objecto, anterioridade que, num outro artigo, será pensada enquanto «inconsistência» da relação que funda a representação no seu sentido metafísico moderno<sup>22</sup>. E é assim que Beckett mostra a indissociabilidade destas duas abordagens picturais, num dos momentos mais surpreendentes do seu comentário («mudança» procura, aqui, traduzir sistematicamente o termo *changement*):

Duas obras em suma que parecem refutar-se, mas que de facto se encontram no âmago do dilema, precisamente o das artes plásticas: como representar a mudança?

[ ] Para o pintor, a coisa é impossível. É aliás da representação desta impossibilidade que a pintura moderna retirou uma boa parte dos seus melhores efeitos.

Mas nem um nem outro têm o que é necessário para tirar partido plasticamente de uma situação plástica sem saída.

[...]

O que é que lhes resta, então, de representável se renunciam a representar a mudança? Existe algo, fora da mudança, que se deixa representar?

Resta-lhes, a um, a coisa que sofre, a coisa que é mudada; ao outro, a coisa que inflige, a coisa que faz mudar.

Duas coisas que [ ] não são ainda coisas. Virá o tempo [*Cela viendra*]. Com efeito. (37-39)

A «mudança» indica o carácter indissociável da extensão e da sucessão: para que haja extensão, é necessário um mínimo de «processo» ou de tempo elementar; e, inversamente, não há sucessão (por mais «pura» que seja), sem o menor espaçamento. A «mudança», dito de outra maneira, é o espaço-tempo originário — que não é qualquer *coisa*, mas aquilo a que Beckett acaba por chamar a «coisidade» (56): o vazio-processo a partir do qual todas as coisas aparecem e desaparecem. Assim se atinge o limite da representação: a «coisidade» não é da ordem do já-visível, ela torna-se visível com o devir das coisas (com «a coisa que é mudada» e «a coisa que faz mudar»). Para recuar até este limite, é preciso então *forçar* a invisibilidade: «forçar a invisibilidade profunda das coisas exteriores até que esta invisibilidade se torne ela mesma coisa, não simples *consciência de limite*, mas *uma coisa* que se pode ver e fazer ver [...]» (41; sou eu que sublinho). Tal é, por definição, impossível: se a extensão e a sucessão puras são as *condições* da representação (puras negatividades), então não podem ser elevadas a qualquer positividade. Mas então — e é sempre Beckett quem agrava a dedução, à busca da derradeira consequência —, se não há nada, «fora da mudança, que se deixa representar», é porque *resta à arte a representação de uma impossibilidade*. Resta-lhe coisas que «não são ainda coisas»: resta-lhe fazer da coisidade *uma coisa*, *qualquer coisa*. Resta-lhe representar aquilo que impede a representação — ou a suspende.

◆

No segundo artigo — três anos mais tarde — a argumentação precipita-se sobremaneira. Beckett privilegia então o elemento comum às duas maneiras de pintar — e é isso que lhe permite propor um enunciado geral sobre as condições da representação.

Beckett reduz a história da pintura — e mesmo a história da arte em geral — «à história das suas relações com o seu objecto» (54). Ora, é precisamente neste contexto que é introduzida a ideia de «ilusão» — que constituía, lembre-se, o nosso ponto de partida e que enformava um paradoxo a aclarar; restituo a frase na sua integralidade: «Do que a pintura se libertou é da ilusão de que existe mais do que um objecto de representação, talvez mesmo da ilusão de que esse único objecto se deixa representar.» (56)

Porém, uma tal afirmação supõe que toda a arte viveu sob uma ilusão até ao século XX (até à chegada dos irmãos van Velde), o que constituiria um enunciado ingénuo e mesmo contraditório com as intuições mais profundas que transparecem nos dois artigos.

É por isso que Beckett complexifica o seu julgamento — e acaba por sugerir que os dois «impedimentos» *têm a idade da própria arte*. A palavra «ilusão», na página seguinte, é então substituída por «acomodação»; em suma, nunca houve ilusões quanto à resistência do objecto a deixar representar-se — mas havia acomodação: os artistas acomodavam-se não deixando entrar o «impedimento» (de representar) na representação.

Houve sempre estas duas espécies de artistas, estas duas espécies de impedimento, o impedimento-objecto e o impedimento-olho. Mas estes impedimentos eram tidos em conta. Havia acomodação. Não faziam parte da representação, ou muito pouco. Aqui [em Bram e Geer] fazem parte. Dir-se-ia a parte maior. É pintado aquilo que impede de pintar. (57)<sup>23</sup>

O próprio «impedimento» tornou-se no objecto — inobjectivável — da representação. E é assim que o “sujeito” é abalado na sua posição, ou, para o dizer mais rigorosamente, é assim que o pintor não chega a auto-sopor-se (e portanto não chega a representar o mundo como o elemento o-posto). Nesta anterioridade a qualquer (o)posição já dada, não são apenas destituídos o sujeito e o objecto como fundamentos metafísicos da representação, mas descobre-se ainda o vazio-processo (criador) como *possibilidade da relação* enquanto tal. A história da arte é então atravessada pela *redução* da arte à sua própria possibilidade: a relação de alguém — que já não é *o su-posto* (ao todo) — com o único “objecto” da pintura — que não é, por sua vez, um objecto nem tão-pouco uma coisa. Ora, é nesta redução extrema que o argumento beckettiano atinge o máximo de intensidade. Ao tentar determinar a natureza desta paradoxal relação (sem sujeito nem objecto — ou feita de «termos inacessíveis»<sup>24</sup>), Beckett dará um sentido *positivo* à noção de «falha» ou de «falhanço» (*échec*), conjugando, do mesmo passo, a *impossibilidade* com a *necessidade* de representar.

Cito a conhecida passagem em que alguns leram uma exaltação suspeita do «falhanço»:

Não ignoro que só nos falta agora [ ] fazer desta submissão, desta aceitação, desta fidelidade ao falhanço, uma nova ocasião, um novo termo de relação, e deste acto impossível e necessário um acto expressivo, mais do que não seja de si mesmo, da sua impossibilidade, da sua necessidade.<sup>25</sup>

Uma certa crítica contemporânea de Beckett — aquela mesma que o confinou à prática de um pretenso absurdo — insistiu sobre o falhanço nos termos adoptados pela teologia negativa (que sustenta a insuficiência dos meios de expressão do sujeito para exprimir um objecto no fundo inefável ou inexprimível — o Nada ou o Absurdo, o qual teria tomado o lugar vago de Deus). Mas a falha ou o falhanço da representação toma em Beckett um sentido muito rigoroso, anterior a qualquer ideia de (in)adequação entre sujeito e objecto. A falha é a obrigação de encetar uma relação sem que os termos desta estejam dados. A este sentido “afirmativo” do *échec*, Blanchot dará os mais firmes desenvolvimentos

(nos quais Beckett aliás se reconhecia), tentando retirar qualquer ambiguidade semântica à palavra. «O recomeço da experiência — afirma Blanchot —, e não o facto de que esta é mal sucedida, eis o fundamento do falhanço [*échec*]. Tudo recomeça sempre — sim, uma vez mais, de novo, de novo.»<sup>26</sup> Numa palavra — *na* palavra que nos serve aqui de fio condutor —, o *échec* é o *recomeço* («como potência anterior ao começo»)<sup>27</sup>.

É neste sentido *também* que devemos compreender a expressão que dá o título a estas páginas: *o recomeço da pintura*. A pintura recomeça, segundo Beckett, não apenas porque ela se deve questionar depois do impossível do Extermínio cometido pelos homens; a pintura recomeça — e o seu recomeço é perpétuo — essencialmente porque ela se abre à falha (à abertura) do movimento da apresentação.

A pintura está destinada a recomeçar porque ela se abriu incondicionalmente ao tempo<sup>28</sup>.



Resta o corolário de toda a demonstração de Beckett, a saber: a dedução de um outro entendimento da «representação». E é o momento em que o seu fraseado mais se aparenta, na forma e na substância, às conclusões de Hölderlin.

Dou primeiramente a ler (Beckett acaba de nomear a «École de Paris» — mas é toda a modernidade que ele aí faz ressoar):

[ ] após a sua longa perseguição, menos da coisa do que da coisidade, menos do objecto do que da condição de ser objecto, então estamos talvez no direito de falar de uma crise. Pois o que é que resta de representável se a essência do objecto é de fugir [*dérober*] à representação? (56)

E eis a sua resposta — o enunciado mais rigoroso de Beckett sobre a possibilidade da arte:

Resta representar as condições dessa fuga [*dérobade*]. (56)

Seguem-se duas ordens de consequência — que Beckett não explicita, mas que, aclaradas, serão as minhas conclusões provisórias.

A primeira diz respeito ao tal *entendimento originário da representação*. Se a representação, levada ao seu limite, não é a representação *de* (qualquer coisa), tal não implica de modo algum que haja uma presença (ou uma apresentação) originária do sujeito a si mesmo: uma imediatidade do si. A «relação» (diz Beckett), a «estrita mediação» (diz Hölderlin<sup>29</sup>), é constitutiva do ser singular. Nenhuma *auto-apresentação do sujeito* vem compensar a impossibilidade da *representação do objecto*. A representação é originária porque a própria presença jamais se apresenta definitivamente, ou, se se preferir, porque

a apresentação é uma *dérobade* — uma «fuga» (incessante). Quando se fala pois, na modernidade, de “crise da representação”, ainda nada se disse e de nada serve se substituímos aquele último termo pelo de «apresentação» (como se de um passe de magia retórica se tratasse, deixando intacta a estrutura metafísica da *repraesentatio*). O que importa é compreender — e exemplarmente com a crítica de Beckett — que se está a apontar para a *inevitabilidade da representação*, e que esta, quando reduzida à sua absoluta necessidade, significa uma representação na qual é o próprio tempo que constitui o “sujeito”. Querer alcançar uma mirífica presença pura (*para além* da representação) e querer anular o tempo é — e explicitamente desde Platão — uma e a mesma coisa. É por isso que se está obrigado a representar muito *para alguém* de qualquer vontade subjectiva, obedecendo a um obscuro imperativo da presença que não cessa de se ausentar. *Tornar presente* (o que não existe), eis o que significa originariamente *representar* — verbo rigorosamente idêntico, neste sentido, a *apresentar* (pois o verbo latino é formado pelo prefixo *re-* — inicialmente com valor intensivo e não iterativo — e *praesentare*). Em suma, é-se obrigado a representar porque se obedece a um apelo que precede a constituição do *subjectum*. Noutro contexto — no qual Beckett também me acompanha de forma aguda — direi ainda: esse imperativo é uma *voz* que *dita* a obra de arte.

Mas há uma segunda consequência: se o que se procura representar são as próprias condições da representação, então o «único objecto» da pintura é *nada* — Beckett acaba por sugeri-lo no final do seu segundo artigo (numa passagem sobre Geer): «Um desvelamento sem fim, véu sob véu, plano sobre plano de transparências imperfeitas, um desvelamento até ao indesvelável, o nada, a coisa de novo» (58). Beckett tem porém o cuidado de não substancializar ou hipostasiar (o) «nada», evitando fazer deste o derradeiro Objecto — o novo nome do *irrepresentável* (segundo, uma vez mais, os termos da teologia [estética] negativa). Representar «nada» — para Beckett — significa tornar presente, não somente uma coisa, mas as condições de fuga (*dérobade*) dessa mesma coisa. «Nada» é portanto indissociavelmente uma coisa (*res*) e o não-ente (*nada*) a partir do qual e contra o qual ela surge ou nasce (e de resto «nada», em língua portuguesa, advém da locução latina *res nata*, «coisa nascida»). É neste sentido, aliás, que interpreto o modo como Beckett retomou um dito célebre atribuído a Demócrito: «nada é mais real do que nada»<sup>30</sup>.

◆

A condição — *ares nata* — da pintura é *o tempo*. E a experiência do tempo, para o pintor moderno (e claramente desde Cézanne), é a expressão da *luz* (o próprio Beckett associa explicitamente a luz ao tempo, em duas passagens: 36, 57). Esta afirmação deixa-nos no limiar do mistério da visibilidade, ou seja, do aparecimento da luz que *se dá* sobre um fundo de obscuridade — ou, talvez melhor, sobre um fundo de *obscuridão* (*the dim*), se uma tal tradução pode exprimir a

escuridão que nenhuma luz vem eliminar (iluminar) porque é a sua fonte secreta e perpétua<sup>31</sup>. Ora, tudo isto infirma o sentido corrente que o «mistério» adquire na história das religiões: o culto secreto dedicado a um qualquer ente. Fechar a boca (depois de ter ouvido), fechar os olhos (depois de ter visto), eis a acção do iniciado (*mustês*): fechar-se (*múo*) para guardar em si mesmo o mistério (*mustérion*). O iniciado é aquele que, ocultando, faz perdurar a ocultação de um ente (supremo *porque* oculto — e *inversamente*).

A criação artística — segundo Beckett — não pressupõe a existência de um ente inexprimível (ou invisível) para lá do que aparece. A crítica radical de Beckett sobre o limite da representação anula a dicotomia (de toda a metafísica clássica e, em geral, de numerosas religiões) entre a aparência (visível) e a essência (invisível). O limite não é nem o visível objectivado nem um objecto invisível que se manteria oculto (ou somente revelado a alguns iniciados). E se à arte resta a obrigação pré-subjectiva e pré-objectiva de representar (nada), se a arte se demarca portanto de qualquer *revelação* religiosa, que sentido há — hoje, a partir de Beckett — em falar do *mistério da pintura*?

O sentido essencial de que a pintura — entendida amplamente: como pensamento visual — é o lugar onde se acolhe o próprio mistério da visibilidade, a saber, o *facto* de que há luz e *poderia não haver* — assim como *pode a cada instante cessar*. A luz manifesta-se sempre sob a iminência e a latência de nada. O mistério não é o oculto; é o *facto* do próprio *dom* da luz (da visibilidade) ser inapropriável — ou se esquivar a todo aquele que a percebe. O mistério é a evidência do que existe em incessante *devir-nada*.

Como intuiu Pontévia, condensando o seu pensamento no termo «cintilação», a pintura procura dar a ver, não a luz enquanto médium (que ilumina os objectos), mas enquanto fonte ou possibilidade da visão<sup>32</sup>. No instante cintilante, a pintura não representa nada ou, mais exactamente, ela representa qualquer coisa de maneira a que seja a própria luz a dar-se a ver. A luz (enquanto origem) é a extensão-sucessão pura da pintura.

É o que o jovem Beckett já exprimia à sua maneira (em 1932, no seu primeiro romance, deixado inacabado) por intermédio do protagonista Belacqua. Num monólogo interior sobre arte, Belacqua acaba por afirmar o seguinte (apoiando-se em Stendhal, para quem «a melhor música» era «a que se tornava inaudível após alguns compassos»): «o objecto que se torna invisível sob o nosso olhar é, por assim dizer, o mais brilhante e o melhor.»<sup>33</sup>



A obrigação de pintar reside estritamente na renovação do mistério da visibilidade. Enquanto o visível for um mistério — uma origem que se retrai para o sem-fundo obscuro da visibilidade — a pintura está votada ao seu recomeço. O futuro da pintura está no seu obscuríssimo antepassado.

É lá que se começa enfim a ver, no negro. No negro que não teme mais nenhuma aurora. No negro que é aurora e meio-dia e tarde e noite de um céu vazio, de uma terra fixa. No negro que ilumina o espírito. (31)



Dois dos mais cintilantes versos de Caeiro («a espantosa realidade das coisas | é a minha descoberta de todos os dias»<sup>34</sup>), podem ser transpostos para a língua do crítico Beckett: *a espantosa coisidade de tudo é a necessidade perpétua da pintura*.

À guarda e à perpetuação do mistério fora de qualquer captação religiosa, pode dar-se o nome de *mística*. A mística é o mistério sem religião — e não entrevejo outro destino para a arte (para a pintura). Mas isto talvez queira dizer que a mística, na modernidade, (só) teve e terá lugar na arte.

- 1 Aprofundei noutro lugar esta tese histórica começando por tentar ver a presença, em nós, da pré-história. Permito-me assinalar o meu ensaio “A arte antes da arte”, in *Le geste de l'art / O gesto da arte*, volume colectivo bilingue, Tarbes / Lisboa, École nationale supérieure d'Art des Pyrénées e Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (no prelo).
- 2 São os termos que Beckett emprega, para se demarcar explicitamente de Joyce, na entrevista concedida a Israel Shenker e publicada no *New York Times*, 6 de Maio de 1956.
- 3 O impasse pessoal foi cabalmente demonstrado por Pascale Casanova, ilustrando a pressão exercida pela história literária irlandesa no percurso de Beckett, pelo menos até meados dos anos quarenta (*Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997, em particular o capítulo “Jeunesse et genèse”, pp. 33-83). A minha referência a esta sondagem histórica não implica no entanto a partilha da tese defendida pela autora, nomeadamente a da criação, baseada no modelo pictural, de uma «literatura abstracta». Por alguma razão, Beckett não enaltece isoladamente a pintura abstracta, antes pelo contrário. — Quanto à “visão” auto-reveladora, a sua biógrafa, Deirdre Bair, analisa esse episódio no artigo “La vision, enfin”, in *Cahier de l'Herne, Samuel Beckett*, Paris, l'Herne/Le livre de poche, 1976, pp. 69-71.
- 4 Sigo (e traduzo) a versão francesa: ADORNO, Theodor W. — *Prismes. Critique de la culture et société*, tradução de Geneviève e Rainer Rochlitz. Paris: Payot, 2010, pp. 30-31 (a primeira edição do artigo é de 1948).
- 5 *Ibid.*, p. 15.
- 6 Aludo aos ensaios respectivamente intitulados “Parataxe” e “Para compreender *Fim de partida*” (havendo tradução portuguesa apenas do primeiro texto no volume *Notas de literatura*, tradução de Celeste Aída Galeão, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973; este volume é a tradução do terceiro tomo de *Noten zur Literatur*, datado de 1965).
- 7 Esta correspondência foi analisada por LABRUSSE, Rémi — *Beckett et la peinture. Le témoignage*

- d'une correspondance inédite. In *Critique*, nº 519-520 (número dedicado a Samuel Beckett), Paris, Minuit, 1990, pp. 670-680.
- 8 LÜSCHER-MORATA, Diane — *La souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett*. Amesterdão / Nova Iorque: Rodopi, 2005, p. 142.
  - 9 Sobre este aspecto da obra beckettiana, reenvio de novo para o estudo de Lüscher-Morata, sobretudo o capítulo III, "Beckett et la peinture: L'art comme vision".
  - 10 Algumas línguas europeias denotam uma similitude, e por vezes uma sinonímia, entre «jogar» e «representar». Mas o exemplo que me é mais próximo — ligando até intimamente Beckett e Hölderlin — reside no termo alemão para designar «tragédia», *Trauerspiel* (literalmente: «jogo do luto»).
  - 11 *Le monde et le pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1990, p. 56.
  - 12 Como tão bem resumiu LACOUÉ-LABARTHE, Philippe - *La séparation, c'est le commencement*. In *La réponse d'Ulysse, et autres textes sur l'Occident*. Paris: Lignes / IMEC, 2012, p. 74.
  - 13 HEIDEGGER, Martin — O tempo da imagem no mundo. Tradução Alexandre Franco de Sá (*Die Zeit des Weltbildes*, título também passível de ser traduzido por "A época das representações do mundo"). In *Caminhos de Floresta*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 2002, p. 114.
  - 14 *Ibid.*, p. 115. O «algo contraposto» (*Entgegensetzendes*) é justamente o que obsta ao sujeito.
  - 15 *Le monde et le pantalon*, *op. cit.*, p. 58.
  - 16 Os dois textos foram reunidos no volume já citado, *Le monde et le pantalon* (doravante, cito esta edição directamente no corpo do texto, seguido do número de página). Respectivamente, "Le monde et le pantalon" e "Peintres de l'empêchement", foram publicados pela primeira vez nos *Cahiers d'art*, volume 20/21, 1945-46, e *Derrière le Miroir*, números 11/12, Junho de 1948. Para além destas fontes, farei pontualmente recurso a outros dois textos, mais tardios: *Trois Dialogues* e "Henri Hayden, homme-peintre". No primeiro caso, Beckett transcreveu, sob a forma de diálogo, as «numerosas conversas» entre ele e o crítico e historiador a que já me referi (Georges Duthuit, então director da revista *Transition*, Paris), onde foram publicadas em língua inglesa pela primeira vez (em Dezembro de 1949). A edição que utilizo de *Trois Dialogues* — que se desdobram em torno de Tal-Coat, André Masson e Bram van Velde — é a traduzida pelo autor e por Édith Fournier (Paris, Minuit, 1998). No segundo caso, trata-se de um artigo redigido em 1952 para uma exposição de Hayden. — No total, Beckett escreveu nove artigos sobre pintura, todos incluídos no volume *Disiecta* (sigo a edição italiana: *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, tradução de Aldo Tagliaferri, Milão, EGEA, 1991).
  - 17 Não farei uma confrontação (ou, pelo menos, uma confrontação explícita) entre este vocabulário de Beckett e a terminologia filosófica, em particular aquela empregue por Kant ao descrever, na primeira *Crítica*, as formas *a priori* da sensibilidade. Noto apenas que Beckett pratica com abundância a paráfrase, por vezes desviando o sentido das expressões kantianas: aqui, por exemplo, a extensão não-«natural» é o «sentido interno» do sujeito da experiência, enquanto para Kant o espaço é «a forma do sentido externo».
  - 18 *Trois dialogues*, *op. cit.*, p. 13.
  - 19 *Ibid.*, p. 24.
  - 20 «Não sem alguma ambiguidade», pois uma vez mais Beckett emprega vocabulário filosófico alterando-lhe o sentido original. Aqui, ressentido-se a presença de Arthur Schopenhauer para quem a arte, como etapa de aniquilação da vontade, é contemplação do «objecto puro» (refiro-me especialmente aos §§ 34-39 de *O Mundo como Vontade e como Representação* — e este título diz tudo sobre a instalação plena do homem na era do *subjectum*). A ambiguidade seria inteiramente desfeita se demonstrasse a diferença entre Beckett e Schopenhauer — dou apenas o princípio da demonstração: onde o primeiro procura regressar ao que precede a relação entre sujeito e objecto, o segundo atribui à contemplação desinteressada o poder de ultrapassar essa mesma relação (própria da experiência ordinária e do conhecimento científico) identificando os dois termos: o sujeito é então elevado a um estado que visa o tipo ideal do objecto, isto é, a sua Ideia (no sentido platónico do termo — o único, aliás,

que Schopenhauer lhe reconhecia). — A leitura regular de Schopenhauer acompanhou Beckett durante a gestação do seu *Proust* (de 1931), ao qual ele aplicou, dessa vez deliberadamente, categorias schopenhauerianas à composição de *La Recherche*.

- 21 *Trois dialogues, op. cit.*, p. 29.
- 22 A «inconsistência» nomeia a «crise sujeito-objecto» no artigo intitulado “Henri Hayden, homme-peintre” (e reproduzido por Évelyne Grossman, in *L'esthétique de Beckett*, seguido de uma antologia de textos do autor, Paris, Sedes, 1998, pp. 148 e 149).
- 23 O protagonista de *Filme* — a única obra de Beckett feita em película — condensa, no seu desdobramento interno, rigorosamente estas «duas espécies de artistas» (o impedimento-objecto e o impedimento-olho). Beckett irá entrever a condição do cinema, em 1963, pondo justamente em acto e em sucessivas acções o mistério da visão a partir da sua longa meditação sobre pintura. (O argumento de *Filme* está publicado em *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972.)
- 24 Na formulação de *Trois dialogues, op. cit.*, p. 29.
- 25 *Ibid.*, p. 30.
- 26 BLANCHOT, Maurice — *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, p. 327.
- 27 *Ibid.*
- 28 Em contrapartida, a pintura terá fracassado cada vez que quis representar o tempo através de uma objectivação. «A que é que as artes representativas se obstinaram, desde sempre? A querer parar o tempo, representando-o. | Mas que voos, que corridas, que rios, que flechas. Mas que quedas e ascensões. Mas que fumos. Até tivemos o jacto de urina (ovelha do divino Potter), símbolo por excelência da fuga das horas.» (Beckett alude ao artista holandês Paulus Potter, que se tornou no mais célebre pintor e gravador de animais da primeira metade do século XVII); e conclui — sempre com a mesma ironia: «Nunca lhes estaremos suficientemente reconhecidos. | Mas era talvez tempo que o objecto se retirasse, por aqui, por ali, do mundo dito visível.» (*Le monde et le pantalon...*, *op. cit.*, p. 29).
- 29 Aludo a um dos comentários sobre Píndaro: *Fragments de Píndaro*, tradução, notas e posfácio de Bruno C. Duarte, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 25.
- 30 Retomado expressamente em *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951, p. 30.
- 31 *Pioravante marche [Worstward Ho]*, tradução de Miguel Esteves Cardoso, Lisboa, Gradiva, 1988, p. 75.
- 32 PONTÉVIA, Jean-Marie — *La peinture, masque et miroir. Écrits sur l'art et pensées détachées I*. Bordéus: William Blake and Co. Édit., 1993 (segunda edição), sobretudo o capítulo I.
- 33 *Dream of Fair to Middling Women*, in *Disjecta...*, *op. cit.*, p. 57.
- 34 CAEIRO, Alberto — *Poemas*. Lisboa: Ática, 1974, p. 81.